

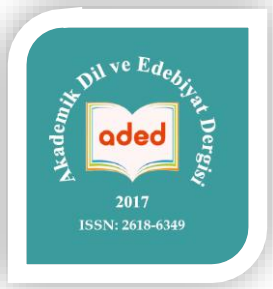
PAPER DETAILS

TITLE: Duvari Asmak: Karnavalesk Kurami ve Can Yücel'in "Sevgi Duvari" Baslikli Siiri

AUTHORS: Gökhan Tunç

PAGES: 1441-1455

ORIGINAL PDF URL: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/4298111>



Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi

Journal of Academic Language and Literature

[Cilt/Volume: 8, Sayı/Issue: 3, Aralık/December 2024]

Gökhan TUNÇ

<https://orcid.org/0000-0002-9450-8045>

Prof. Dr.

gokhantunc@anadolu.edu.tr

Anadolu Üniversitesi

<https://ror.org/05nz37n09>

Edebiyat Fakültesi

Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Duvarı Aşmak: Karnavalesk Kuramı ve Can Yücel'in "Sevgi Duvarı" Başlıklı Şiiri

Transcending the Wall: Carnavalesque Theory and Can Yücel's Poem Titled "Sevgi Duvarı"

Araştırma Makalesi | *Research Article*

Geliş Tarihi | *Date Received*: 18.10.2024

Kabul Tarihi | *Date Accepted*: 13.12.2024

Yayın Tarihi | *Date Published*: 30.12.2024

Atıf | *Citation*

Tunç, G. (2024). Duvarı Aşmak: Karnavalesk Kuramı ve Can Yücel'in "Sevgi Duvarı" Başlıklı Şiiri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 8(3), 1441-1455. <https://doi.org/10.34083/akaded.1569690>

Tunç, G. (2024). Transcending the Wall: Carnavalesque Theory and Can Yücel's Poem Titled "Sevgi Duvarı". *Journal of Academic Language and Literature*, 8(3), 1441-1455. <https://doi.org/10.34083/akaded.1569690>

Makale Bilgisi | *Article Information*

Değerlendirme <i>Review Reports</i>	Çift Taraflı Kör Hakemlik (İki İç Hakem+İki Dış Hakem) <i>Double-blind. (Two External Referees)</i>
Etik Beyan <i>Ethics Statement</i>	Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde etik ilkelere uyulmuştur <i>Ethical principles were followed during the preparation of this study</i>
Etik Kurul Belgesi <i>Ethics Committee Approval</i>	Makale, Etik Kurul Belgesi gerektirmemektedir <i>Article does not require an Ethics Committee Approval.</i>
Katkı Oranı Beyanı <i>Author Contributions</i>	Yazarların çalışmadaki katkı oranları eşittir <i>Author's contribution rates to the study are equal.</i>
Etik Bildirim <i>Complaints</i>	adeddergi@gmail.com
Çıkar Çatışması <i>Conflicts of Interest</i>	Çıkar çatışması beyan edilmemiştir <i>The Author(s) declare(s) that there is no conflict of interest</i>
Benzerlik Taraması <i>Similarity Checks</i>	Yapıldı Yes – iThenticate
Telif Hakkı ve Lisans <i>Copyright&License</i>	Yazarlar, dergide yayımlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler. Bu çalışma Atıf-GayriTicari 4.0 Uluslararası lisansı altında yayımlanır <i>Authors publishing with the journal retain the copyright. This work is licensed under Attribution-NonCommercial 4.0 International</i>

© Gökhan TUNÇ | Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International



Öz

Can Yücel (1926-1999), şiirinin içeriği ve diliyle birlikte karakteriyle de modern Türk şiirinde özgün ve ayrıksı bir konum elde etmiştir. Çok küçük yaşlardan itibaren şiir yazmaya başlayan Yücel'in şiirsel serüveninde bilhassa *Sevgi Duvarı* kitabı önemli dönüm noktalarından biri olmuştur. Söz konusu eserle Yücel; şiirinin hem içeriğinde hem de söyleminde, her türlü verili koda başkaldıran, hâkim değerleri alt üst eden aykırı bir tutum benimsemiştir. Bu makalede Yücel'in bahsedilen şiirsel tutumu, gerek yazıldığı zamanda gerekse sonrasında çok ses getiren "Sevgi Duvarı" şiiri merkeze alınarak Mihail M. Bahtin'in karnavalesk kuramıyla birlikte anlaşılmaya çalışılmıştır.

Bahtin; eleştiri anlayışında başat bir değere sahip olan karnavalesk kuramının çerçevesini, *Rabelais ve Dünyası* adlı kitabında şekillendirir. Orta Çağ ve Rönesans karnavallarından yola çıkarak çerçevesini çizdiği bu kuramda Bahtin; en temelde, tekillik, ciddiyet, tamamlanmışlık, sonlanma ve ölüme karşı çoğulculuğu, kahkahayı, belirsizliği, bitmemişliği ve yeniden doğumu savunur. Bununla birlikte karnavalın belirleyici özelliklerinden diğerleri, tüm hiyerarşileri alt üst etmesi, toplumsal kodları ters yüz hâle getirmesi ve yüce olanı aşağı indirmesidir. Bahtin; karnavalesk kuramında özellikle, maddi bedensellik ilkesini, groteski ve gülmeyi öne çıkarır. Bu çalışmada, Can Yücel'in "Sevgi Duvarı" adlı şiiri, karnavalesk kuramının dile getirilen unsurları aracılığıyla yorumlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yeni Türk edebiyatı, Can Yücel, "Sevgi Duvarı", modern Türk şiiri, Mihail M. Bahtin, karnavalesk kuramı.

Abstract

Can Yücel (1926-1999) achieved a unique and distinctive position in modern Turkish poetry, not only through the content and language of his poetry but also through his character. Having started writing poetry at a very young age, Yücel's poetic journey marked a significant turning point with his book *Sevgi Duvarı*. With this work, Yücel adopted a rebellious attitude in both the content and discourse of his poetry, challenging established codes and subverting dominant values. In this article, Yücel's aforementioned poetic stance is analyzed through the lens of Mikhail M. Bakhtin's theory of the carnivalesque, with a particular emphasis on the poem "Sevgi Duvarı", which garnered significant attention both during its time and afterward.

Bakhtin outlines the framework of his carnivalesque theory, which holds a central place in his critical approach, in his book *Rabelais and His World*. In this theory, shaped based on medieval and Renaissance carnivals, Bakhtin fundamentally advocates for plurality, laughter, ambiguity, incompleteness, and rebirth as opposed to singularity, seriousness, finality, closure, and death. Moreover, other defining features of the carnival include the subversion of all hierarchies, the inversion of social codes, and the degradation of the exalted. In his carnivalesque theory, Bakhtin particularly emphasizes the principle of material bodily existence, the grotesque, and laughter. In this study, Can Yücel's poem "Sevgi Duvarı" has been interpreted through the lens of these elements of the carnivalesque theory.

Keywords: Modern Turkish literature, Can Yücel, "Sevgi Duvarı," modern Turkish poetry, Mikhail M. Bakhtin, carnivalesque theory.

Giriş

Can Yücel (1926-1999), özgün çevirilerinin yanı sıra Türk edebiyatında bilhassa şair vasfıyla öne çıkmıştır. Yücel; bir dönem Millî Eğitim Bakanlığı görevinde bulunan ve bu süreçte Türk kültür ve eğitiminde belirleyici bir rol oynayan babası Hasan Âli Yücel ile sıklıkla bir arada anılır. Ancak Can Yücel her ne kadar Hasan Âli Yücel'e "Ben Hayatta En Çok Babamı Sevdim" şiirini yazsa da babasından çok farklı bir karaktere sahiptir. Bununla birlikte Yücel, ayrıksı karakteriyle paralel olarak özgün bir şiirsel bilinç geliştirmiştir. Şiirsel humor, argo kullanımı, verili normlara başkaldırı, yüceyi alaşağı etme, Can Yücel şiiri denildiğinde öne çıkan unsurlar olmuştur. Öte yandan Yücel şiiri söz konusu olduğunda dikkat çeken şiirlerden biri, yazıldığı dönemde ve sonrasında ses getiren "Sevgi Duvarı"dır. Bu şiir bestelenmiş ve birçok tiyatro sanatçısı tarafından seslendirilmiş, nihayetinde okurlar üzerindeki etki düzeyini artırmıştır. Can Yücel'in şiir serüveninde kırılma niteliğindeki şiirlerden biri olan "Sevgi Duvarı", özellikle Mihail M. Bahtin'in karnavalesk kuramıyla birlikte yorumlandığında okurlara derin ve zengin anlamlar sunmaktadır. İfade edilen bağlamda Yücel'in inceleme konusu şiirinde, otorite figürlerini, toplumsal kuralları ve hiyerarşileri alt üst etmesi, gülmenin yıkıcı gücünden yararlanması, bedenin aşağı bölgesine yaptığı vurgu, zıtlıkları birleştirici bir çaba içinde olması göz önünde bulundurulmalıdır. Bu çerçevede makalede öncelikli olarak Mihail M. Bahtin'in karnavalesk kuramının temel kavramlarına, sunduğu yorum imkânlarına ve sınırlarına değinilecektir. İkinci düzlemde ise Yücel'in "Sevgi Duvarı" eseri, Mihail M. Bahtin'in karnavalesk kuramıyla birlikte yorumlanacaktır.

1. Karnavalesk Kuramı

Karnavalesk; tekil olana, ciddiyete, bitmişliğe, sonlanmış olana, ölüme karşı çoğulculuğu, kahkahayı, sonuçlandırılmazlığı, bitmemişliği ve yeniden doğumu savunan Bahtin'in düşünce dünyasında hayati bir yere sahiptir. Karnavalesk kuramını Mihail M. Bahtin, özellikle *Rabelais ve Dünyası* adlı kitapta etraflı bir şekilde açımalar. Bahtin, söz konusu kitabın yazımında Rabelais'nin *Gargantua ile Pantagruel* adlı eserinin yanlış yorumlarına karşı yeni bir yorum ortaya koymayı ve kitabın yorumuyla birlikte halk kültürünü yeniden yapılandırmayı amaçlar (Lachmann, 1988: s. 115-116). Lachmann, Bahtin'in Rabelais'yi kendi zamanında tanıdığı bir kargaşanın temsilcisi olarak yorumladığından söz eder (1988: s. 116). Bu şekilde temel bir benzerlik vurgular. Buna göre Bahtin de Rabelais de devrim çağından çıkmıştır ve her ikisi de metne açık bir anlam yüklerler. Bahtin, bahsedilen yakınlıkla âdeta Rabelais'nin kahkahasını duyabilmektedir (Aktaran Lachmann, 1988: s. 117). 1920'lerin sonunda, 30'lar ve 40'larda Bahtin'in fikirleri ile Sovyet rejimi arasında bir uzlaşma mümkün olmaz. Bu bağlamda Bahtin'in Rabelais'den yola çıkarak inşa ettiği karnaval kahkahası ve karnavalesk kuramı, Stalin Dönemi'nde hüküm süren ve yukarıdan empoze eden, alternatif sunmayan anlayışa yıkıcı bir saldırı olarak yorumlanabilir (Lachmann, 1988: s. 118). Lachmann'ın da belirttiği gibi Bahtin'in, resmî ideolojinin sınırlarını aşan ve kategorilerle sürekli oynayan başka bir kitap hakkında çalışma yaptığı iddia edilir. Burada devrimin ardından gelen post-devrimci hiyerarşilerin kurulması, yüksek ile alçak, kutsal kişi (Stalin), kutsal yer (Kremlin) ve kutsal zaman

(süper kahramanın tezahürü) ile Sovyet günlük yaşamının bayağı alanının katı bir şekilde ayrılmasına karşı çıkılır. Böylelikle karnavalesk kuramını sadece Rönesans Dönemi'nin Roma Katolik Kilisesi ve Kutsal Roma İmparatorluğu için değil, aynı zamanda Stalinizme ve buyurgan bir hükümdarın yeni "yüce" alanına karşı da yorumlamak gerekir (Lachmann, 1988: s. 117-118). Bir başka ifadeyle Sovyet kültürünün resmî merkezinden gayriresmî bir filozoflar çevresine katılımı nedeniyle sürgün edilen Bahtin; toplumda marjinal bir perspektiften, merkezden uzaklaşan şeyin özgürleştirici gücünü, çekirdekten ayrılan çoklu kopuşların çeşitliliğini tanımıştır (Lachmann, 1988: s. 116). Bahtin'in karnavaleskine tam da bu şekilde bakmak doğru olacaktır. Peki karnavalesk kuramını nasıl açıklayabiliriz?

Karnavaleski anlamak için öncelikle söz konusu kuramla farklı olduğu ölçüde ilişkili de olan karnaval kavramının üzerinde durmak gerekir. Çok eski zamanlarda ortaya çıkan ve bir ritüel olarak başlayan karnaval, süreç içerisinde karnavalesk olarak bilinen "karmaşık bir imge ve duygu sistemine dönüşür" (Dombrowski, 2011: s. 3). Michael Holquist, *Rabelais ve Dünyası*'nda en üretken kavram olarak nitelendirdiği karnavalın, devrimci özellikte olduğunu iddia eder. Ona göre Bahtin'in bahsettiği karnavallar, yöneticilerin ya da yönetimlerin çıkarlarına hizmet etmek üzere düzenlenen şenliklerden farklıdır. Yazar; rahip ya da krallar her ne kadar karnavallara izin veriyormuş gibi gözükse de esasında "o gücün daha büyük iktidarına boyun eğmektedirler." (Holquist, 2005: s. 20-21) der. Karnavalın insanların seyrettiği bir gösteri olmadığına vurgu yapan, karnavalı, herkesin katıldığı ve içinde yaşadığı bir olgu olarak açıklayan Bahtin, insanların karnavalın yasalarına tabi olduğunu ileri sürer. Ona göre karnavalın "evrensel bir ruhu vardır". Karnaval, "tüm dünyanın, dünyanın yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin, herkesin katıldığı özel bir durumudur." (2005: s. 34). Bahtin, bahsettiği karnaval ruhunu en iyi yansıtan örneği Roma Satürn Bayramı'nda bulur. Evrensel yenilenişi ifade ettiğini düşündüğü Satürn Bayramı geleneğinin resmî hayat biçiminden bir kaçış olarak yaşandığını ve Orta Çağ'da da kırılmadığını dile getirir (Bahtin, 2005: s. 34). Renee Dombrowski; Bahtin'e atıfla bu tür karnavallarda sosyal hiyerarşilerin tersine çevrildiğinden, kölelerin efendilerinin ev sahipliğini yaptığı ziyafetlerin tadını çıkarırken efendilerin kölelerine hizmet ettiklerinden bahseder. Burada zevk öncelik kazanırken iş ikinci planda kalır (Dombrowski, 2011: s. 3). Öte yandan karnaval kutlamalarının resmî bir de muadili bulunmaktadır. Buna göre pek çok dinî festival, siyasi ayin ve çiftçilik ritüeli ciddi geleneğin izlerini taşır. Bu kutsal festivaller herkesin katılımına açık değildir. Bazılarının buraya katılma hakkı varken diğerlerinin yoktur. Bu karnavallara katı davranış kalıpları damgasını vurmaktadır. Ancak bahsedilen resmî festivallerin yanı sıra seküler mahiyette kutlamalar da görünürlük kazanır. Kilise bayramlarının dışında panayırların kurulduğu, devlerin, cücelerin, hilkat garibelerinin, eğitilmiş hayvanların katıldığı versiyonlardır söz konusu olan. Sivil ve toplumsal törenler ile ritüeller, palyaçolar ve soytarıların katılımıyla komik bir mahiyete bürünür. Böylelikle bu ritüeller, resmî karnavalların yanında ikinci, farklı bir dünya, hayat inşa eder (Bahtin, 2005: s. 31-32; Dombrowski, 2011: s. 3). Burada altının çizilmesi gereken nokta, Bahtin'in karnaval kavramının resmî karnavalın karşısında, varlığını ona borçlu olarak konumlanmasıdır.

Karnaval; resmî insan ilişkilerinin yerine gayriresmî, kanonlaştırılmamış insan ilişkilerini kutsamaktadır. Resmî imgelerin parodilerini yaparak, parlak kostümleri, resmî kıyafetleri taklit ederek, palyaçonun etkinliğinin başı olarak hareket etmesiyle karnaval cisimleşir (Aktaran Dombrowski, 2011: s. 3-4). Benzer şekilde Michael Holquist de Orta Çağ kilisesi ve devlet bağlantısı ile karnavallar arasındaki ilişkinin, iktidar mücadelesi olduğunu ileri sürer. Yazara göre Bahtin karnavallar aracılığıyla "bu birbirine düşman iki ülke arasındaki sınır savaşlarını anlatır" (Holquist, 2005: s. 24).

Görüldüğü gibi Bahtin'in karnaval yorumlayışında "*alışıldık* seyrinden çıkmış bir hayat" (Bahtin, 2004: s. 184) söz konusudur. Bahsedilen hayatın temel özelliği ise tersine çevirmedir. Bahtin bu olgu için, "ters yüz edilmiş bir hayat" ve "dünyanın tersine çevrilmiş yüzü" ("*monde à l'envers*") ifadelerini kullanır (2004: s. 184). Burada karnaval dışı gündelik hayatın yapısını düzenleyen her türlü yasalar, kodlar, yasaklar, kısıtlamalar karnaval süresince askıya alınır. Öncelikli olarak askıya alınanlar ise hiyerarşik yapıdan ve "her türlü eşitsizlik biçiminden kaynaklanan şeylerin tümü[dür]". Bahtin bu bağlamda sindirme, hürmet, dindarlık ve adabımuâşeret biçimlerini örnek olarak verir (2004: s. 184). Bahtin karnavallarda herkesin ayırım olmaksızın karnavalın doğal bir katılımcısı olduğunu söyler. Bu noktada özellikle altı çizilmesi gereken nokta, karnavalda izlenme veya icra edilme durumunun değil, yaşama ediminin yürürlükte olduğudur. İnsanlar, "bir karnaval hayatı sürerler." İcracı ve izleyici arasındaki sınırların kalkmasının yanı sıra gündelik hayatın hiyerarşik düzeninde engeller nedeniyle birbirinden ayrı yaşayan insanlar, karnaval alanında birbirleriyle özgürce, eş düzlemde, samimi bir şekilde temas kurarlar (Bahtin, 2004: s. 184).

Bahtin; mesafelerin askıya alınması ile insanlar arasında gerçekleştiğini düşündüğü "*özgür ve samimi temas*"ı özel bir karnaval kategorisi şeklinde vasıflandırır. Ona göre, "Kitlesel eylemlerin özel düzenlenme şeklinin, özgür karnaval jestlerinin ve tok sözlü karnaval dilinin temelinde de yine bu samimi temas kategorisi bulunur" (2004: s. 184). Karnavalla birlikte bireyler karnaval dışı dünyadan farklı, yeni bir ilişki tarzı içine girerler ki bu durum onlar tarafından tuhaf ve uygunsuz olarak nitelendirilir. İkinci kategori olan tuhafılık, samimi teması içerir (Bahtin, 2004: s. 185). Karnaval dünyası üçüncü kategori olarak kutsalla dünyevi olanı, yüceyle aşağıyı, önemliyle önemsizi, bilgeyle aptalı bir araya getirerek birleştirir, bunlar arasında "*karnavala özgü uygunsuz birleşmeler*" kurar. Karnaval için Bahtin'in belirlediği dördüncü kategori, "*dinsel saygısızlık*"tır. Karnaval her türlü kutsalı yeryüzüne indirir, küçük düşürme eğilimine girer, karnavala özgü müstehcenlikler sergiler, kutsal metinlerin parodisini yapar (2004: s. 185). Bahtin bahsedilen bütün bu karnaval kategorilerinin; eşitlik, özgürlük, her şeyin karşılıklı bir bağlantı hâlinde oluşu ya da karşıtların birliğine ilişkin "*soyut düşünceler*" olmadığı uyarısında bulunur. Aksine binlerce yıldır deneyimlenen, somut ve hayatta kalmış düşüncelerdir. Zira ona göre karnavalın tür oluşturacak kadar güce sahip olmasının kaynağı tam da burada aranmalıdır. Nitekim karnavalın insan ve dünyayı özgürce samimileştiren özelliği "binlerce yıldır edebiyata, özellikle de roman nesrinin diyalojik gelişim çizgisine aktarılmıştır." (2004: s. 185).

Karnavalın mahiyetini anlamak için bilhassa üzerinde durulması gereken kavramlardan biri grotesk gerçekçiliktir. Bahtin tarafından sınırları belirlenen söz konusu kavram, Michael Holquist'in de işaret ettiği gibi "1930'lu yıllarda toplumcu gerçekçiliği tanımlamak için kullanılan kategorilerle taban tabana zıtlık gösterir." (2005: s. 20). Bahtin; grotesk gerçekçiliğin temel ilkesini yüce ve kutsal olanı itibarsızlaştırmak, "yüksek, ruhani, ideal, soyut olan her şeyi yukarıdan aşağıya indirmek", yukarıda olanları, dünya ve beden alanlarına aktarmak şeklinde belirler. Bahtin grotesk gerçekçilik geleneğinin Don Quijote'nin şövalyeliği itibarsızlaştırdığı sahnelerle kaynaklık ettiğini iddia eder (2005: s. 47). Yazar, grotesk gerçekçilikte bedensel unsuru "son derece" olumlu bulmaktadır. Ona göre "Beden ve bedensel hayat grotesk gerçekçilikte, kozmik ve tüm bir halka ait olma gibi bir karaktere bürünür." Bahtin, "maddi bedensellik ilkesi"nin "sürekli büyüyen ve yenilenen bir halkta" barındığı için heybetli, abartılı ve ölçüye gelmez olduğunu vurgular (2005: s. 46). Yine yazar, grotesk gerçekçiliğin itibarsızlaştırma işlevi dolayısıyla onun halkın gülüşüyle ve beden alt bölgeleriyle ilişkisine değinir. Bahtin, grotesk gerçekçilikte itibarsızlaştırmanın yıkıcı ve olumsuz özelliğinin yanı sıra yenileyen bir vasya sahip olduğunun akılda tutulmasını ister:

"Burada itibarsızlaştırma, dünyaya inmek, hem yiyip yutan hem doğuran öge olarak dünyayla temasya geçmektir. İtibarsızlaştırmak, aynı anda hem gömmek hem tohum atmak hem de öldürmektir, fakat ortaya daha bol ve iyi bir şey çıkarmak için. İtibarsızlaştırmak aynı zamanda beden alt bölgeleriyle, karnın içindeki hayatla ve üreme organlarıyla meşgul olmaktır; dolayısıyla dışkılama, çiftleşme, ana rahmine düşme, gebelik ve doğum gibi edimlerle ilişkilidir." (2005: s. 48)

İtibarsızlaştırmanın yanı sıra küçültme eylemi de grotesk gerçekçilik kavramının başat öğelerindendir. Burada yukarıya doğru olana değil, inişte olana vurgu yapılır. Bu bağlamda kutsal olana, yüceltilene dair her şey, "maddi bedensel alt bölgeler düzeyinde" tekrar yorumlanır (Bahtin, 2005: s. 402). Bahtin, Orta Çağ gülme kültürünün; çiftleşme, doğum, büyüme, yeme içme ve dışkılama gibi unsurları içeren bedensel yaşamın bir tiyatrosu olduğunu söyler. Ancak bahse konu olanın tekil bir beden ya da özel bir maddi yaşam tarzının tiyatrosu olmadığını da ekler. Ona göre bu beden için doğum ve ölüm mutlak bir başlangıç ve son değildir. Aksine sürekli gelişme ve yenilenme gösterir niteliktedir (2005: s. 115-116).

Bahtin'in karnavalesk kuramında temel olan unsurlardan biri gülmedir. Bahtin'e göre gülmeyle maddi bedensellik arasında çok yakın bir ilişki vardır. Yazar için gülme, bedeninin bir kısmını değil, bütünü kapsama alır (2005: s. 115). Ancak karnavalda gülme eylemi yoğunluklu olarak "kendisini resmi kùltte ve ideolojide ifade edemeyen bedensel alt bölge"yle ilgilidir (2005: s. 103). Karnavalla birlikte gülme eyleminin özellikle dinî ve siyasi egemenlere karşı duruş anlamı taşıdığı dile getirilebilir. Gülmenin; "[r]esmi dünyaya karşı kendi dünyasını, resmi kiliseye karşı kendi kilisesini, resmi devlete karşı kendi devletini kurduğu söylenebilir." (Bahtin, 2005: s. 115). Karnaval gülmesi böylelikle toplumsal normların ve hiyerarşilerin yerine alternatif bir yapı inşa etme iddiasındadır. "Gülme, kendi takdis ayinlerini kutlar, kendi ibadetini yerine getirir evlilik ve cenazeleri kendine göre kutsar." (Bahtin, 2005: s. 115). Bu şekilde gülme eylemi; güce, dünyevi

krallara, dünyevi üst sınıfa, ezenlere, kısıtlayanlara karşı bir zafer kazanır (Bahtin, 2005: s. 119). Otorite figürlerinin, toplumsal kurallar ve hiyerarşilerin dışında kendi olanı inşa eden gülmenin bilhassa özgürleştirici, itibarsızlaştırıcı ve yeniden canlandırıcı ilkelere sahip olduğu vurgulanmalıdır. Gülme ve maddi bedensel öge, bahsedilen özellikleriyle kilisenin dışında ya da etrafında gerçekleştirilen diğer festivallerde temel rol oynar (Bahtin, 2005: s. 107). Bahtin; gülmenin yıkıcı, olumsuz özelliğinin yerine bilhassa yeniden hayat veren olumlu gücüne sık sık vurgu yapar (2005: s. 73). Yazara göre korku, "dar kafalı ve aptal ciddiyetin en uç ifadesidir". Korkunun aşılması, alt edilmesi ise gülmeyle gerçekleşir. Yine onun için özgürlük, korkudan arınmış bir dünyada olanaklı hâle gelebilir (Bahtin, 2005: s. 75). Bunu sağlayacak yegâne unsur ise gülmedir. Bahtin *Rabelais ve Dünyası* adlı kitabında tekrar tekrar gülmenin olumlu, yeniden hayat veren, yaratıcı anlamının altını çizer. Bahtin'in Rönesans gülmesinin önemine dair vurgusunu burada anmak yerinde olacaktır:

"Gülmenin derin felsefi bir anlamı vardır, bir bütün olarak dünyaya ilişkin, tarih ve insana ilişkin temel hakikat biçimlerinden biridir; dünyaya dair özel bir bakış açısidir; dünya yeni bir şekilde görülür, ama ciddi bir bakış açısından görüldüğünden daha derinliksiz değildir bu (hatta belki de daha derinliktir). Bu nedenle gülme, evrensel sorular ortaya atan yüksek edebiyatta ciddiyet kadar kabul görür. Dünyanın bazı temel vehçelerine¹ ancak gülme aracılığıyla ulaşılabilir." (2005: s. 94).

Bazı araştırmacılar ise Bahtin'in karnavalının her şeyin mümkün olduğu bir platform oluşuna işaret ederler. Zira karnavalesk imgeler her zaman ikili ve belirsiz bir yapıdadır. Karnaval; değişimle krizi, doğum ile ölümü, aşağı ile yukarıyı, bilgelik ile aptallığı birleştirir. Bununla birlikte özgür ve sınırsız, çift anlamlı gülüşler içeren, kutsalı yerinden eden, herkesle ve her şeyle yakın bir temas kuran karnavalesk yaşam bulunur. Karnavalesk; hiçbir şeyin sorgulanamaz, dokunulamaz olmadığını, var olan her şeyin göreceli bir doğaya sahip olduğunu gösterir (Kumar ve Jyothirmal, 2024: s. b980). Öte yandan karnavalesk dünyada kullanılan dilin de çok temel bir işleve sahip olduğu söylenir. Bahtin karnavalı; başkaldırıcı davranan, karnavallaşmış dil konuşan ve karnaval oyunlarının gerçekleştirildiği karnaval meydanında kahkahalar atan insanların ikinci yaşamı şeklinde ele alır. Böylelikle karnavaleskin büyüklüğünün dil kullanımında yattığı gerçeği ortaya çıkar (Kumar ve Jyothirmal, 2024: s. b977). Michael Bristol'un bu bağlamda karnaval deneyiminin merkezinde gösterge ve gösterilen arasındaki olağan ilişkinin bozulduğuna ve geleneksel anlamın parodileştirildiği dile, sembollere, kostümlere ve maskelerin özel kullanımına dair vurguları değerlidir (Kumar ve Jyothirmal, 2024: s. b977).

2. "Sevgi Duvarı" Şiiri ve Karnavalesk Kuramı

Bu makalede inceleme konusu olan "Sevgi Duvarı" şiirinin yüzey yapısında bile konvensiyonel şiirden farklı duruş, sınırları zorlama, ironi, isyankâr ton ve toplumsal eleştiri görünürlük kazanmaktadır. Ancak bunların ötesinde, şiirdeki toplumsal normları

¹ Kaynak metinde "vehçelerine" şeklinde.

sorgulayıp altüst eden, tüm hiyerarşileri geçici olarak askıya alan, zıtlıkları birleştiren ve groteski merkeze alan söylemin karnavalesk kuramıyla yorumlanmaya, anlaşılmaya uygun olduğu ileri sürülebilir. Bahsedilen şiir şöyledir:

“Sevgi Duvarı”

“Sen miydin o, yalnızlığın mıydı yoksa
Kör karanlıkta açardık paslı gözlerimizi
Dilimizde akşamdan kalma bir küfür
Salonlar piyasalar sanat-sevicileri
Derdim günüm insan arasına çıkarmaktı seni
Yakanda bir amonyak çiçeği
Yalnızlığım benim sidikli kontesim
Ne kadar rezil olursak o kadar iyi
Kumkapı meyhânelerine dadandık
Önümüzde Altınbaş, Altın Zincir, fasulye pilâkisi
Ardımızda görevliler, ekipler, Hızır Paşalar
Sabahları açıklarda bulurlardı leşimi
Öyle sıcaktı ki çöpçülerin elleri
Çöpçülerin elleriyle okşardım seni
Yalnızlığım benim süpürge saçım
Ne kadar kötü kokarsak o kadar iyi

Baktım gökte bir kırmızı bir uçak
Bol çelik bol yıldız bol insan
Bir gece Sevgi Duvarını aştık
Düştüğüm yer öyle açık öyle seçik ki
Başucumda bi sen varsın bi de evren
Saymıyorum ölüp ölüp dirilttiklerimi
Yalnızlığım benim çoğul türkülerim
Ne kadar yalansız yaşarsak o kadar iyi” (Yücel, 2015: s. 48-49)

Öncelikle şu hususun altını çizmek gerekir: Bu makalede, şiirde konuşan özne ile şair arasında doğrudan özdeşlik kurmanın doğru olmayacağı düşünülerek “şiirsel özne” ifadesi tercih edilmiştir. Ancak “Sevgi Duvarı”nda konuşanın Can Yücel ile yakınlığını vurgulamak gerekir. “Ben Hayatta En Çok Babamı Sevdim” şiirini yazan Yücel; belirli bir dönemde Türk eğitimine yön veren bir bürokrat olan babasının aksine bir tavır takınmıştır. Buna göre Yücel gündelik hayatında verili toplumsal normlara, devletin ideolojik aygıtlarına karşı duruşu esas almıştır. Bahsedilen bağlamda Yücel’in “Sevgi Duvarı”nda konuşan özne ile kendisi arasındaki sınırın çok kaygan olduğunu ileri sürmek mümkündür.

Yukarıda alıntılanan şiirin başlığından itibaren karnavalesk öğelerin baskınlığı dikkat çekicidir. Bir başka ifadeyle şiirin başlığının şiirdeki karnavalesk öğeleri sorgulama çabasında önemli açılımlar sağlayabilecek bir nitelikte olduğu vurgulanabilir. “Sevgi

Duvarı" başlığındaki duvar sözcüğü, birçok imgesel çağrışımının yanında kontrol aracı, ayırıcı, öteki ile özne arasında sınır çizgisi çeken, engelleyici bir unsur olarak şiirde varlık kazanır. Bununla birlikte duvar; karnavalesk açıdan katı kurallara, sabit hiyerarşik yapıya da işaret eder. Bu bağlamda insanları birleştiren sevginin bile ifade edilen ortamda duvarla sınırlandırılmış olması dikkat çekicidir. Ancak şiirin özellikle son mısralarında görüldüğü gibi sınırların, kodların, hiyerarşilerin, engellerin aşılması konusundaki karnavalesk itici güç ise yine sevgidir. Egemen sınıflar ve kişiler tarafından belirlenen "duvar/lar", normlar, her türlü kodlar, karnavalesk bir şekilde sevgiyle birlikte aşılar, böylelikle şiirde çoğulluk, özgürlük ve eşitlik hâkim kılınır.

Kuramsal çerçevede de altı çizildiği gibi karnavalın en önemli özelliklerinden biri, tüm hiyerarşilerin ve kodların ters yüz edilmesidir. Bu bağlamda şiirde geçen "Ne kadar kötü kokarsak o kadar iyi" ve "Ne kadar rezil olursak o kadar iyi" mısraları tartışma konusu yapılabilir. Bahsedilen mısralar; bir toplum içerisindeki bireylerin ne tür davranış modellerini benimsemeleri, nasıl hareket etmeleri gerektiği konusunda belirleyici olan normların tam tersi bir mahiyettedir. Şiirsel özne iyi ve doğru olarak adlandırılan toplumsal normların tam tersine hareket etmek ister ve böylelikle onları alt üst etme girişiminde bulunur. Bir başka ifadeyle toplumsal normlar, bireylere "kötü kokmamanın" ve "rezil olmamanın" iyi ve doğru olduğu yönünde kati bir yönlendirmede bulunurken şiirsel özne kötü kokmayı ve rezil olmayı yüceltir. Bu şekilde şiirsel öznenin, hiyerarşik olarak aşağıda görülen kötü kokma ve rezil olmayı yukarı çıkardığı görülür. İfade edilen tavır; şiirsel öznenin herkesçe kabul gören kodlara karşı direnişini, onları askıya almasını, alt üst edişini, toplumsal değerler karşısında kendi değerlerini inşa etme çabasını açığa çıkarır.

Benzer şekilde, "Sevgi Duvarı" şiirindeki "Yalnızlığım benim sidikli kontesim" mısraı, öznenin hiyerarşileri ve kodları alt üst etmesi açısından öne çıkar. Bahse konu mısra da sevgili merkezinde; soyluluğu, aristokrasiyi, elitizmi, itibarlı olanı, arzulanana, üst sınıfı imleyen kontesle toplumsal normlarca uygun ve doğru kabul edilmeyene, makbul olmayana, aşağıda olana, aşağılanana işaret eden sidikli ifadesi bir araya getirilmiştir. Bu şekilde tam da karnavalesk dünyada olduğu gibi zıtlıklar, yani yüksek ile alçak birleşmiştir. Söz konusu olgu, karnavalesk kuramında "karnavala özgü uygunsuz birleşmeler" diye anlandırılan duruma karşılık gelir. Bahtin'in kavramsallaştırmasıyla söylersek burada zıt değerler barındıran bir imge söz konusudur. "Sidikli kontes" ifadesiyle şiirsel özne, toplumca makbul olan, arzulanana, temizlik, saygınlık, soyluluk, itibar gibi toplumsal normlara karşı bir tavır geliştirir, kabul görmüş hiyerarşik yapılara karşı meydan okur. Ayrıca "sidikli kontes" ifadesiyle karnavalesk dünyada olduğu gibi ikili karşıtlar arasındaki farklar da yok edilir. Soylu olan kontes, söz konusu mısra ile aşağı indirilir, aşağıdaki ile yukarıda olan eşitlenir. Öte yandan tartışma konusu mısra; parodi, beden ve grotesk kavramları açısından da karnavalesk olanla sıkı sıkıya bağlıdır. Ciddi, soylu, yüksek kültüre ait kontesle birlikte düşünülmecek, bedenin altına ait sidikli sözcüğünün gülünç etki bırakacak şekilde yan yana getirilmesi şiirdeki parodinin temelini oluşturur. Bahsedilen çerçevede üst sınıfa, üst kültüre ait unsurların yüceliği sarsılır, aşağı olanla aynı seviyeye indirilir. Burada Can Yücel için parodinin ve mizahın işlevine dair bir parantez

açmak yerinde olacaktır. Yücel; Tomris Uyar ile yaptığı bir röportajda Freud’dan yola çıkarak humor’un başkaldırıyla, ters yüz edişle ilişkisine dair önemli tespitlerde bulunur: “Kişi, dış baskıların hışmı karşısında kend-özünü hırpalattırmamak için, hatta yitirmemek için ‘humor’u bir savunma mekanizması olarak kullanmaktadır. Bu ‘savunma’, apansız bir paradoksla, bir ters-yüzle, bir başkaldırıya, bir saldırıya dönüşmektedir. Buna ‘baskının, acının üstüne gidiş’ de diyebiliriz.” (Yücel, 1983: s. 20). Yine bir başka röportajında ise humor’un savunma mekanizması olduğu kadar başkaldırı anlamı da taşıdığını dile getirir: “Humor bir sığınma mekanizmasıdır. Savunma ama, bir başkaldırıya, saldırıya dönüşür...” (Yücel, 1999: s. 7). Şaire göre ironi, ağır geçen hayatın içindeki bir direnç kahkahasıdır. Hatta ona göre Baudelaire’in *Şer Çiçekleri*’nin aksine kahkaha çiçekleri yaratılmalıdır (Yücel, 1999: s. 7). Yücel’in doğrudan ifade ettiği gibi onun şiirlerinde, hayata bakışında, humor’un, ironinin, parodinin çok önemli bir yeri vardır. Şair, özellikle ele alınan mısra dolayımında parodiyle birlikte grotesk bir öge oluşturur, böylelikle yerleşik değerleri sorgular, alternatif bir gerçeklik ve normlar inşa etmeye çabalar. “Sidikli kontes” ifadesiyle idealize edilen, yüceltilen sevgili imgesi de alaşağı edilir, toplumsal değerlerle örtüşmeyecek bir sevgili algısı oluşturulur. Nitekim toplumsal normlara, hâkim kültüre başkaldıran şiirsel öznenin, “yalnızlığım benim” diyerek sevgili ile birlikte yalnızlığı da yüceltmesi, yaşadığı topluma karşı duruşunu, başkaldırısını da açığa çıkarmaktadır. Yine aynı ifadede karnavalesk kuramıyla uyumlu olarak grotesk bir bedenden söz edilebilir. Bahtin’in Rabelais için söylediklerinden yola çıkarak burada bedenin alt bölgelerine ait bir ögenin kullanıldığı gözlemlenir. Bununla birlikte şiirsel özne toplumsal kodlarca onaylanan, ideal bedenin yerine kötü olduğu düşünülen unsurlarla hem kendi hem sevgilisinin bedenini grotesk bir şekilde betimler: “Kör karanlıkta açardık paslı gözlerimizi”, “Yalnızlığım benim süpürge saçım” (Yücel, 2015: s. 48). Göze paslı ve saça süpürge nitelendirmelerinde bulunulması, grotesk estetiği açığa çıkarır. Gözlerin paslı olması, toplumsal normlar açısından olumlu karşılanmaz. Böylelikle şiirsel özne, toplumca kabul edilen, ideal beden anlayışını ve güzellik algısını tersyüz eder, ona alternatif bir değer yargısı geliştirir. Aynı durum, “süpürge saçım” ifadesi için de geçerlidir. Özellikle estetik bir unsur olarak vasıflandırılan ve toplumsal normlar tarafından olumlu kabul edilen unsurlarla ilişkilendirilen saçla süpürge saç birlikte düşünülmesi bizi grotesk estetik anlayışına götürür. Formel dilde süpürge saç ifadesi, saçın bakımsızlığına ve kötü durumuna yönelik farklı çağrışımlara sahiptir. Ancak şiirsel özne, “süpürge saçım” ifadesini, sevgilisi için istenilen bir özellik olarak kullanarak toplumsal güzellik algısını alt üst eder, toplumun idealleştirdiği güzellik anlayışına karşı sıradan olanı, arzu edilmeyeni yüceltir. Grotesk beden algısını yansıtan söz konusu iki imgenin yanı sıra bahse konu mısralardaki “kör karanlık” imgesine de karnavalesk açıdan ayrı bir parantez açmakta fayda vardır. Karanlık, grotesk ve karnaval ilişkisine bakıldığında öncelikle şu noktanın altını çizmek gerekir: Bahtin, ışığın halk groteskinin; karanlığın ve gecenin ise Romantik groteskinin özelliği olduğunu söyler (2005: s. 69). “Sevgi Duvarı” şiirinin karnaval dünyasında karanlık ve gece egemendir. Gece ve karanlık; oluşturduğu ortamla birlikte şiirsel öznenin başkaldırısı, hiyerarşileri reddedişi, toplumsal kodları alt üst edişi için uygun bir zamana işaret eder.

İnceleme konusu şiirde, sevgiliye dair dile getirilen "sidikli kontesim" ifadesiyle birlikte düşünülmesi gereken mısra "Yakanda bir amonyak çiçeği"dir. Bahse konu mısra, hem idealize edilen sevgili algısını yerle bir etmesi hem de birbiriyle uyuşmayan sözcükleri bir araya getirmesi açısından dikkat çekicidir. Zira amonyak, *Güncel Türkçe Sözlük*'ünde "Azot ve hidrojen birleşimi olan, keskin kokulu bir gaz (NH₃)" (<https://sozluk.gov.tr/>) şeklinde tanımlanmıştır. Amonyak ifade edilen özelliği ile rahatsız edici bir kokuya gönderimde bulunmaktadır. Bununla birlikte amonyak sözcüğünün bahsedilen özelliğine karşılık genel algıda güzel kokuyla neredeyse eşdeğerde tutulan çiçekle bir araya getirilmesi, şiirsel öznenin verili kodları yok edişine ve "karnavala özgü uygunsuz" birleştirmeler yapışına işaret etmektedir. Öte yandan sevgilinin yakasında amonyak çiçeği olmasının da altını bilhassa çizmek gerekir. Zira bilindiği gibi konvansiyonel şiirde sevgili, çiçeklerle birlikte anlamlandırılır. Ancak şiirsel özne verili algıyı alt üst ederek sevgili ile rahatsız edici çiçek kokusunu ilişkilendirir. Nitekim şiirsel öznenin "Ne kadar kötü kokarsak o kadar iyi" mısraını da bu bağlamda anlamlandırmak mümkündür.

"Sevgi Duvarı"ndaki öne çıkan karnavalesk mekânlardan biri meyhanedir. Meyhaneyi anlamlandırma uğraşında Bahtin'in şarap imgesi ve onun Rabelais için değeri ile ilgili söylediklerine kulak vermek gerekir. Bahtin; şarabın Rabelais'nin yazdıklarında yemek, ev ve av aletleri gibi asli bir değer olduğunu dile getirir (2005: s. 210). Yine Bahtin'e göre Rabelais için maddi bedensel alt bölge, şarap imgesini de barındıracak şekilde "son derece olumlu bir nitelik" taşımaktadır (2005: s. 90). Bununla birlikte şarapla zeytinyağını karşılaştıran yazar, zeytinyağını "resmi bağnaz ciddiyetin, Tanrıya karşı duyulan sofuca korkunun simgesi", şarabı ise "kişiyi korkudan ve sofuluktan" kurtaracak bir unsur olarak yorumlar (Bahtin, 2005: s. 315). "Sevgi Duvarı" şiirinde meyhanenin (şarap evi) Bahtin'in şarap yorumuyla paralel bir işleve sahip olduğu söylenebilir. Meyhanenin sembolik anlamına bakıldığında onun, her ne kadar farklı dönemlerde yoğunluğu değişse de, farklı milletlerin bir araya gelebildiği kozmopolit niteliğinin öne çıktığı söylenebilir (Kaynar, 2014: s. 21). İfade edilen durum, Bahtin için önemli bir kavram olan çok seslilikle örtüşür. Meyhane, zengin ile fakirin, eğitilmiş ile eğitimsizin bir araya geldiği mekândır. Bu şekilde meyhanenin karnavalesk bir mekân olduğu ileri sürülebilir. Meyhane; tekil bir dilin olduğu, elitist, sanatı alınıp satılacak bir nesne olarak görüp halka sırt çevirenlerin bulunduğu mekânların ve insanların karşısında konumlanmıştır: "Salonlar piyasalar sanat-sevicileri". Karnavalesk bir mekân olan meyhaneyle birlikte bahsedilen aristokrat, elitist zümre ve mekânların yanı sıra resmî ideolojiye de karşı bir tavır geliştirilir: "Ardımızda görevliler, ekipler, Hızır Paşalar". Şiirsel özne, toplumsal kodlara başkaldıran biri olarak kendisini bir suçlu gibi konumlandırmış ve ardında resmî yetkililerin olduğunu dile getirmiştir. Bununla birlikte alıntılanan mısra da dikkat çekici olan "Hızır Paşalar" ifadesidir. Hızır Paşa, kültürel bellekte Pir Sultan'ı idam ettirmeye çalışan bir Osmanlı paşası unvanıyla olumsuz bir figür olarak yer alır. Söz konusu hadisenin ayrıntılandırılması şiirin anlaşılması yolunda işlevsel bir öneme sahip olacaktır.

Sofular köyünden Hızır Paşa, Banaz'a gelerek Pir Sultan'ın müridi olmuştur. İlerleyen zamanda Pir Sultan'a, makam sahibi büyük adam olması için kendisine himmet etmesi yolunda istekte bulunur. Pir Sultan ise "Ulan Hızır, ben dua ederim, sen büyük adam

olursun, Paşa, Vezir olursun, gelir beni asarsın” der. Nihayetinde Hızır, Pir Sultan’ın himmetiyle İstanbul’a gider, orada ilerleyip Paşa olur ve Vali olarak Sivas’a gelir. Hızır Paşa, Pir Sultan’ı yanına çağırıp ona görkemli ikramlarda bulunur. Ancak Pir Sultan, Hızır’ın zina ettiğini, haram yediğini, yetimlerin ahını aldığını, haram para ile ikramlarda bulunduğunu söyleyerek yemeği yemez. Hızır Paşa hiddetle Pir Sultan’ı Sivas’ın Toprakkalesi’ne hapseder. Sonrasında eski şeyhini affetme yolunda bir istekle Pir Sultan’a haber gönderip huzuruna çağırıp “içinde Şahın adı geçmeyen üç deme söylersen seni affedeceğim” der. Lakin Pir Sultan tam tersi şekilde üç şiir söyler. Hızır Paşa, hiddetle Pir Sultan’ın asılmasını emreder. Ancak Pir Sultan, insanlar asıldığını zannederken hırkasını darağacına asıp kaybolur (Gölpınarlı ve Boratav, 2010: s. 27-31).

Burada menkıbesi anlatılan Hızır Paşa ve Pir Sultan Abdal ilişkisi, şiirin karnavalesk anlamını tartışmak için önemli bir işleve sahiptir. Şiirde doğrudan ismi geçen Hızır Paşa, görevliler ve ekipler sözcükleriyle birleşerek otoritenin ve otoritenin aygıtlarının, temsilcilerinin sembolüne dönüşür. Şiirsel özne bu bağlamda kendisini Pir Sultan Abdal ile özdeşleştirir. Böylelikle o; doğruluğun, alçakgönüllülüğün, hak yememenin tarafında olduğunu iddia etmiş olur. Nitekim, şiirin son mısraında “Ne kadar yalansız yaşarsak o kadar iyi” denmesi de söz konusu çerçevede anlamlı bir hâle bürünür. Zira verili ve egemen kodların hepsine karşı çıkan şiirsel özne, bahsedilen mısra ile “yalan yaşamların” hâkim olduğunu, kendisinin de yalansız yaşayarak hâkim olan normların dışında tavır aldığını dile getirmiş olur. Söz konusu sav, “Ne kadar rezil olursak o kadar iyi” ve “Ne kadar kötü kokarsak o kadar iyi” mısralarıyla birlikte düşünüldüğünde somutluk kazanır. Çünkü nasıl ki rezil olmak ve kötü kokmak toplumsal normların dışındaysa, yalansız yaşamak da aynı vasfı taşımaktadır.

İncelenen şiirde karnavalesk mekânlar açısından dikkat çeken bir diğer mısra “Sabahları açıklarda bulurlardı leşimi”dir. Şiirsel öznenin sabah çok erken bir saatte ev yerine açıklarda bulunması, onun kimsesizliğine ve evsizliğine gönderimde bulunur. Aslında bahsedilen durum, tam da şiirdeki karnavalesk unsurlarla bütünlük arz eder. “Ev”in ve “açıklar”ın karnavalesk olanla ilişkisi açısından Zygmunt Bauman’ın, *Bireyselleşmiş Toplum* adlı kitabına başvurulabilir:

“Güvenli ev imgesi, sokağı, ‘evin dışı’nı tehlikelerle dolu bir alana dönüştürür; bu dış bölgenin sakinleri tehdit taşıyıcılarına dönüşür -kısıtlanmaları, izlenmeleri ve uzak tutulmaları gerekir: ‘Dış ortam birörnek biçimde istenmeyen ve tehlikeli olarak görünür hale gelebilirken, simgesel dantel perdelerin ardındaki odalarda ‘kişisel standartlar muhafaza edilebilir.’ Ev duygusu temel bir ‘düzen ve edep’ duygusunun, kaotik bir dünyanın öznenin doğrudan denetleyebildiği küçük bir parçasına dayatılabildiği alana çekilir.” (2005, s. 116- 117)

Alıntıda da görülebileceği gibi Bauman; evi güven, düzen ve edeple duygularıyla; dışarısını ise tehlikeyle, kaotik dünyayla ilişkilendirir. Şiirsel öznenin dışarıda olması, onun toplumsal normlara karşı duruşuyla da anlamlıdır. Düzen ve güvenli alanın karşısında kaosa ve tehlikeye işaret eden “açıklar”, şiirsel öznenin karnavalesk karşı çıkışıyla paraleldir. Öte yandan şiirsel öznenin kabul görmüş değerlerin dışında tavır almasıyla

evin dışında olması arasında bir paralellikten söz edilebilir. Zira Bauman'ın evi "edep"le ilişkilendirmesiyle şiirsel öznenin evin dışında oluşu ve "edep"in dışında hareket etmesi arasında anlamlı bir ilişki mevcuttur.

"Sevgi Duvarı" şiirinde, karnavalesk unsurlar açısından dikkat çekici bir diğer özellik, şiirsel öznenin egemen kültürce onaylanan, olumlu karşılanan kişilerle değil, toplumun alt kesimine ait olduğu varsayılan çöpcülerle özdeşlik kurması ve çöpcülerin elleriyle sevdiği kişiye dokunmasıdır. Böylelikle toplumca aşağıda kabul edilen çöpcülerin yüceltildiği görülür. Bununla birlikte şiirsel öznenin aşağı ve yukarıya dair kavramsal metaforları da alt üst etmesi dikkat çekicidir. George Lakoff ve Mark Johnson'ın *Metaforlar: Hayat, Anlam ve Dil* adlı eserinde, kötü olanın aşağıda, iyi olanın ise yukarıda olduğuna dair kavramsal metaforu öne sürmeleri bu aşamada göz önünde bulundurulabilir (2005: s. 37-39). Şiirsel özne gökyüzünü, yukarıyı değil, düşüşüyle birlikte aşağıyı yüceltir. Ele alınan şiirde gökte kırmızı uçak, bol yıldız ve bol insan vardır. Ancak şiirsel özne sevgi duvarını aştıktan sonra düşer. Düştüğü yeri olumlayan şiirsel özne, orada sevgilisi ile birlikteliğini de yine karnavalesk imgelerle dile getirir. Buna göre şiirsel öznenin ölümü dirilmeyle birlikte algılaması, sevgilisine hitaben söylediği "çoğul türkülerim" ile çoğulluğa vurgu yapması karnavalesk dünyanın anlamsal evreniyle paralellik gösterir. Son olarak şiirdeki kilit unsurlardan biri olan sevgi duvarını aşma eylemine ayrıca bir parantez açmak gerekir. İlk başta söylenmesi gereken nokta, duvar ve aşmak eyleminin karnavalesk imgelerle koşut anlamlandırılabilceğidir. Duvar imgesi; sınır çizmeyi, sınırlandırmayı, engelleri, her türlü belirlenmişliği vb. temsil eder. Aşmak ise duvar ile birlikte getirilen sınırları ve sınırlandırmaları, belirlenmişlikleri yok etmeye tekabül eder. Bununla birlikte "Sevgi Duvarını aştık" ifadesiyle sevgiye dair kültürel kodların, egemen değerlerin aşıldığına gönderimde bulunulur. Bir başka ifadeyle şiirsel özne idealize edilen âşık ve sevgilinin yerine yeni bir âşık ve sevgili imgesi inşa eder. Bununla birlikte sevgiye dair birçok belirlenimi yerle bir eder. Bahsedilen durum da "Sevgi Duvarı" şiirinin karnavalesk olanla ilişkisini somutlar.

Sonuç

Karnaval kuramı, edebiyat eleştirisine yön veren isimlerden biri olan Mihail M. Bahtin'i anlamak için büyük bir öneme sahiptir. Mihail M. Bahtin, bahsedilen kuramın temel çerçevesini bilhassa *Rabelais ve Dünyası* adlı kitapta çizer. Bazı eleştirmenlerin vurguladığı gibi Bahtin'in Rabelais'nin metinlerinden hareketle oluşturduğu karnavalesk kuramı, bir bakıma Stalin Dönemi'nin yukarıdan empoze eden, emredici tavrına bir başkaldırı anlamı içermektedir. Bahtin'in karnavalesk kuramının çıkış noktası karnaval kavramıdır. Bahtin; egemen güçlerin çıkarlarına hizmet etmeyen karnavalları esas alır. Ona göre karnaval insanların seyrettiği bir gösteri değildir; aksine herkesin katıldığı ve dünyanın yeniden hayat bulduğu bir olgudur. Burada mesafeler askıya alınır, "özgür ve samimi temas" kurulur. Bununla birlikte yüce ve kutsal olanı itibarsızlaştıran; yukarıda görülenleri aşağıya, beden alanına indiren grotesk gerçekçilik karnavalesk kuramında temel değere sahip kavramlardandır. Bahtine'e göre en az grotesk gerçekçilik kadar önemli olan gülme eylemi de toplumsal normları ve hiyerarşileri hedef alır. Onun için gülme eylemi bedensel

alt bölgeyle alakalıdır. Aynı zamanda yazar, gülme eyleminin bir zafer olduğundan söz eder. Bahsettiği zafer ise egemen güçlere, otoriter figürlere karşı kazanılır. İfade edilen çerçevede en temelde Bahtin'in karnavalesk kuramının alt üst, yukarı aşağı gibi kabul görmüş hiyerarşik yapıları geçici bir süreliğine askıda tuttuğu, alt üst ettiği; ciddiyete karşı gülmeyi, ölüme karşı yeniden doğuşu, tekdüzeliğe karşı çoğulculuğu esas aldığı; zıtlıkları birleştirdiği söylenebilir.

Bu çalışmada, Can Yücel'in "Sevgi Duvarı" adlı şiirinin Bahtin'in karnavalesk kuramıyla yorumlanmaya uygun olduğu tespit edilmiştir. Zira Yücel, başlığından başlayarak şiirinde karnavalesk imgeler oluşturmuştur. Daha ayrıntılı söylenecek olursa duvar sözcüğü, toplumsal normlara ve hiyerarşilere işaret ederek karnavaleskin karşısında bulunur. Ancak normların, hiyerarşilerin üstesinden gelmek ve özgürlüğü, eşitliği egemen kılmak karnavalesk bir niteliğe sahip sevgi ile mümkün olmuştur. Bununla birlikte şiirsel öznenin, "Ne kadar kötü kokarsak o kadar iyi" ve "Ne kadar rezil olursak o kadar iyi" mısralarıyla "iyi ve doğru olarak adlandırılan toplumsal normların tam tersine" kendi normlarını inşa etme çabasında olduğu ileri sürülmüştür. Anılan ifadelerle paralel olarak, "Yalnızlığım benim sidikli kontesim" mısraının "soyluluğu, aristokrasiyi, elitizmi, itibarlı olanı, arzulananı, üst sınıfı imleyen kontesle toplumsal normlarca uygun ve doğru kabul edilmeyene, makbul olmayana, aşağıda olana, aşağılanana işaret eden sidikliyi bir araya" getirdiği vurgulanmıştır. Bu durum, aşağıda olanla yukarıda olanın aynı seviyeye indirildiği, zıtlıkların birleştirildiği karnavalesk dünyayla koşut niteliktedir. Burada "karnavala özgü uygunsuz birleşmeler" mevcuttur. Ayrıca karnavalesk kuramında gülme eyleminin önemiyle paralel şekilde Yücel'in kurguladığı şiirsel öznenin humorla dünyaya karşı bir direnç oluşturduğunun ve bu direncin başkaldırıya dönüştüğünün altı çizilmiştir. Öte yandan şiirsel öznenin bedeninin alt bölgesine yaptığı vurgunun grotesk gerçekçilikle ilişkisi üzerinde bilhassa durulmuştur. Şiirde kullanılan meyhanenin, çoksesliliğe gönderimde bulunan karnavalesk bir mekân olduğu iddia edilmiştir. Şiirde gece ve karanlıkla Romantik grotesk gerçekçilik için uygun bir atmosfer oluşturulduğu öne sürülmüştür. Hızır Paşa ve Pir Sultan Abdal ilişkisine dair metinlerarası gönderimin görevliler ve ekipler sözcükleriyle birleşerek otoriteye ve otoritenin aygıtlarına başkaldırısı somutladığı ifade edilmiştir. Sonuç olarak tespit edilen bütün bu olgularla "Sevgi Duvarı" şiirinin karnavalesk kuramıyla birlikte düşünüldüğünde okura zengin çağrışımlar sunduğu savlanmıştır.

Kaynaklar | References

- Bahtin, M. M. (2004). *Dostoyevski poetikasının sorunları*. C. Soydemir (Çev.). Metis Yayınları.
- Bahtin, M. (2005). *Rabelais ve dünyası*. Ç. Öztekin (Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z. (2005). *Bireyselleşmiş toplum*. Y. Alogan (Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Dombrowski, R. (2011). The Carnavalesque and the Grotesque in Elizabeth Bishop's poetry [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. University of New Orleans.
- Gölpınarlı, A. ve Boratav, P. N. (2010). *Pir Sultan Abdal*. Derin Yayınları.
- Holquist, M. (2005). İngilizce baskıya önsöz. M. Bahtin (2005). *Rabelais ve dünyası* içinde (s. 15-27). Ç. Öztekin (Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- <https://sozluk.gov.tr/> (erişim: 18.09.2024)
- Kaynar, H. (2014). Muhabbet baki mahbubân kayıp: Osmanlı'dan Cumhuriyet'e meyhaneler. *İstanbul Araştırmaları Yıllığı*, 3: 1-22.
- Kumar, B. V. & Jyothirmal, D. (January 2024). Analysis of Mikhail Bakhtin's carnivalesque in the light of R.K Laxman's cartoons. *International Journal of Creative Research Thoughts (IJCRT)* 12, b975-b981.
- Lachmann, R. (1988). Bakhtin and carnival: Culture as counter-culture. R. Eshelman ve M. Davis (Trans.). *Cultural Critique*, 11, 115-152. <https://doi.org/10.2307/1354246>.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (2005). *Metaforlar: Hayat, anlam ve dil*. G. Y. Demir (Çev.). Paradigma Yayınları.
- Yücel, C. (1 Şubat 1983). Can Yücel ile renk ve ahenk üstüne bir buluşma. T. Uyar (Söyleşiyi Yapan). *Milliyet Sanat Dergisi*, 65: 20-22.
- Yücel, C. (1 Eylül 1999). Şiir düzerken kahkaha çiçekleri üretmek. Z. Oral (Söyleşiyi Yapan). *Milliyet Sanat*, 463: 4-8.
- Yücel, C. (2015). *Sevgi duvarı 1950-1970*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.