



Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi

The Journal of International Social Research

Cilt: 7 Sayı: 34 Volume: 7 Issue: 34

www.sosyalarastirmalar.com Issn: 1307-9581

KOPUK YAPIT ÖRNEĞİ OLARAK MUHSİN MACİT'İN *FİLMİN AĞLANACAK YERİ* ADLI KİTABI

THE BOOK OF MUHSİN MACİT CALLED *FİLMİN AĞLANACAK YERİ* AS A SAMPLE OF "FRAGMENTED TEXT"

Gökhan TUNÇ*

Öz

Herhangi bir edebî ürünü belli bir türün içine hapsedmek, o edebî türün anlamını sınırlandırmak anlamına gelebilir. Öte yandan bir yapıt, edebî türlerden bağımsız bir şekilde, tek başına incelendiğinde de türün diğer metinlerle kurduğu aynılık ya da farklılık ilişkisi göz ardı edilmiş olur. Bu anlamda yapılması gereken yapıtın içeriksel ve biçimsel açıdan bağlanabileceği, ilişkilendirilebileceği geleneksel ya da çağdaş edebî türün belirlenmesidir. Bu makalede, yapıttan edebî türe; edebî türden de yapıta doğru iki yönlü bir etkileşim olduğu anlayışı benimsenmiştir. Sözü edilen çerçevede Muhsin Macit'in *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabı incelenerek onun hangi edebî türle ya da kavramsallaştırma ile anlamlandırılabilirliği sorgulanmıştır. Makalede, bu kitabın anı-öykü, öykü ve deneme gibi farklı edebî türleri düzenli bir sıra takip etmeyerek içerisinde barındırmasına dikkat çekilmiştir. Diğer taraftan kitapta, şiirlere, türkülere, kamyon arkası yazılara, mektuba yer verilerek çoğul bir söylem oluşturduğu ileri sürülmüştür. Kitabın ironik ve dramatik bir anlatım arasında gidip gelmesinin de bu söylemsel zenginliğin etkisini artırdığı düşüncesi ifade edilmiştir. Bu şekilde *Filmin Ağlanacak Yeri*'nde edebî türler ve söylemler açısından bir bütünlük ve tekillik anlayışının yerine çoğulluk, parçalılık ve farklılık anlayışının egemen olduğu vurgulanmıştır. Bahsedilen durum ise, "kopuk yapıt" kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Macit'in kitabının kopuk yapıt olma vasfının postmodern bir niteliğe sahip olmadığına işaret edilerek bu özelliğin kitapta dile getirilen kayıp, yitirme, unutulma, ayrılma gibi duyguların bir yansıması olduğu görüşü ortaya konmuştur. Bahsedilen duyguların anlatıcıda "bütünlüğünü yitiren bir dünya" algılayışı yarattığı ve bu algılayışın edebî türlerde ve söylemlerde parçalılığı, süreksizliği ortaya çıkardığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Muhsin Macit, *Filmin Ağlanacak Yeri*, Kopuk Yapıt, Edebî Türler, Söylem.

Abstract

To incarcerate any literary product into a literary type may mean the limitation of that literary product's meaning. On the other hand, when a literary product is singly considered by disregarding the literary types, its relation with other texts in terms of similarity and difference becomes ignored. Thus, it is essential to determine a traditional or modern literary type whom a literary product can be attached and connected in terms of content and form. An understanding is assumed that there is a two-sided interaction from product to literary type and literary type to product. In this article, the work of Muhsin Macit called *Filmin Ağlanacak Yeri* is studied and it is questioned that which literary type and conceptualization suits to define the work. In this study, it is stressed that the work of Macit included various literary types such as memoir-story, story and essay without following a regular order. Also it is asserted that the work created a plural language by using poems, folk songs, bumper sticker slogans and letters. The impact of this richness in narration is increased by the language of the book which sometimes has a ironic and sometimes has a dramatic language. By stressing these peculiarities, it is emphasized that there is plurality, segmentation and differentiation in *Filmin Ağlanacak Yeri* in terms of literary types and narrations instead of totality and singularity. The mentioned characteristic is associated with the concept of "fragmented text" (*L'écriture Fragmentaire*). In this article, it is said that the state of being a "fragmented text" does not indicate that the book has a postmodern character but it is a reflection of such feelings as loss, being forgotten and separation. It is aimed to reveal that mentioned feelings created a perception of "a

*Yrd. Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

world which is losing its integrity" for the narrator and this perception caused to particularity and discontinuity in literary types and narrations.

Keywords: Muhsin Macit, *Filmin Ağlanacak Yeri*, fragmented text, literary types, narration.

Giriş

Bir eserin türüne ilişkin yapılan belirlemeler, o eserin nasıl okunacağı ile ilgili bir "okuma kontratı" olma niteliğine sahiptir. Herhangi bir okur, söz konusu tür belirlenimi aracılığıyla esere yaklaşıp, türlere ait hazır bilgileri çerçevesinde eseri yorumlayacaktır. Bahsedilen durum, bir taraftan eserin yorumlanma imkânını sınırlandıran bir özelliğe sahip olmasına karşılık, diğer taraftan eserin geleneksel edebiyatla kurduğu ilişkiyi göstermesi; getirdiği yenilikleri ve farklılıkları ya da benzerlikleri ve aynılıkları tartışmaya olanak sunması açısından önemlidir. Bu noktada şu soru sorulabilir: Bir eserle ilgili kitabın kapağında herhangi bir tür belirlenimi yapılmamış, "okuma kontratı" oluşturulmamışsa ya da eser farklı türlere ait olarak sınıflandırılmışsa nasıl bir okuma stratejisi izlenmelidir? Bu makalede, ifade edilen bağlamda, temel olarak Macit'in farklı türlerde sınıflandırılan *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabının türsel bir karşılığının aslında olup olmadığı sorgulanacak, eğer kitabı herhangi bir edebî türle adlandırmak mümkünse bu türün içerikle ilişkisinin ne olduğu tartışılacaktır. Söz konusu çabada, Kubilay Aktulum'un açtığı, "kopuk yapıt" kavramına başvurulacaktır.

Ortaya konulan bu çerçeve açısından, Muhsin Macit'in *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabının, 2009'da Türkiye Yazarlar Birliği'nden yılın en iyi deneme kitabı ödülünü alması, kitabın ödül almış olmasından çok, ödülün kitaba deneme türünde verilmiş olması dolayısıyla dikkat çeker. Her ne kadar kitabın Profil Yayınları'ndan çıkan ikinci baskısında türü belirtilmeyerek okurla okuma kontratı yapılmamış olsa da, Timaş Yayınları'ndan basılan kitabın ilk baskısının kapağında "anı-öykü" türü yazılarak okurla okuma kontratı yapılmış ve kitap belirli bir türle sınırlandırılmıştır. Yazarın, Mehmet Emin Gül ile yaptığı mülakatta kitabı için yaptığı türsel tanımlama da "anı-öykü" şeklindedir: "Filmin Ağlanacak Yeri'deki metinlerin büyük çoğunluğu anı-öykü olarak değerlendirilebilir. Denemeye yakın olanlar da var." (Gül, 2014: 43). Yazarın bahsi geçen ifadelerinde, onun kitabını oluşturan metinlerin büyük çoğunluğunu "anı-öykü" türünde sınıflandırmasının yanı sıra, bazı metinlerin deneme türünde olduğuna ilişkin vurgusu dikkat çekicidir. Bu anlamda kitabın türüyle ilgili kesin bir belirlemenin yapılamadığı söylenebilir. Ancak bu noktada şu sorular sorulabilir: Macit'in *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabının herhangi bir edebî türde yazıldığını söylemek olanaklı değil midir? Yoksa bahsedilen kitap, farklı türlerin bir araya gelmesi ile mi oluşmuştur? Bu sorulara cevap vermeden önce tür-yapıt ilişkisi tartışılacaktır.

Tür-Yapıt İlişkisi

Makalenin temel amacının tür belirlenmesi olması ve türle içerik arasında bir doğrudanlık ilişkisinin olduğunun ileri sürülmesi, bir yapıtı türle ilişkilendirmenin zorunlu olup olmadığı ve edebiyat yapıtının türlerden bağımsız olarak, tekil bir şekilde incelenip incelenemeyeceği sorularına cevap verilmesini zorunlu kılar. Tzvetan Todorov, *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı kitabında yeni bir yapıtın var olan türlerle ilişkisinin ne olduğu ya da ne olması gerektiği konusunda fikir yürütür. Ona göre bir edebiyat yapıtındaki her özelliğin bireyselliğe bağlanması, bir başka ifadeyle bir yapıtın tamamen özgün olması imkânsız olduğu gibi, bir metnin tamamen daha önceden var olan bir dizgenin ürünü olduğu da söylenemez. Todorov'a göre yeni bir yapıtla var olan tür arasındaki ilişki ikili bir hareket içerir: "yapıtın edebiyata (ya da türe) ve edebiyattan (türden) yapıta" (Todorov, 1999: 14-15). Todorov, düşüncelerini bir adım öne taşıyarak tür kavramını reddetmenin mümkün olup olamayacağı sorusuna cevap arar. Ona göre "soyutlamanın" ve "türsel" olanın içinde devinmek dilin doğasındadır. Bahsedilen çerçevede bireysel olanın dil dizgesinin içinde var olamayacağını ileri sürer ve şunları ekler: "[B]izim metnin özgüllüğü olarak tanımladığımız şey de kendiliğinden bir türün betimlemesine dönüşür – öyle ki, bu türün temel özelliği, söz konusu yapıtın onun ilk ve tek örneği olmasıdır." (Todorov, 1999: 15). Todorov, böylelikle, tür kavramını göz ardı etmenin mümkün olmadığını dil kavramıyla ortaya koymaya çalışır. Ona göre tür kavramı reddedilemez, çünkü tür kavramını reddetmek, dile sırt çevirmektir (Todorov, 1999: 15).

Todorov, bu konuda karşıt görüşü savunan Maurice Blanchot'un önemli olan tek şeyin kitap olduğu, bir kitabın türlere değil sadece edebiyata ait olduğu yönündeki düşüncelerini aktarır. Öte yandan ona cevap olarak Gérard Genette'in "Edebi söylem, yapıları ihlal ederek, sınırlarını çiğneyerek oluşur ve gelişir; ama bunu yapabilmesini sağlayan da bu yapıları bugün bile yine kendi dil ve yazı alanının içinde bulmasıdır" düşüncesine, kendi savına destek olması için başvurur (Todorov, 1999: 15). Todorov, çağdaş edebiyatın türsel ayrımlardan tamamen bağımsız olduğu düşüncesine katılmaz, ancak tür kavramlarının da geçmişteki edebiyat kuramlarından miras kalan şekliyle sürdürülmemesi gerektiği uyarısında bulunur (Todorov, 1999: 16). Ona göre eski edebiyat kuramlarından miras kalan tür tanımlarını sürdürmek zorunda değiliz, bunun yerine çağdaş edebiyata uygulanabilecek soyut kategoriler oluşturmak yerinde bir tavır olacaktır; çünkü "[t]ürler bir yapının edebiyat evrenine bağlanmasını sağlayan iplerdir" (Todorov, 1999: 16). Bu çalışmada da Macit'in *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabının mevcut edebî türlerin dışında adlandırılmasının zorunluluğuna vurgu yapılacaktır ve bu kapsamda "kopuk yapıt" kavramıyla ilişki kurulacaktır. İfade dilen çaba, metnin içeriğinin anlaşılması yolunda bize daha fazla imkân tanyacaktır.

Filmin Ağlanacak Yeri ve Kopuk Yapıt

Filmin Ağlanacak Yeri adlı kitabın ilk bölümünden itibaren okura anı-öykü türünde olduğunu düşündürecek öğelere rastlanmaktadır. "Teyyare Babama Selam Söyle" adını taşıyan ilk bölümde, ben anlatıcı çocukluğuna dönerek babasının gurbete, yurtdışına gidişinden dolayı duyduğu hasreti dile getirir. Olayların Erzurum'un Oltu ilçesine bağlı Özdere köyünde geçmesi, yazar, anlatıcı ve karakter arasında bir özdeşlik ilişkisinin kurulabilmesine yol açar. Yazarın da biyografisinden çocukluğunun bu köyde geçtiğini biliyoruz. Aynı şekilde çocukluğunda babadan ayrı kalma durumu yazarla, anlatıcı ve karakter arasında benzerlik ilişkisi oluşturur. Kitabın ikinci bölümünü oluşturan "Kamyonlar Kavun Taşır ve Ben" adlı metin, bir önceki metnin devamı niteliğindedir. Yine anlatıcı, babasının "ekmek parası kazanmak için gurbete gittiği"nden (Macit, 2013: 13) bahseder. Olayların geçtiği mekân ise Oltu'dur. Söz konusu bölümde ben anlatıcının biraz daha büyüdüğünü görmekteyiz. İlk bölümde "teyyare"nin peşi sıra koşan ve "teyyare"den babasına selam söylemesini dileyen ben anlatıcı, artık babasının yurtdışında kazandığı parayla aldığı kamyonu kullanabilecek yaşa gelmiştir. 1978 yılına dönerek o yıllarda yaşadığı olayları anlatan ben anlatıcı, bölümün sonuna doğru 1988 yılının temmuz ayına gider ve yaptığı Erzurum-Van seyahatinden bahseder. Yazarın Van'ın Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nde öğretim üyeliği yaptığını bilmemiz, metnin biyografik özelliklerini fark etmemize yol açar. Nitekim daha sonra aynı üniversitede çalışan Süleyman Kayıpoğlu'nun adının anılması, metnin gerçeklik boyutunu artırır (Macit, 2013: 18). Bu bölümde dikkati çeken bir başka özellik, çağrışım yoluyla zamanda hızlı ilerlemelerdir. Ben anlatıcı, önce çocukluk zamanına gider, daha sonra "Hâlâ karayoluyla seyahat ederken kamyonlar hep ilgimi çeker" (Macit, 2013: 18) diyerek metnin yazıldığı döneme geçer ve en sonunda 1988 yılına döner. Kitabın üçüncü bölümü olan "Erzurumlu Kemanî Haydar'ın İştirakiyle" de, yine mekânlar Oltu-Erzurum'dur. Yazar, anlatıcı ve karakter arasındaki özdeşlik bu bölümde de devam eder. Ancak bu kez ben anlatıcının yatılı okul dönemine gidilir. Hastalanan ben anlatıcıyı almaya gelen anne ile Oltu-Erzurum yolunda, bir türkü kaseti alırlar. Anlatıcı daha sonra bu kasetin iç dünyasında bıraktığı izlenimden bahseder. Ancak burada dikkat çekici bir şekilde, bölümün başında adı geçen Erzurumlu Kemanî Haydar hakkında ansiklopedik bilgi verilir: "Haydar Telhüner, 1911 yılında Erzurum'da doğmuş. Daha çocukken musikiye olan istidadı onu mey çalmaya sevk etmiş. Daha sonra kemana geçmiş. Erzurum Lisesi müdürü Murat Uraz'ın izniyle son sınıfta okutulan musiki derslerine girmiş. Tel-hüner olmuş. O yıllarda Mumcu Caddesi'ndeki Ankara Saz'da ses sanatkârı olan Leyla Hanımla tanışmış, hayatı değişmiş." (Macit, 2013: 23). Bu alıntının daha sonra tartışılacak "kopuk yapıt" kavramıyla doğrudan ilişkisi bulunmaktadır.

"Patosun Ettikleri" adlı bölümde de anlatıcı, diğer bölümdeki anlatıcılarla benzer özelliklere sahiptir. Çocukluğuna odaklanan, hüznü, edebî bir söyleme sahip bir kişidir anlatıcı. Ancak anlatıcının olayları çizgisel bir zamanla anlatmasının yerine, öncelik sonralıklarında bir farklılaştırmaya gittiğine şahit oluruz. Daha önceki metinlerde babasının

gurbete gittiğinden söz eden ve bir önceki bölümde de babasının on yıl önce Hakka yürüdüğünden bahseden anlatıcı, bu bölümde babasının Almanya'ya gitmeden hemen önceki ruh hâlini dile getirir. Bu bölümdeki anlatımla ilgili bir diğer dikkat çekici nokta, olaylar ve konular arasındaki hızlı geçişlerdir. Babasının gurbete gidişinden ve bunun kendi üzerlerindeki etkisinden söz eden anlatıcı, hızlı bir geçişle kirvesinin oğlu Cemal'le patos zamanı oynadıkları oyunları anlatır ve onun aracılığıyla "Sırrı emminin ta Almanya'dan traktör getirdiğini" aktarır (Macit, 2013: 30). Bundan sonra ülkedeki toplumsal dönüşüm hızlı bir şekilde okura sunulur: "Ertesi sene patos da alındı. Birkaç sene sonra patoslar çoğaldı. Öküzler satıldı. Hodaklar şoför oldu. Daha evvel öküzlerin boyunlarına astıkları boncukları traktörlere taktılar. Traktör seslerine Orhan Gencebay'ın, Ferdi Tayfur'un sesleri karıştı. Narmanlı Sümmani'nin torunlarını gençler tanımaz oldu. Seyitgilin radyo yerini Grundig marka radyolu teyplere bıraktı." (Macit, 2013: 30).

Bölümün başında babasının Almanya'ya gittiğinden söz eden anlatıcı, bu kez bölümün sonunda babasının malulen emekli olduğunu söyler. Öte yandan bölümle ilgili en dikkat çekici noktalardan birisi de kirvesinin oğlu Cemal'le karşılıklı atışan anlatıcının isminin Muhsin olduğunu öğrenmemizdir. Kirve oğlu Cemal, anlatıcıya şu şekilde seslenir: "O geçeden ot getir / Bu geçeden ot getir / Muhsin'in kulağından tut getir / Hooohooohoo!" (Macit, 2013: 30). Bu şekilde anlatıcı ve karakterin yazar Muhsin Macit'le aynı kişi olduğu ortaya çıkar. Buraya kadarki bölümlerin, metnin ilk baskısındaki okuma kontratı ile uyumlu olarak anı-öykü olarak nitelendirilebileceği görülür. Metinlerdeki biyografik öğeler, yazar-anlatıcı ve merkezî karakter arasındaki özdeşlik, yazarın başından geçen olayları, kronolojik bir sıra takip etmeden edebî bir söylemle okura sunması, metinlerin anı-öykü özelliklerini ortaya çıkarır. "Ağam Öldüğüne İnanamıram" adlı bölüm, diğer bölümlerden farklı özelliklere sahiptir. Bölümün başlangıcı, üçüncü kişi ağzından anlatılan tarihsel bir öykü şeklindedir: "Gün, Karadağ'ın karlı tepelerini sıvazlayarak yükseldiğinde... Boncuk boncuk kar taneleri uykusuz koç yiğitlerin gözlerini kamaştırdığında... Müfrezeye yeni dâhil olan yedek subayın gözlerini hayalleri kamaştırmakta, gönlünü tarifsiz duygular işgal etmekteydi. Sene 1914, evvel bahardı. Sivrideresi boyunca mevzilerde memleketin her yanından koparılmış koç yiğitler tir tir titremekteydi." (Macit, 2013: 33)

Bahsedilen ifadeler, daha önceki bölümlerde anlatıcının naif çocukluğuna ait öğeleri anlattığı yerlerin hem üslup hem de konu düzlemi bakımından dışında kalır. Anlatıcı daha sonra Faik asteğmenin *Bir Yedek Subayın Anıları* adlı kitabından bahseder. Bu şekilde gerçekten yaşamış bir kişiye (Faik Tonguç) ve onun kitabına gönderimde bulunulmuş olunur. Ancak anlatıcı, Hüseyin adlı bir kişinin başından geçenleri babasından dinlediğini söylemesi ve bunları nakletmesi ile yine daha önceki bölümlerin üslubuna dönmüş olur. Fakat bu kez merkezî kişi, askerden dönen, Rusların tecavüzüne uğrayan eşinin ölümüne şahit olan ve köyden çıkıp bir daha köye dönmeyen Hüseyin'dir.

"Kızak" adlı bölümde anlatıcı, televizyonda izlediği Anadolu'da kızak kayan çocuklar ve bunu hüznü bir hikâyeye dönüştürmeye çalışan "televizyoncu kız" aracılığıyla çağrışım yoluyla çocukluğuna gider. Bölümün sonunda çocuklarıyla kızığa binmeye çalışsa da muhtar Abdurrahman'ın uyarısıyla kaybettiği çocukluğunun bir kez daha farkına varır: "Hoca, burada kaymak, kitap okumaya benzemez. Dikkat edin, derenin dibini boylarsınız!" (Macit, 2013: 39). Böylelikle anlatıcı hakkında bir bilgiyi daha öğreniriz: Bu bilgi ise onun hoca olma vasfıdır. Yazarın da akademisyen oluşu, yazar-anlatıcı ve karakter özdeşliği düşüncesini bir kez daha pekiştirir. Kitabın bir sonraki bölümü olan "Mum Çiçeği"nde, anlatıcı bu kez çocukluk yerine gençliğinin en güzel zamanlarının ruhunu taşıyan çiçeği kaybedişini kaleme alır. Bu bölüm, diğer bölümlerle birlikte değerlendirildiğinde dikkati çeken nokta, anlatımların bir nesne merkezinde gelişmesidir. "Teyyare", kamyon, kaset, kızak, mum çiçeği gibi nesnelere anlatımda merkezî bir öneme sahip olarak anlatıcının geçmişle daha rahat bağlantı kurabilmesinin yolunu açarlar. Daha sonra daha ayrıntılı değinileceği gibi, bu nesnelere sadece bir nesne olmanın ötesinde bir anlama sahiptirler. Söz konusu nesnelere yalnızca anlatıcının geçmişe yolculuğunda aracı bir konum görmezler, aynı zamanda onlar geçmişin anlam yükünü üstlenen bir özelliğe sahiptirler. Bu nesnelere kaybı geçmişteki anların kaybıyla paralel ilerler.

“Yatılı Okul Hâlâ Kalbimde Yaradır” adlı bölümde, anlatıcı çocukluğuna odaklanır, ancak bu kez anlatının merkezî kişisi, amcasının çocuğu Abdülmecit’tir. Abdülmecit’in başarılı bir öğrenci oluşu ve yatılı okulda hastalanarak ölüşü bu bölümde konu edinilir. Abdülmecit’in ailesine gönderdiği mektup, hem bu türün anlatıda bulunması ile hem de efsane anlatımıyla makalenin araştırma konusu için dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra mektuptaki anlatım ve üslup, onun bir ilköğretim çocuğundan çok, anlatıcıya ait olduğu izlenimini uyandırmaktadır. İfade edilen durum, metnin kurmaca yönüne bizi götürmektedir. Ancak kurmaca yönün anlatıda esas ön plana çıktığı bölüm “Merhamet” adını taşır. Bölümde konu edinilen mekân her ne kadar Van ve Van Gölü olsa da, burada anlatıcı, diğer bölümlerdeki gibi yazar Muhsin Macit değil, yatılı okulda okuyan bir kız çocuğudur. Anlatıcı kız çocuğunun, babası tarafından söylenen “Yatılı okul kalbimde yaradır” (Macit, 2013: 50) cümlesini aktarmasıyla kitabın bir önceki bölümüne gönderimde bulunulur. Hatırlanacağı gibi kitabın bir önceki bölümü “Yatılı Okul Hâlâ Kalbimde Yaradır” başlığını taşımaktadır. Böylelikle anlatıcının, yazarın kızı olduğu sonucu çıkarılabilir. Ancak bu bölümle ilgili esas dikkat çekici nokta, diğer bölümlerin aksine burada yazar, anlatıcı ve karakter arasındaki özdeşliğin son bulmasıdır. Gérard Genette, “Fictional Narrative, Factual Narrative” adlı makalesinde, yazar ve anlatıcının bir ve aynı şey olarak düşünülmemesi gerektiğinin altını çizdikten sonra¹ yazar ve anlatıcının aynı olduğu (yazar=anlatıcı) anlatıların olgusal; yazar ve anlatıcının farklı olduğu (yazar≠ anlatıcı) anlatıların ise kurgusal bir özelliğe sahip olduğunu ileri sürer (Genette, 1990: 766)². Bahsedilen çerçevede yazar ve anlatıcının “Merhamet” adlı bölümde farklı olması (yazar≠anlatıcı=karakter), onun kurmaca niteliğini ortaya çıkarır. Bu bölümde bir kız çocuğunun bilincinden geçenler birinci şahıs ağzından anlatılır.

Bir sonraki “Van Gölü Güzellemesi” adlı bölümde, ne geçmişe ait bir hatıra ne de bir olay anlatılır. Bu bölüm, her ne kadar şiir türünde yazılmasa da başlıktan da anlaşılacağı gibi içerik olarak güzelleme tarzıyla ilişkilendirilebilecek bir metindir. Anlatıcı söz konusu bölümde, lirik bir anlatımla Van Gölü’ne sevgisini dile getirir. Bu bağlamda yazarın geleneksel güzelleme tarzını dönüştürerek kullandığı savlanabilir.

Kitapta yer alan “Şehrin Işıkları”, “Kar”, “Tansiyon”, “Yar Yolunda Yanmayı Öğren Çınardan”, “Sağım Solum Sobe”, kitaba ismini veren “Filmin Ağlanacak Yeri” ve “Karbeyaz” gibi bölümler, yazar, anlatıcı ve karakter özdeşliğinde kaleme alınan, biyografik öğelerle kurmacanın iç içe geçtiği anı-öykü özelliğine sahip metinlerdir. Ancak kitapta yer alan “Modern Ayınlar” adlı bölüm, deneme niteliğindedir. Yazar burada, ATM, AVM ve cep telefonu gibi çağdaş insanın hayatına giren unsurlar üzerine bir deneme kaleme alır. Uğur Kökden, “Deneme’nin Yüzyılı” adlı yazısında, günümüzde denemenin ben merkezli olmaktan çok bir değerler araştırması niteliğini kazandığından ve ayrıca denemeyle uygarlıkların sorguya çekildiğinden söz eder (Kökden, 2006: 56). “Modern Ayınlar”ın de Kökden’in bahsettiği modern insanın yeni değerlerini araştırma ve uygarlığı anlamaya yönelik bir çaba içerdiği ileri sürülebilir. “Niçin Şair Olamadım?” adlı bölüm, deneme ve anı arasında gidip gelirken, “Divan Şiiri Muhipleri Cemiyetini Kursak Mı?” adlı bölüm yazarın divan edebiyatı ve eski Türk edebiyatında araştırma yapan kişiler hakkında yazdığı bir deneme vasfındadır. Söz konusu her iki bölüm de Nurdan Gürbilek’in modern deneme yazarı için söylediği “Modern deneme yazarını ayırt eden, kendi hayatının dış dünya, yazdıklarının da hayat karşısındaki güçsüzlüğünü kabul ederek işe başlamasıdır” (Gürbilek, 2001: 30) düşüncesiyle paralel özellikler gösterir. Özellikle “Niçin Şair Olamadım?” adlı bölümün sonu bu anlamda dikkat çekicidir: “Şair olamamakta ne kadar da mazurmuşum! Otuz beşinden sonra anlıyor insan.” (Macit, 2013: 97)

¹ Umberto Eco da özellikle birinci tekil şahsın ağzından yazılan anlatılardaki sesin zorunlu olarak yazar olmadığına dair şöyle bir uyarıda bulunur: “[A]nlatan sesin zorunlu olarak yazar olmadığını, birinci tekil şahıs ağzından bir köpeğin anılarını yazan P.G. Wodehouse bize söylemektedir.” (Eco, 1995: 20).

² Reyhan Tutumlu, *Yaşamaz Yazabilmek: Vüs’at O. Bener’in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım* adlı kitabında, Genette’in konu edinilen makalesindeki türlerle ilgili şemasını aktarır: “Y=A=K Otobiyografi, Y=A, Y≠K, A≠K Tarihsel anlatı (biyografiyi de kapsar), Y≠A, Y≠K, A=K Özöyküsel (*homodiegetic*) kurmaca, Y≠A, Y=K, A≠K Elöyküsel (*heterodiegetic*) otobiyografi, Y≠A≠K Elöyküsel (*heterodiegetic*) kurmaca” (Tutumlu, 2010: 137).

Macit'in *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabında gösterilmeye çalışıldığı gibi farklı edebî türler bir aradadır. Bir tarafta anı-öykü tarzında gerçek ile kurmacanın birlikte sunulduğu metinler kitapta yer alırken diğer yanda öykü, deneme, güzelleme tarzında lirik bir anlatı da bulunabilmektedir. Ayrıca beyitler ["Beyân-ı sûziş eyler herkes istidâd-ı fıtrattan / Eder berceste âşık mısra-ı rengîn çınâr âteş" (Macit, 2013: 66)], kamyon arkası yazılar ["Koyun kurdun yol fordun", "Babam sağ olsun", "Miras değil alın teri", "O şimdi asker" (Macit, 2013: 18)], türküler ["Bugün sabah ile visâl-i yârdan / Bana bir haber var inceden ince / O bûy-ı zertâr-ı hayâl-i yârdan / Yüz bin eser var inceden ince (Macit, 2013: 22)], mektup (Macit, 2013: 46), mısralar ["Âheste çek kürekleri mehtâb uyanmasın" (Macit, 2013: 18), "Fazla üstelemeyin bu şehirde yalnızım" (2013: 19), "kanadı kırık kuş merhamet ister" (2013: 49)], şiirler [Cahit Külebi'nin "İstanbul" şiiri (Macit, 2013: 17), Âşık Veysel'in "Dünyada Tükenmez Murat Var imiş" (Macit, 2013: 67)] kitapta birbiri ardınca yer alır. Bütün bunlarla birlikte farklı söylemlerin de aynı kitapta buluşturulduğu gözlemlenmektedir. Kitabın en dikkat çekici noktalarından biri ironik ve dramatik anlatımın birlikte ve her bölümde birbiri ardınca yer almalarıdır. Anlatım, birbirinden çok farklı niteliklere sahip olan bu iki anlatım tarzı arasında gider gelir ve daha da önemlisi bu iki farklı anlatım tarzının yadırgatmadan ve birbirini tamamlayan iki unsurmuş gibi kullanılmasıdır. Öte yandan anlatıcı, kimi zaman biyografi["Haydar Telhüner, 1911 yılında Erzurum'da doğmuş. Daha çocukken musikiye olan istidadı onu mey çalmaya sevk etmiş. Daha sonra kemana geçmiş. Erzurum Lisesi müdürü Murat Uraz'ın izniyle son sınıfta okutulan musiki derslerine girmiş. Tel-hüner olmuş." (Macit, 2013: 23)], kimi zamanda tarihsel bir öykü kaleme alır gibi ["Türk ordusu geri çekilmekteydi. Esaret günleri başlamıştı" (Macit, 2013: 33)] anlatacaklarını dile getirir. Farklı türler ve farklı söylemler 103 sayfalık kısa kitapta kendisine yer bulur. Bu noktada sorulması gereken soru, farklı türlerin, söylemlerin bir arada bulunmasının anlamının ne olduğudur.

Kubilay Aktulum, *Kopuk Yapıt-Kopuk Yazı* adlı kitabında Fransız şair Louis Aragon'un kitaplarından yola çıkarak "kopuk yapıt-kopuk yazı" kavramlarının ifade ettiği anlamı açıklar. Aktulum, Aragon'un kitaplarında çoğulluk, kopukluk ve süreksizlik olgusunun gözlemlendiğinden ve bunu yazarın kendisinin de ifade ettiğinden bahseder (2002: 15). Aktulum, Aragon'un bütünlükten yoksun, süreklilik düşüncesinin olmadığı, bunun yerine çoğulluk ve kopukluk özelliklerinin hâkim olduğu, çizgisel anlatımı ortadan kaldıran kitaplarını anlamlandırmak için bu kavramı kullanır ve kitap boyunca bu kavramın Aragon'un metinlerinde kendisini nasıl gösterdiğini tartışır. Yine Aktulum, "Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk" adlı makalesinde, bu kez farklı yazarlarda söz konusu durumun ne şekilde görünürlük kazandığını sorgular. Aktulum kopuk yapıtın, türlerin iç içe olma özelliğini barındığını dile getirir. Ona göre kopuk yapıtta şiir, özyaşamöyküsü, deneme, tiyatro gibi pek çok tür birbirine karışır (2008: 4). Bununla birlikte Aktulum bilimsel, tarihsel, ruhçözümsel, kimi zaman da eleştirel söylemlerin ilk kurgusal söyleme karışarak anlatıyı çizgiselliğinden saptırdığından da söz eder. Bu şekilde türler, biçimler ve biçimler arasında bir söyleşi egemendir (2008: 4). Aktulum'un ifade ettiği kopuk yapıt kavramıyla Macit'in *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabı arasında bir paralelliğin varlığı göze çarpar. Macit'in incelenen kitabında da çizgisel bir anlatımın var olmadığı gözlemlenir. Anlatılan anıların herhangi bir kronolojik sırayı izlemediği, anı-öykü türünde kaleme alınan bir bölümden sonra öykü, deneme ve tekrar anı-öykü türünde bir bölümün birbirini takip ettiği gözlemlenir. Aynı şekilde türlerin ve söylemlerin iç içe oluşu da *Filmin Ağlanacak Yeri* ile kopuk yapıt arasında bir paralellik kurulabilmesine olanak tanır. Bu bağlamda kopuk yapıtlarda olduğu gibi bir bütünlük ve tamlıktan ziyade, çoğulluktan, türlerin ve söylemlerin çeşitliliğinden söz etmek gerekir. Kitabın ismi de bu bağlamda değerlendirilebilir. Aynı addaki öyküden de çıkarılabileceği gibi filmin ağlanacak tek bir yeri değil, birçok yeri vardır. Bu şekilde tek bir merkez anlayışının reddedildiği ileri sürülebilir. Ancak inceleme konusu kitap, her ne kadar kopuk yapıt kavramıyla ilişkilendirilebilse de, bu durum onun postmodern metin olarak adlandırılabilceği anlamına gelmez. Ayrıca Macit'in tartışma konusu olan kitabının, postmodern yapıtlarda olduğu gibi anlamın geriye itildiği, "oyun anlamın" öne çıkarıldığı bir niteliğe sahip olmadığı

vurgulanmalıdır. Macit'in kitabında bütünlük yerine parçalılık ve süreksizliğin hâkim olmasının nedeni, postmodern bir bilinçten çok içeriğin yansıması olarak düşünülmelidir.

Kopuk Yapıt ve Kayıp Duygusu

Macit'in inceleme konusu kitabında, Walter Benjamin'in "Hikâye Anlatıcı" adlı yazısında, artık romanla birlikte yok olmaya başladığını düşündüğü (2001: 81) "deneyim" kavramı önemli bir yer edinir. Kitabında, kişisel deneyimlerini sık sık okurla paylaşma gereği duyar. Bir başka ifadeyle kişisel deneyimleri kitaptaki metinlerin oluşması için çok önemli bir konumdur. William L. Randall, *Bizi Biz Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme* adlı kitabında, kişisel deneyim durumunu açıklayan "biyografik bellek" kavramını hatırlatır ve Ulrich Neisser'nın "kişisel olarak yaşadığımız olaylardan –ya da... olaylarla ilgili kişisel deneyimlerimizden oluşur" ifadesini bu bellek türünü açıklamak için alıntılar (Randall, 1999: 58). Buradan da "iç hikâye" kavramına geçen Randall, iç hikâyenin ise gerçekten olanların değil, yalnızca bu olaylarla ilgili anılarım ya da izlenimlerimin toplamı, *bire bir* olayların değil yalnızca kişisel olarak yaşadığım olayların toplamı olduğunu dile getirir (Randall, 1999: 58). Randall'ın iç hikâye kavramıyla ortaya koyduğu anlamın Macit'in araştırma konusu kitabındaki tutumuyla paralel olduğu söylenebilir. Macit için önemli olan geçmişte yaşadıklarını bire bir anlatmaktan çok, olayların iç dünyasında yarattıklarını bir iç hikâyeye dönüştürmedir. Kitabına anı-öykü deme gereği duyması da bu durumla, yani iç hikâyeleştirme ile alakalıdır. Bununla birlikte Randall'ın "bir bakıma benim iç hikâyem benim benliğim demektir" (Randall, 1999: 60) sözünü kullanarak iç hikâyeye benliği özdeşleştirme ve Stephen Crites'tan benliğin "yaşanan deneyimin içinde ve onunla birlikte hikâye edilen bir estetik yapıdır" sözünü alıntılması (Randall, 1999: 60), Macit'in *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabını değerlendirmek için işlevsel bir öneme sahiptir. Macit için kitabında anlattığı anı-öyküler geçmişe ait bir hatıra olmanın ötesinde bir anlama sahiptir. İfade edilen anlam, bunların benliği oluşturan bir unsur olmalarından kaynaklanmaktadır. Bir başka ifadeyle bilhassa kitabı oluşturan anı-öyküler yazarı için var oluşsal bir gönderime sahiptir. Deneyimle doğrudan ilişkili olması nedeniyle kitaptaki anı-öykülerle ilgili şunu söyleyebiliriz: Yazarın geçmişine ait hangi anıyı seçtiğinin, bu anıyı nasıl kurguladığı ve bir öyküye dönüştürdüğü var oluşsal bir niteliği bulunmaktadır.

Ancak Macit'in makale konusu olan kitabını anlamada deneyimden de çok başvurulması gereken sözcükler, bellek ve hatıradır. Bu çerçevede, nesnelere ve varlıklar aracılığıyla hatıralarını, özellikle de çocukluk hatıralarını canlandırma çabasına girer. Teyyare, kamyon, kızak, mum çiçeği, fotoğraflar, Solingen bıçak, Karbeyaz (kedi) gibi nesne ve varlıklar yazarın geçmişini canlandırabilmesinin tutamaklarını oluştururlar. Geçmişin anlam yükünü barındıran nesne ve varlıklar, yazara geçmişle ilişki kurabilmesinin, geçmişini yaşatabilmesinin yolunu açarlarken, onların kaybı, bir anlamda geçmişin kaybına dönüşür. Mum çiçeğiyle ilgili söylenen şu ifadeler bu anlamda dikkat çekicidir: "Birden bire mum çiçeğinin Van'da kaldığını, Elif Pastanesini, gençliğimizin en güzel günlerini, çerden çöpten nasıl yuva kurduğumuzu hatırladım da öyle içlendim ki kumanda elimden kayıverdi." (Macit, 2013: 44). Böylelikle mum çiçeği, geçip giden zamanın simgesine dönüşmüştür. Geçip giden zaman gibi birden bire geride kaldığının, bir daha dönmeyeceğinin farkına varılır. Bu anlamda zaman anlatıcının elinden kayan "kumanda" gibidir.

Filmin Ağlanacak Yeri'nde, kayıp duygusunun çok temelli bir yere sahip olduğu söylenmelidir. Bununla birlikte kaybetme, yitirme, unutulma, ayrılma duyguları da söz konusu merkezî duyguya eşlik eder. Babanın gurbete gitmesi ve ondan ayrılmayla başlayan kitap, sürekli benzer duyguların tekrarı ile devam eder. Anlatıcının çok sevdiği kamyonunu satılmasıyla ondan ayrılma, aileden ayrılma, mum çiçeğinin unutulması ile ondan ayrılma; babanın, annenin, amcaoğlu Abdülmecit'in, Gül ananın ve kedi Karbeyaz'ın ölümü ile onları kaybetme, onlardan ayrı kalma; Ruslara esir düşüp bir daha dönemeyen Hasan amca, eşini kaybedip köyü terk eden ve bir daha da geri gelmeyen Hüseyin vb. Ayrıca Ali Ekber Çiçek ve onun "Mektup benden selâm söyle sılaya" adlı türküsü, hayvanlara ad koyma alışkanlığı vb. unutulmuştur. Aslında Ali Ekber Çiçek ve hayvanlara ad koyma alışkanlığının unutulması,

kaybolan ya da kaybolmaya yüz tutan bir yaşayışın unsurlarıdır. Bütün bunlarla birlikte çocukluk ve gençlik de kaybedilmiştir.

Söz konusu kayıp duygusu merkez olmak üzere, yitirme, unutulma, ayrılma duyguları, anlatıcının hayata tamlık hissiyle bakabilmesinin önüne geçer. Bir başka ifadeyle anlatıcıda kayıp, yitirme, unutulma, ayrılma gibi duygular parçalılık, kopukluk hissi yaratır. Aktulum'un "Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk" adlı yazısında belirttiği gibi "bütünlüğünü yitiren bir dünya karşısında" birçok çağdaş yazar yapıtında parça yazı kullanımına başvurur (2008: 3). Aktulum'un ifade ettiği bütünlüğünü yitiren dünya durumunun, kayıp, unutulma, ayrılma duyguları nedeniyle Macit için de geçerli olduğu ileri sürülebilir. İfade edilen bütünlüğü, bir başka ifadeyle tamlık hissini yitirme, daha önce ortaya konulmaya çalışılan, türlerin ve söylemlerin bir bütün hâlinde kitapta yer almasına engel olur. Bu bağlamda tamlık hissini yitirmeye beraber kitapta da parçalılık ve kopukluk hâkim olur. Tek bir türün yerine farklı türlerin herhangi bir sırayı takip etmeden yer alması (anı-öykü, öykü, deneme, anı-öykü, deneme gibi) içeriksel anlamda bahsedilen kayıp, unutulma, ayrılma duygularıyla birlikte anlamlı hâle gelir.

Sonuç

Bu makalede ilk düzlemde, Muhsin Macit'in *Filmin Ağlanacak Yeri* adlı kitabının hangi edebî türle ilişkilendirilebileceği sorusuna cevap aranmıştır. Bir kitapla edebî tür arasındaki ilişkinin niteliğinin ne olduğu, bir kitap için edebî tür belirlemenin zorunlu olup olmadığı konusu Todorov'un görüşleri doğrultusunda tartışılmıştır. Bu kapsamda eski kuramlara bağlı kalan türlerin yerine çağdaş eserleri daha iyi yorumlamamızı sağlayacak soyut kategoriler oluşturmanın işlevsel ve yararlı bir tutum olacağı düşüncesi benimsenmiştir. İkinci düzlemde ise tartışma konusu kitabı oluşturan bölümlerin özellikle yazar, anlatıcı ve karakter unsurları göz önünde bulundurularak anı-öykü, öykü, deneme gibi edebî türlerde kaleme alındığı gösterilmeye çalışılmıştır. Ayrıca bu makalede, Macit'in kitabında şiirlere, türkülere, kamyon arkası yazılara, mektuba yer verilerek çoğul bir söylem oluşturulmaya çalışıldığı vurgulanmıştır. Kitabın ironik ve dramatik bir anlatım arasında gidip gelmesi de bu söylemsel zenginliğin etkisini artırmıştır. Farklı türlerin ve söylemlerin herhangi bir dizgesel sırayı takip etmeden ve bir bütünlük olmadan birbirini takip etmesi ise kopuk yapıt kavramıyla ilişkilendirilmiştir. Son düzlemde ise kitapta yer alan farklı edebî türlerin ve söylemlerin içeriksel açıdan karşılığının ne olduğu sorgulanmıştır. Bahsedilen çerçevede, anlatıcıda var olan kayıp, yitirme, unutulma, ayrılma gibi duyguların onda "bütünlüğünü yitiren bir dünya" yarattığı ve böylelikle oluşan parçalılık ve kopukluk hissini kopuk yapıta yol açtığı görüşü ileri sürülmüştür.

KAYNAKÇA

- AKTULUM, Kubilay (2002). *Kopuk Yazı-Kopuk Yapıt*, Ankara: Öteki Yayınları.
- AKTULUM, Kubilay (2008). "Parçalılık/Süreksizlik/Kopukluk", *Süleyman Demirel Üniversitesi, Güzel Sanatlar Dergisi*, ART-E, S.1. s. 1-15.
- BENJAMİN, Walter (2001). *Son Bakışta Aşk*, Sunuş ve Haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yayınları, s. 77-101.
- ECO, Umberto (1995). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.
- GENETTE, Gérard (Kış 1990). "Fictional Narrative, Factual Narrative", *Poetics Today*, Çev. Nitsa Ben-Ari ve Brian Mc Hale, S. 4, s. 755-774.
- GÜL, Mehmet Emin (Mart 2014). "Prof. Dr. Muhsin Macit: Edebiyat Benim İçin, Bir Mevlevî'nin Ney Üflemesi Gibi...", *Genç: Edebî Gençlik Dergisi*, S. 90, s. 43.
- GÜRBİLEK, Nurdan (2001). "Sunuş". Walter Benjamin. *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis Yayınları. s. 7-39.
- MACİT, Muhsin (2013). *Filmin Ağlanacak Yeri*, İstanbul: Profil Yayınları.
- RANDALL, William L. (1999). *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- TODOROV, Tzvetan (2004). *Fantastik: Edebi Türe Yapısal Bir Yaklaşım*, Çev. Nedret Öztokat, İstanbul: Metis Yayınları.
- TUTUMLU, Reyhan (2010). *Yaşamaz Yazabilmek: Vüs'at O. Bener'in Yapıtlarına Anlatıbilimsel Bir Yaklaşım*, İstanbul: Metis Yayınları.