

EDEBİ ESERLERDE DİL DEFORMASYONLARININ FELSEFİ TEMELLERİ

Cafer Şen*

PHILOSOPHICAL FOUNDATIONS OF DEFORMATIONS OF LANGUAGE IN LITERARY WORKS

ABSTRACT

Existences are found in three individual spheres, namely, in the outside world, in thinking and in language. The existences of the outside world are there as independent of the thinking being and not as objects or subjects of thinking. These need to be encountered with an act of thinking in order to become objects or subjects. Once encountered with this act, existences cease to exist on their own. Existence on its own is blurry and ambiguous. While thinking recreates what exists in the outside world, this ambiguity and blurriness disappear. At this point, language which supports the concepts that are the means by which thinking is realized, does not simply give a name to and convey what is thought/what now exists, it does not form some sort of catalogue by affecting existences, objects and concepts either. It is present before existences and concepts. Here, language does not convey the reality, the existence, but rather, it recreates it. Reality then becomes a fiction made by language, for, meaning does not exist before language. This makes fiction a reality on its own, rather than a mere copy of it. Drawing from these effects of language on what exists and on concepts and thinking, poets and writers resort to deviations in their use of words, style, textual elements and sounds in order to stretch the boundaries of the given, habitual language and thus break its rules. This means both deforming and reforming

* Yrd. Doç. Dr., Uşak Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

in a work of art of the real world, of the reality which Kant believes, must never be thought separately of the rational. This way, poets and writers are both engaged in aestheticising their works and contributing to a compensation that brings back what was repressed in the face of civilization, as Freud put it, and that heals the scars inflicted on the unconscious by a reality created by over-consciousness and compensates the unconscious, as Jung put it.

Keywords: Language, philosophy, language and philosophy, philosophy and literature.

ÖZET

Varolanlar, dış dünyada, düşünmede ve dilde olmak üzere üç alanda bulunur. Dışdünyada varolanlar, düşünen varlıktan bağımsız olarak vardır; bir nesne olarak, düşünmenin konusu olarak var değil. Bunların nesne ya da konu olabilmesi için bir düşünme edimiyle karşılaşması gereklidir. Düşünmeyle karşılaşınca varolanların salt kendi başına varoluşları ortadan kalkar. Salt kendi başına varolma, bulanık, belirsiz bir varoluştur. Düşünme, dışdünyada bağımsız olarak varolanı yeniden kurarken, bu bulanıklık, belirsizlik de ortadan kalkar. Bu noktada düşünmenin aracı olan kavramlara yardım eden dil, artık varolanı, düşünülene adlandırmakla, yansıtmakla kalmadığı gibi, varolanları, nesnelere, kavramları etkileyerek bir çeşit katalog oluşturmaz; çünkü dil kavramlardan ve varolandan önce mevcuttur. Burada dil gerçekliği, varolanı aktarmaz, bir anlamda yeniden yaratır. Bu noktada gerçeklik dille kurulan bir kurmaca olur; çünkü anlam dilden önce varolmaz. Böylece kurmaca da gerçekliğin bir kopyası değil başlı başına bir gerçeklik olur. Şair ve yazarlarımız dilin, varolan, kavram ve düşünme üzerindeki bu etkilerinden hareket ederek, sözcüksel, biçimsel, yazımsal, sessel sapmalara yönelip, kendilerine sunulan, alışlagelen dilin yapısını zorlar, kurallarını çiğner. Böylelikle de Kant'ın asla rasyonelden uzak tutulmamasına inandığı gerçek dünyayı, gerçekliği, sanat eserinde deforme ve reforme eder; çünkü doğuştan itibaren sunulan hazır, alışılan dili zorlamak, bu dille kurulan gerçekliği de zorlamak anlamına gelir. Şair ve yazarlarımız bunu yapmakla hem eserlerini daha bir estetize eder, hem Freud'un belirttiği gibi estetik faaliyetin temelindeki uygarlık karşısında telafi programına uygun olarak bastırılanın geri dönüşüne katkıda bulunur hem de Jung'un ifade ettiği gibi bilinçdışının, aşırı bilinçle kurulan gerçeklik karşısındaki yaralarını temizler, bilinçdışını telafi eder.

Anahtar Kelimeler: Dil, Felsefe, Felsefe ve Dil, Felsefe ve Edebiyat

Jorge Luis Borges bir öyküsünde bir Çin ansiklopedisinin hayvanları şu kategorilere ayırdığını aktarır: “(a) İmparatora ait olanlar, (b) mumyalanmışlar, (c) evciller, (d) süten kesilmemiş domuz yavruları (e) sirenler, (f) hayal ürünü olanlar, (g) başı-

boş köpekler, (h) bu tasnife dâhil edilenler, (i) kudurmuşlar, (j) sayısız olanlar, (k) çok ince bir devetüyü fırçayla çizilenler, (l) vesaire, (m) biraz önce su testisi kıranlar, (n) çok uzaktan bakıldığında sineğe benzeyenler.” (Connor 2001: 22) Michel Foucault bu tasnifte tedirgin edici bir taraf bulur, anormal bir düzenleme olduğunun altını çizer; buradaki tedirgin edici taraf “*kendisinin dışında herhangi bir düzenleme ilkesine başvurulmasına izin*” verilmemesidir. Bu tasnifte Foucault’ya göre mümkün olmayan “*listelenen şeyler arasındaki yakınlık bulunması değil, bu yakınlığın mümkün olacağı yerin kendisidir.*” İşte bu listedekiler arasındaki radikal kıyaslanamazlık yapısına Foucault “heterotopi” adını verir. (Connor 2001: 22)

Lakin burada altını hemen çizmek gerekir ki Foucault’nun “heterotopi” adını verdiği bu durum bir kez adlandırılıp, alıntılanıp tekrar tekrar ifade edildiğinde artık eskisi kadar kavramsal bir tuhaflık, gariplik ve acayıplık olmaz. Artık bu “heterotipi” nin kıyaslanamazlığı ortadan kalkmış, bir anlamda zapt, kontrol altına alınmış, öngörüye konu olacak şekilde yorumlanmış, bir sergilemeye kavuşturulmuştur. (Connor 2001: 22) Bunun edebiyatımızda en güzel örneği “*ilk söyleyeni genellikle meçhul kalmış, fakat yaygınlaşarak sanatın ve okurun şuuraltına mal olmuş şekilde hazzır*” kalıpların veya sembollerin zamanla klasik şiirde kullanıla kullanıla birer mazmun haline gelmesidir. (Özgül 2006: 260)

İşte şair ve yazarlar, hem Kant’ın asla rasyonelden uzak tutulmamasına inandığı gerçek dünyayı, sanat eserinde deforme ve reforme etmek, hem Freud’un belirttiği gibi estetik faaliyetin temelindeki uygarlık karşısında telafi programına uygun olarak bastırılanın geri dönüşüne katkıda bulunmak hem de Jung’un ifade ettiği gibi bilinçdışının, aşırı bilinçle kurulan gerçeklik karşısındaki yaralarını temizlemek için kendilerine sunulan, alışlagelen dilde sözcüksel, biçimsel, yazımsal, sessel sapmalara yönelip, dilin yapısını zorlar, kurallarını çiğneyerek Foucault’nun “heterotopi” olarak adlandırdığı yapıya benzer metinler elde etmeye çalışır.

Bu noktada bir edebi eser reel gerçeklikten ve alışlagelen dilden ne kadar koparsa o kadar estetize olur, bu iki öğeye ne kadar yaklaşırsa estetikten o kadar uzaklaşır. İşte şair ve yazarlar kaleme aldığı eserlerini reel gerçeklikten kurtarmak için bu reel gerçekliği vareden dünyanın en oligarşik sistemlerinden biri olan dili zorlayıp Foucault’nun “heterotopi” adını verdiği kıyaslanmazlık yapısına ulaşmaya çalışır. Hiç kuşkusuz onlar, bunu yapabilmek için de kendilerine sunulan, kendilerinin elini kolunu, kalemını bağlayan dili deformasyona tabi tutarlar. Çünkü dil doğduğumuz andan itibaren dünyada varolanları algılamamıza, kavramlar olarak düşünmemize ve ifade edişimize yardım eden en önemli araçtır.

Bizlere sunulan bu reel âlemdeki varolanlar, dış dünyada, düşünmede ve dilde olmak üzere üç alanda bulunur; “*düşünmede varolanlar (kavramlar, tasarımlar, idealler, imgeler) dile döküldüğü, dile getirildikleri takdirde, başka insanları etkileyen-etkileyebilme niteliğini içinde taşıyan-bir varolan olarak artık kendi başınaymış*” gibi ortaya çıkarlar. Bu noktada dış dünyada varolanlar insanın hiçbir katkısı olmadan

meydana gelenlerdir. Bunlar “*kendi başına varolan düşünen varlıktan bağımsız olarak var. Ama bu bağlamda o, sadece bir varlık olarak var; bir nesne olarak var değil; bir düşünmenin (bilincin, öznenin) konusu olarak var değil. Kendi başına varolanın bilgisel varlık (bilgiye konu olabilecek varlık) diğer bir deyişle nesne ya da konu olabilmesi için ne türden olursa olsun bir düşünme edimiyle karşılaşması*” gereklidir. (Çotuksöken 2000, 31-32) Temel olarak birçok şey aslında fiziksel bir varolandır. Ancak bu haliyle kendi başına bu varoluş belirsizdir, bulanıktır; ancak herhangi bir düşünme ediminin nesnesi olduğu an asıl varoluşunu kazanır. Herhangi bir düşünmeyle karşılaştığı an, bu fiziksel varolan zihinsel varolan durumuna girerek bir düşünmeye, özneye konu olduğunda varoluşu belirginlik kazanır; çünkü bundan böyle artık bu varolan bilgi nesnesidir, bilgi konusudur. Kendi başına varolan düşünmenin konusu olmadığı sürece net değildir, ancak düşüncenin konusu olduğu zaman bulanıklığı gider, netleşmeye başlar. Düşünme ile netleşen varolan bilgiye açık bir halde varoluşunu sürdürür.

Düşünmede varolan, ikinci tür bir varoluştur. Genelde sanatın meydana geldiği aşamadır; çünkü “*düşünmede varolanlar, düşünsel, anlalsal, zihinsel, ussal yapılar: kavramlar, tasarımlar, imgeler, düşünceler; düşünce için dile bürünmüş düşünme de denebilir.*” (Çotuksöken 2000, 36) Bu aşamada ortaya çıkan tasarımlar ve imgeler bir edebi eserin meydana gelmesi için oldukça önemlidir. Bu noktada “*tasarım-lama, imgeleme sonuçlarını salt dilde de gösterebilir; buraya, dilsel ürünlerin, özellikle de dile dayalı, dilde varolan sanatsal yaratıların hepsi girer; tüm sözel yapılar böyle bir etkinliğin*” ürünüdür. (Çotuksöken 2000, 38) Düşünme ürünleri çoğu zaman bir kurgu, zihinsel bir resim, bir imge olarak meydana gelir. İşte bu üretim sürecinde düşünen varlık, konumuz itibarıyla şair ve yazar mutlak özgürlüğünü burada yaşar; çünkü mutlak özgürlük sadece bu alana özgüdür. Bu noktada bir problematik ortaya çıkar. Bu problematikte acaba “*dışdünyanın gerçekliği olduğu gibi düşünmenin konusu olmaktadır; yoksa kavramlar, tasarımlar aracılığıyla mı dış dünyada varolan yeniden düşünenin zihninde*” kurulmaktadır. (Çotuksöken 2000, 40-41)

Bu noktada düşünme dışdünyada varolanı parça ya da bütün olarak yeniden kurgular. Fenomonolojik görüş kavramlar tasarımlar aracılığıyla dış dünyanın yeniden kurulduğunu iddia ederek sanatı yorumlama teorilerini bu iddianın üzerine kurmakta felsefi teoriler de bu görüşü desteklemektedir. Bu görüşe göre düşünmeden bağımsız olarak dışdünya-gerçeklik-düşünme alanında, düşünme –dışdünya bağlantısı ne türlü olursa olsun– yeniden kurulmakta, kurgulanmaktadır. Bu noktada özne “*her türlü anlamın kaynağı ve kökeni olarak*” görülmüştür. Özne dünyanın bir parçası değildir; çünkü zaten dünyayı o var ediyordur. (Eagleton 2004, 83)

“*Nesneler dünyası bütünüyle, bizim her türlü tasarımımızdan önce vardır. Anlık, bilinç bu tek tek şeylere, durumlara, olaylara yönelmektedir. Ancak anlığın yapısına göre dünyadan edinilecek olan tasarımlar birbirinden çok farklı olacaktır. Nesnelere, olaylar, durumlar hepimizin gözü önünde, olup bitenler hepimizin gözü önün-*

de olup bitiyor ama hepimizin tasarımı (belki de bilgisi) hiç de ortak değil, anlık nesnellerimiz, yorumlamalarımız pek de aynı değil. Çünkü anlığımızla, farklı farklı bakış açılarıyla yöneliyoruz olup bitene. (Çotuksöken 2000: 80)

Üçüncü varoluş dildedir. Bir nesnenin terimi veya kavramı her ne kadar dış dünyada karşılığını bulursa da yine de bu nesne düşünenin konuşulduğu mekânda sadece dilde varolur. Ayrıca gramer ve mantık yapısına ilişkin bütün terimler de dilde bulunur. Dışdünyada olanlar, zihinle kurulduğundan dil, bunları dolaylı, zihinde varolanları ise doğrudan aktarır. Zihinde dışdünyada varolanlarla ilgili türetilen kavramlar dilde yerini bulur. Dil sadece edebî eserlerde dışdünyadaki varolanla ilişkisini koparır.

“İmgelemin ürünleri olan yapılar, dışdünyadaki varolanla bire bir ilişki içinde değildirler; bunların imlemleri dışdünyanın gerçeği ile bire bir ilişki içinde değildir. Bu bağlamda onlar büyük ölçüde dilsel olarak varolurlar. Roman, şiir dilde vardır ve şiire doğru gidildikçe dilsellik oranı daha çok artar. Romanın, şiirin söylemini-bireysel dilini-doğrulamaya herhangi bir imlemi dışdünyada bulmak mümkün değildir. Dışdünyanın öğeleri belki de şiirin çok temel, henüz işlenmemiş ham malzemesini oluşturabilirler. Romanın, şiirin bireysel dilinin -söyleminin- doğrulanmaya gereksinimi de yoktur-bu tarihsel roman için bile böyledir. Roman kendini kurarken, dış dünyanın öğelerini yalın bir biçimde aracı ortam olarak alır; onları malzeme olarak kullanır sadece. Romanda ve şiirde dil, son derece bireysel, özgül söylemlerin ortaya çıkışını sağlayabilir.” (Çotuksöken 2000, 52)

Dilin, varolan ve kavram üzerindeki bu mevcut durumunu anlatan en önemli eser Jean Paul Sartre’ın *Bulantı* adlı romanıdır. Antoine Roquentin adlı bir karakterin reaksiyonları üzerine kurulan bu romanda kahramanı etkileyen en önemli reaksiyon kendini küçük düşürücü bulantı nöbetleridir. Roquentin “bulantı” anlarında aklını yitirip yitirmediğini düşünür; çünkü bu anlarda o; *“eşyanın kendi anladığı hayata yabancı bir hayatı bulunduğunu görür. Alelade eşyalar onun indinde garip objeler”* olur. Roquentin’in *“elleri dahi bir balık veya tırnaklarını oynatan bir yengeç gibi muhtar bir varlığa sahip garip bir hayvan gibi görünmeğe”* başlar. Roquentin vücudunun yoğun ve yepyeni idraki karşısında ne yapacağını, nasıl davranacağını bilmez. Sonunda eşyanın her yerde adeta *“adlarından ve alışılmış kullanma şekillerinden sıyrılmışçasına beklemedikleri şekilde oturmamış bir karakter kazandıklarını”* görür. Roquentin bu anlarda *“bir tramvayın kanepelerini, şişirilmiş karnı ile su üstü sırt üstü yüzen ölmüş bir eşeğe”* benzeterek *“oturacak bir yer, bir kanepesi”* diye söylenir; çünkü artık *“kelimeler kendilerini, eşyaya bağlamazlar. Her eşya isimsizdir, gülünçtür, maksatsızdır.”* (Lass 1995: 305–306)

Sartre, *Bulantı*’yı kaleme aldığı zaman, egzistansiyalist değildir. Bu kavram *Bulantı*’nın yazılışından beş sene sonra yazılır. Felsefi açıdan bakıldığında, Sartre, romanda tartıştıklarıyla, özünü Husserl ve Heidegger gibi Alman düşünürlerinden alan fenomenalizm ekolüne mensuptur. Fenomenalistler, ne Eflatun gibi ideal şekillerle, ne Kant gibi eşyanın kendisiyle ne de Hegel gibi mutlakla ilgilenmezler. Onlar pozisi-

tivistler gibi de objektif ve sübjektif tecrübeler arasında bir fark görmezler. Fenomenalistleri ilgilendiren “dünya, eşyalar dünyasının, rasyonel kafa tarafından sistematik ilişkiler verilmesinden ve isimlendirilmesinden önceki halidir. Bu noktaya kadar ileri sürülen görüşler şu formülle anlatılır: “Varoluş özden önce gelir.” Başka bir deyiş ile somut obje, mantiki olarak zekâ tarafından kavranan mahiyetinden önce gelir.” (Lass 1995: 309) İşte başlangıçta bizim dışımızda varolan somut obje, zekâ tarafından kavranıp aktarılırken dil araya girerek objeyi değiştirir, yeniden kurgular. Bunu yaparken de kendisine sunulan, alışılmış dili kullanır. Hal böyle olunca da gerek şair ve yazar, gerekse herhangi bir birey varolanı ve gerçeği kurgularken herhangi bir farklılık meydana getirmez, aynılarını tekrar eder. Aslında bizler, şair ve yazarlar kendimizden bağımsız somut objeyi bize sunulan, alışlagelen dille değil de kendi bireysel sözlerimizle kavrayıp dile döksek Roquentin gibi bir tramvayın kanepelerini, şişirilmiş karnı ile su üstü sırt üstü yüzen ölmüş bir eşek gibi algıladık.

Roquentin’in eli “kendisine bir balık veya yengeç veya bir minder, ölmüş bir eşek gibi görünüyorsa, ona, adeta çıplak şekliyle, kendisi ile gördüğü şey arasına isimler koymadan baktığındandır. Bir isim, eşyaları sadece belirli şekiller altında görmemize zorlar; öyle ki mesela bu isimdeki oturulacak bir yeri, normal olarak, üzerinde oturulması gereken bir yer olarak da düşünemeyiz. Öte yandan biz onu sadece bir obje olarak görebilsek, herhangi bir isim, bir diğeri kadar iyi veya kötüdür. (Lass 1995: 309-310)

İşte şair ve yazar da Roquentin gibi eşyanın veya reel hayatın dil ile algılanmayan, mantıksala indirilmeyen, meşrulaştırılmayan o ilk şeklinin arkasına düşer. Bunu yaparken de *Bulantı*’nın kahramanı Roquentin gibi ilk önce kendi arayışının karşısındaki en büyük engeli dili zorlamaya başlar. Roquentin “Bulantı” nöbetlerinde reel eşyayı ve hayatı kurgulayan yerleşik dilden azade olduğundan var olanların niçin var olduklarının sebebini bulamaz. Onların nasıl hareket edeceklerini ise hiçbir kuvvetin tayin etmediğini düşünür. Bu noktada nesnelere “katı, kalın, şehvetli, şişirilmiş, adi bir bolluk içindedir. Eşyalar saçmadırlar. Hiçbir kurala boyun eğmezler. Bir bakıma de trop, gereksizdirler. Böyle bir dünyada herhangi bir şey her hangi bir şeye dönebilir, zira onun varlığını yöneten bir kanun veya mantık yoktur.” (Lass 306) Roquentin’in bütün bu düşüncelerinin arkasında rasyonel hayatı vareden bir dilin ortadan kaldırılmış olması yatar. O, bu noktada insanların hür olduğuna inanır; çünkü dünya kanunsuz ve gayri-mantikidir. Dünyayı kanun ve mantık çerçevesinde algılatan da dildir.

Sartre’in bu düşüncelerinin ortaya çıkmasında yapısal dil kuramı büyük rol oynar. Bu kuram dil, anlam ve gerçeklik arasındaki bilinen, kabul gören ilişkiyi ters yüz eder. Yapısal dilbilimcisi Saussure’den önce “dil anlayışına göre dil, var olan nesnelere adlandırır. Yani sınıflara ayrılmış, düzene sokulmuş hazır bir dış dünya vardır ve bu gerçekliği biz dil ile aktardığımız göre, dil, bu dünyayı yansıtmaya yarayan” bir araçtır. Saussure bu dil anlayışını radikal bir şekilde değiştirerek tersine çevirir. Saussure göre “dil zaten mevcut olan nesnelere, kavramları sonradan etkileyerek bir

çeşit katalog oluşturmaz; çünkü dil kavramlardan önce” vardır. Yapısalcı dilbilimine göre “dış dünya, kesintisiz bölünmemiş büyük bir yığın, bir bütündür ve dil bu yığını anlaşılır kılmak için böler. Örneğin dilden önce taş, kaya ve maden ayrımı yoktur ama biz bütünü, taş sınıfı, kaya sınıfı, maden sınıfı olarak birimlere ayırıştırır ve böylece dünyayı kavranılır, anlaşılır hale sokarız. Bunu yapmasaydık zihnimiz karmaşık bir duyular yığını olarak” kalır. (Moran 1985: 55)

Şair ve yazarların dili deformasyona uğratmalarının bir diğer felsefi nedeni alışlagelmış dille kurulan ve bireye zarar veren gerçeği tartışmaya açmaktır. Bu noktada Kant’a başvurmak lazımdır. Kant’a göre bu dünyayı yaşanır hale getirmek, ahlakileştirmek için rasyonalite etmek lazımdır. Bu da akıl ve bilinçle mümkündür. Bu dünya akılla kurulur ve akla uyularak rasyonelite edilir ve ahlakileştirilir. Lakin rasyonel edilen ve ahlakileştirilen bu dünyada, bireyin en temel problemlerinden biri olan varlık ve yokluğa dair sorulara verilen cevapları bulmak da zorlaşır. Bu cevapları bulmak için ilk önce rasyonel hale gelen, ahlakileştirilen dünyada zaman ve mekânın deformasyona uğratılması lazımdır. Çünkü *“biz şeyleri zorunlulukla zaman ve mekân içinde olan şeyler olarak algularız.”* (Cevizci 2005: 969) Bu deformasyonda dünya yaşanamaz hale geleceğinden Kant bunun ancak sanatta yapılabileceğini belirtir. Bunun en güzel örneği masallardır. Masal; *“bir varmış bir yokmuş. Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde...”* diye başlar. (Boratav 1992: 96) Çoğu araştırmada bu ifadelerin masal edebi türüne ait boş bir doldurma olduğu iddia edilir. Hâlbuki fenomenolojik olarak bakıldığında *“bir varmış bir yokmuş”* ifadesi, ontolojik olarak varlık ve yokluğu tartışır, felsefenin ta başlangıcından beri cevabını aradığı asıl değişmez özü, cevheri kendine dert edinir. Evet, daha ilk cümlede masallar, dünyada cevabı en çetrefilli olan bir sorgulamayla başlar. Sonra *“evvel zaman içinde kalbur saman içinde”* ifadeleriyle aslında insanoğluna varlığın asıl değişmeyen cevherini bulmak için bir yöntem sunar. İşte *“evvel zaman içinde”* ifadesi aslında zamanın sanat eserinde deforme edilmesidir. Masallar zamanı bu şekilde deforme etmeye çalıştıktan sonra *“kalbur saman içinde”* kullanımıyla da rasyonel mantığı, kabul edilmiş reel hayatı ters yüz eder. Benzer tarz kullanım mekân için de *“az sürdüm, uz sürdüm. Dere, tepe düz sürdüm. Altı ay bir güz sürdüm. Geri döndüm baktım ki arkadan ekin gövermiş, geçmiş.”* (Boratav 1969: 19) ifadelerinde de görülür.

Bir edebi eserde dilin deforme edilmesinin bir diğer felsefi nedeni alışlagelen dil, aşırı akıl ve bilinçle kurulan duyular dünyasının deforme edilerek bilinçdışıyla ilişki kurma çabasıdır. Bu noktada *“insanlarla gündelik ilişkilerimizde anlatımlarımızın olabildiğince tam olmasını sağlamaya çalışırız. Bunun için de dilimiz ve düşüncelerimizdeki bütün fanteziyi siler ve böylece, ilkel insanların ruhlarında henüz çok belirgin olan bir özelliği de yitirmiş oluruz. Çoğumuz her nesneden, fikirden gelen her türlü fantastik çağrışımları, bilinçdışının derinlerinde”* gizleriz (Jung 2007: 43). Psikologların ruhsal kimlik ya da *“participation mystique”* diye tanımladıkları şey, akıl ve bilinçle kurulan bir dünyanın tazyiki altında gerçekler dünyasında kaybolur.

Hâlbuki bu bilinçdışı çağrışımlar insan hayatına renkli ve fantastik görünümler kazandırır. Günümüz insanı bu yönünü öylesine yitirmiş ki bu bilinçdışı çağrışımlar yeniden karşısına çıktığı vakit insanlar artık onları tanıyamaz hale gelir (Jung 2007: 45). Tanımamakla birlikte insanoğlu dünyanın mantıklı, akıllı, bilinçli düzenini o kadar benimsemiş ki rasyonel olarak açıklanamayan bir şeyin olabileceğini asla aklına getiremez, düşünemez hale gelmiştir. Hal böyle olunca da daha ilk başlarda bizim, dille bilinç ve mantık üzerine kurduğumuz dünya, kendimizde bulunan bütünlüğün yarım bir parçası olarak kalmakta ve diğer parçası olan bilinçdışı ihmal edilmektedir. İşte bilinçli bir dünya karşısında ihmal edilen bilinçdışı, hiç tasarlanmayan bir anda gerek sanat eserindeki imgelerle telafi edilir hale gelmektedir.

Edebî eserlerde aslında dilin deformasyonu ile elde edilen kurmaca gerçeklik, imgeler ve simgeler aslında bilinçdışı dünyaya uzatılan bir el, bilinçdışının çok hafif bir tonda ortaya çıkarılmasıdır. Bu noktada alışlagelen dil, aşırı mantık ve bilinçle kurulan reel dünyanın, kendilerine yetmediğine inanan bütün şair ve yazarlar bilinçdışına yönelirler. Söz gelişi Sembolistler ve gerçeküstücüler, bilinç ve mantığı yok etmek için gündelik yaşamda meşru olmayan birçok yöntemle başvurmakta çekinmemişlerdir. Bunlara göre kaleme alınanlar, mevcut öğretilen dille yazıldığı ve akılla düzenlendiğinden hem yeni hem de yeterince estetize değildir. İşte bu yerleşmiş dil ve akılla kabul edilen duyular dünyası da ancak bilinçdışına yönelmekle deforme edilebilir, zenginleştirilebilir, nefes alınacak duruma gelir. Bunun için gerçeküstücüler ve Sembolistler dilin kalıplarını kırarak bilinçdışıyla ilişki kurmak isterler.

Bilinçdışına yönelmek hem eseri estetize eder hem de bilinç ve mantığın açtığı yaraları temizler. Bu yaralar temizlenmezse ne olur? Hiç kuşkusuz *“ruhsal sağlamlık ve aynı zamanda fizyolojik sağlık için, bilinçdışı ile bilincin birbirine bağlı olarak işleyebilmesi gereklidir.”* (Jung 2007: 52) Bu noktada mutlaka bir telafi programına ihtiyaç vardır. İşte bu telafi programı genel anlamda sanat, özel anlamda ise edebiyat ve edebiyat içinde alışlagelen dille kurulan reel âlemin deforme edilmesine bağlı edebi ürünlerle yürütülür. Bu noktada Freud, sanatı ve dolayısıyla da edebiyatı *“uygarlığın kişiyi vazgeçmek zorunda bıraktığı itkilerin en başarılı şekilde “telafi” edildiği alan olarak”* görürken uygarlıkla birlikte biraz da bilinçdışı unsurlarının yok edildiğinin de altını çizer. İşte genelde sanat, özelde ise edebiyat uygarlığın yok ettiği bilinçdışı unsurları telafi etme çabalarına ait birer alandır. Yani estetik faaliyetin kökeninde *“bastırılanın geri dönüşü”* vardır. (Moretti 2005: 47)

Türk edebiyatı düşünüldüğünde, gerek bilinçdışının bilinç karşısında telafi edilmesinde gerekse bastırılanın geri dönüşü noktasında önemli eserlere imza atıldığı görülür. Pek tabii ki bu eserleri bizler işlediği konuya bakarak tespit edersek yanılırız. Bu tür eserlerin tespit edilmesinde en önemli kriter dili nasıl kullandıklarıdır; çünkü *“bilinçdışının dili sezgiseldir, duyuşsal algılamasının sınırlarını aşar ve kurallarını yıkar; sözdizimi, imgelem bu dilde sınır tanımaz, alt üst olur; çünkü sözkonusu dil, doğa ve nesnelere bağlarını koparmıştır. İşte bu mantık dışı dildir.”* (Karaca

2005: 200) İşte bu dile ulaşmak gerek edebiyatımızda hazır verilen, alışlagelen gündelik dilin deforme ve reforme edilerek başarılı eserlerin verildiği görülür. Bu eserlerde “*ister bir tamlama, isterse bir cümle içinde olsun birden çok birimin bir araya*” (Aksan 1998: 202) getirilmesine dayanan öğelerin anlam açısından birbirlerinden ilk bakışta bağımsız gibi algılandığı alışılmamış bağdaştırmalar başarılı bir şekilde kurulur. Genelde imge kurmaya yarayan bu türden bağdaştırmada kullanılan kelimeler, ibareler ve ifadeler ne kadar gündelik dilin ve bu dille kurulan mantığın dışına çıkarsa eser o kadar estetize olur, okuyucudan kopar. Bu nedenle bu tür bağdaştırmalar kullanan edebi eserler alışlagelen dille kurulan gerçeği, mantığı tersyüz etmesinden anlamsızlıkla suçlanmalara maruz kalır. Hâlbuki bu edebi eserlerde düşünce, duygu ve tasarım dildeki göstergelerle ustaca ve özgün bir biçimde örülmüş, yerleşik imge yapısını bozulmuş, dilin alt üst ve ters yüz edilmesinde Gerçeküstücülerin eserlerinde olduğu gibi özgür çağrışımlara ve mantık dışı söyleyişlere ulaşılmak istenmiştir. Bu eserlerde alışlagelen çağrışım grupları parçalanmış ve birbirinden uzak iki gerçeği bir araya getirmeye amaçlanmıştır.

Eserlerini bu poetik anlayışlarla ortaya koyan şair ve yazarlarımız bu tür anlayışlarıyla Gerçeküstücülere, Dadalara yaklaşımlardır. Bu şair ve yazarlarımız bizlere sunulan dilin ve bu dille kurulan gerçeğin bilinçdışı reddettiği, hayal gücünü ve özgürlüğü gerçekleştirme yeteneğine ket vurduğu gerekçesiyle alışılmış bütün kuralları reddederler. Bunlar eserlerinde, birlikte kullanıldıklarında herhangi bir mantıksal bir ilgi, ilişki bulunmayan birden çok gerçeğin rastlantısal, tesadüfî olarak yaklaşım ve uzaklaşmasından bir estetik aramışlardır. Bu ise dildeki alışlagelmiş sözdizimini, çağrışım mekanizmasını, mantığı ortadan kaldırmıştır. Bu şair ve yazarlar dille kurulu reel mantıklı dünyayı, gerçeği sürekli irdeleyerek bir yıkma ve yeniden kurma eğilimlerine gitmişlerdir. Burada yıkıma uğrayan ise Kant’ın ifade ettiği rasyonel dünya, Nevton’un determinizm ve matematikle açıklayabileceğini iddia ettiği otomat dünya imgesi ve Descartesın kurmaya çalıştığı reel mantıklı olan her şeydir. Böylelikle onlar, gerçeği, aklın ve dilin kalıplaşmış ana ilkelerine bağlı kalmayarak oluş halinde kavramaya ve edebi eserle duyurmaya çalışmışlardır. Yeni bir dil uğruna Türkçenin yapısını zorlamış ve dil deformasyonlarına gitmekten çekinmemişlerdir.

Roman türü her türlü dilsel sapmayı karşılayacak derecede açık bir yapıt olduğundan dil deformasyonu daha fazladır; çünkü roman, “*şiiirin karşıtı olarak karşılıklı yakınmalarla işleyen “bir biçemler çokluğu” (mnozhestvo stilei), veyahut yeniden ve yeniden diyaloga giren söz”dür. (romannoe slovo)* (Bahtin 2005: 11) Buna rağmen şiiir, bu dil deformasyonlarını kaldırmakla bir hayli zorluk çeker. Türk şiiiri tarihi içinde dilin en sert biçimde deformasyona uğratıldığı şiiirler, İkinci Yeni şairlerine aittir. İkinci Yeni şiiirinde sözcüksel, biçimsel, yazımsal, ses sapmalarıyla “*konusma diline sırt çevrilir, Türkçenin yapısı zorlanır, gramer kuralları çiğnenir, öznesi olmayan ya da anlamı tamamlanmayan cümleler düzenlenir, birbiriyle ilgisiz ya da ilgili sözcükler yan yana getirilir.*” (Bezirci 1974; 42) İkinci Yeni şairleri kelimeleri, tü-

müyle olmasa bile taşıdıkları anlam değerinden soyutlayarak şiirlerine yerleştirmiş, birbirinden uzak çağrışımlı kelimeleri bir arada kullanmış, sözdizimini deforme etmiş, kelimeleri, alışılmamış sözdizimi düzenlemeleri içinde kullanarak onlara yeni anlamlar ve görevler yüklemişler ve böylece çağrışım dünyasını genişletmeyi hedeflemişlerdir. Sonuçta onlar, kaleme aldıkları şiirlerin birçoğunda kelime ve sesleri tesadüfi olarak bir araya getirmiş izlenimini vererek anlamsız gibi görülen imge ve dizeleriyle şiirlerini letrizme yaklaştırmıştır.

İkinci Yeni şairleri okurun karşısına alışılmamış kelimeler ve sözdizimi ile zengin anlam katmanlarıyla çıkarken yer yer anlamsızlık ve dillerinin bozukluğu suçlamalarına maruz kalır. Hâlbuki onlar, şiir dilinde hem sözcüklerin ses ve biçim niteliklerinden, hem dilin sözdizimi özelliklerinden bilinçli olarak ayrılma, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma anlamına gelen “*sapma*” lara gitmişlerdir. (Aksan 1999: 166) Bu noktada onlar, akıl ve mantık dışına yönelerek “*gerçeğin düzeninde yapamayacakları değişikliği kelimelerin konuşma dilindeki gündelik düzeninde yapmak*” istemişlerdir. (Horozcu 1956: 4) Bu nedenle İkinci Yeni şairlerinde sözdizimi deformasyonlarını veya dilbilgisi sapmalarını, şiirde anlamı kapamak ya da anlaşılmasız kılma niyetinin bir parçası olarak görmek, yeni bir şiir dili söyleyişi kurmak olarak değerlendirilmek, şiirin içeriğiyle biçimi arasında sıkı bir bağ kurma çabası olarak yorumlamak, İkinci Yeni şairlerinin şiir dilindeki yapmak istediklerinin felsefi dayanağını görmezden gelmektir.

İkinci Yeni içerisinde kendisine sunulan alışlagelen dili deforme ve reforme ederek gerçeküstü şiire yaklaşan tek isim Ece Ayhan’dır. (Doğan 1995: 16) Aslında gerçeküstücülük İkinci Yenicilere göre şiirin doğasında mevcuttur. Bu noktada İkinci Yeni şairlerinden Cemal Süreya şiirin zaten kuruluşunda bir gerçeküstü taraf olduğunun altını çizerek sanat tarihinde belirli bir akım olan Gerçeküstücülükle, bu akımdan önce şiirde görülen gerçek üstü anlatımı birbirinden ayırır. Süreya’ya göre ikinci tür gerçeküstücülük şiirin tartışılmaz olmazsa olmaz yönüdür. (Cemal Süreya 1987: 135) Lakin Ece Ayhan şiir diline getirdiği yenilikler ve alışlagelen dili deforme edişiyse Gerçeküstü akıma daha çok yaklaşır.

Ece Ayhan, Ronald Barthes’in mevcut düzen ve dil ilişkisi üzerine söylediklerinden etkilenerek hazır sunulan, alışlagelmiş dil ile kurulan her türlü düzene, sisteme, örgütlenmeye karşı olanların onun dilini kullanmaması gerektiğine inanan bir İkinci Yeni şairidir. (Ece Ayhan 1995: 36) Ronald Barthes’in gerek *Yazının Sıfır Derecesi* adlı kitabında gerekse “*Şiirsel Bir Yazı Var mıdır*” başlığını taşıyan yazısında çağdaş şiirin diline dikkati çekerken İkinci Yeni şairleri bu yazarı dikkatle takip ederler. Barthes’e göre “*her türlü çağdaş şiirin ortak yanını oluşturan sözcük açlığı, şiirsel sözü korkunç ve insandıışı bir söze dönüştürür. Bu bağlantısız nesne sözcükler, bu şiirsel sözcükler, insanları dışarıda bırakır, çağdaşlığın şiirsel insancılığı yoktur: Bu ayakta söylem yıldırı dolu bir söylemdir, yani insanın başka insanlarla değil, doğanın en insandıışı imgeleriyle bağlantıya sokar.*” (Naci 2002: 64) Çağdaş şiirin gün-

delik hazır verilen, alışlagelen dile karşı bu tavrı aslında insanoğlunun *Dil Hapishanesi* (Jameson'un eseinin adı)'nde yaşadığının farkına varamamasından kaynaklanmaktadır. Aslında dilin yapısında bulunduğu iddia edilen gösterge ile gösterilen arasındaki nedensizlik, şair ve yazarları dilde sürekli yeni ve farklı açılımlara itecek yerde onları dil üzerinde neredeyse bir anlaşmaya vardırır. Mallarme'ye göre "*şair eski Adem'ce adların bir yenilenmesi değil, daha çok dilin bu nedensiz niteliğine karşı tepki olarak, kökeninde tümüyle "güdülenmemiş" olan şeyi "güdüleme" olarak doğur.*" (Jameson 2003: 35) Bu noktada gerek İkinci Yeni şairleri gerekse bu şairler içinde bulunan Ece Ayhan etrafındaki sistemlerin ve gerçeği kuran mevcut dilin şiirde yeni bir dile dönüştürülmesini savunmuştur. Bu noktada Ece Ayhan'ın şiir dilinin nasıl dönüştüğüne bir bakacak olursak ilk olarak onun kendi şiir dilinin bir lügatçesini oluşturduğunu görürüz. Ender Erenel bu lügatçeyi yani "Ece Ayhan'ın Sözlüğü"nü kelimelerinin anlamlarıyla birlikte yayımlayarak Ece Ayhan ile okurun arasındaki en önemli engeli kaldırmaya çalışır; çünkü Ece Ayhan'ın şiirlerinde kullandığı kelimelerin anlamına ulaşmak için özel bir ansiklopedik bilgiye ihtiyaç vardır. Örneğin: Epitafio (İspanyolca); Mezar taşı yazısı, Dimi; Sıkı dokunmuş pamuklu bez, Tablatura; Batı müziğinde bir nota çeşidi, Vardapet; Ortodokslarda dinsel aşamada bir mevki, Selluka; Ege bölgesinde yetişen bir çiçek, Arkegon; yosunlarla eğrelti otlarının dişilik organı.

Şiir dilinde bu çeşitten kelimeleri kullanmayı had safhaya çıkararak Ece Ayhan şiirlerinde kelime deformasyonları da yapar. Şairin bunu yapmaktaki amacı "*insanın, çarpık ve negatif realitesini olduğu gibi*" anlatmak istemesidir. (Karakoç 1997: 27) Bu tür kelime deformasyonlarına örnek olarak "*Çaplı Karşı*" (Ece Ayhan 1991: 64), "*Beyaz kargallarlı, aykırı düşünceler.*" (Ece Ayhan 1991: 165), "*Düzlüğü Azize Sofya*" (Ece Ayhan 1991: 184), "*Bir bach konsertosunun dudakları gibi çilek korkunç hu*" (Ece Ayhan 1991: 60), "*Dirim kısa ölüm uzundur chennette her hal ağabeyler*" (Ece Ayhan 1991: 126), "*Kendini doğuruyordu bir cinaedi. Dimdoğru*" (Ece Ayhan 1991: 102), "*Topağacından aparthanlarda odası bulunmaz*" (Ece Ayhan 1991: 127) kullanımları verilebilir. Ece Ayhan'ın bir diğer dile ait tasarrufu ise "*Akıl, yürütülüyor, yürüttüm bu kentte*" (Ece Ayhan 1991: 166), "*İlk Karagümrük'te duyduk, duyuldu*" (Ece Ayhan 1991: 167) mısralarında görüldüğü gibi mısra cümlelerinin içinde fiilin değişik zamanlı olarak yinelenerek kullanmasıdır.

İkinci Yeni şairleri, Ece Ayhan'da ifadesini bulan "*yerleşik sözdizimi ile yazılmayacak her şeyi yeni sözdiziminden yararlanarak dile getirmek*" (Ece Ayhan 1993: 187) ilkesinden hareketle şiirde sözdizimi kurallarının geçerli olmadığına inanırlar. Ece Ayhan sadece bununla kalmaz bir adım daha ileri giderek cümle içindeki sözcüklerin yeriyile oynar; böylelikle de dilin çizgiselliğini anlam yönünden bozar. (Gürsel 1997: 242) Bu duruma en örnek olarak şu mısralar verilebilir: "*Ah karpuzun içindeki kesmece delikanlım İstanbul*" (Ece Ayhan 1991: 140), "*Giriyor bir kumru içeri camdan kırık*" (Ece Ayhan 1991: 182), "*İşte kel hasan bu kel hasan karanlığı süpürürmüş/*

Ters yakılmış güldürmemek için serkldoryan sigaralarıyla” (Ece Ayhan 1991: 40)

İkinci Yeni şiirinde görülen bir diğer genel alışılmış dile aykırı tutum ise alışılmamış bağdaştırılmalarıdır. Bu bağdaştırmalar “*kimi sanatçılar ortak dilin belli, kalıplaşmış eylem çekimlerinde sözcüklerin başka sözcüklerle bağdaştırılması bilinçli değişikliklere gitmekte, bir çeşit özgürlük yaratma ve beklenmeyen kullanımlardan yararlanmayı denemektedirler.*” (Aksan 1999: 174) ifadelerinde belirtildiği gibi şaire bir özgürlük alanı tanır. Alışıl gelen ifade kalıplarının dışına taşan bu bağdaştırmalar İkinci Yeni şiirini anlamsızlık suçlamasıyla karşı karşıya bırakmıştır. Hâlbuki yukarıda ifade edebildiğimiz kadar bu alışılmamış bağdaştırmaların felsefi temelleri mevcuttur. Örnek olarak şu mısralardaki bağdaştırmalar alışıl gelenin dışındadır. “*Ay Türkçe raki çıkmıştır kapalı*” (Ece Ayhan 1991: 53), “*Bütün ellerinin sokakları aşktır senin A. Petro*”, (Ece Ayhan 1991: 61), “*Sessizce bitiyor ilk güneşte icra iflas duası*” (Ece Ayhan 1991: 49), “*Ödünç alınmış bir kömür gibi art tatum’un parmaklarıyla*” (Ece Ayhan 1991: 51), “*Kuyularda yarısı harita deniz yarısı hatırlanmış eftalya*” (Ece Ayhan 1991: 52) “*Biz çocuk merdivenli üzünç.*” “*Ve korkunç taş gülmekler muhlis te/ gibi merdivenli bir sokaklar uzatmış*” (Ece Ayhan 1991: 64)

Ece Ayhan’ın gerek yeni bir sözcük dağarcığı ile gerekse sözdizimini deforme ederek meydana getirdiği eserler tebliğimizin başında belirttiğimiz Foucault’nun “heterotopi” adını verdiği kıyaslanmazlık metinlerine çok uygun düşer. O, metinlerinin bütün bu yeniliklerine ve felsefi temellerine rağmen yine de dili bozduğu eleştirilerine maruz kalır. Ece Ayhan bir noktada bunu kabul etmek zorunda kalırsa dilinin döndüğü kadar yaptığının bilinçli olduğunun altını çizer: “*Bana hücum ederken dili bozduğum hep söylenmiştir. Doğrudur da. Ben yaktığım bir yıkıntıdan çıkıp gelmek istedim. Hem ben İkinci Yeni’yi yazılagelen dili bozma olarak anlıyorum.*” (Ece Ayhan 1996: 135) Lakin yine de o kendisine gelen tepkileri “*yeni bir sözdizimi ve yeni bir dilbilgisi neden böyle batırılır? Batırılıyor?*” (Ece Ayhan 1993: 137) ifadeleriyle şaşkınlıkla karşılar. En uç kullanımları Ece Ayhan’ın şiirinde görülen bütün bu dil deformasyonlarını İkinci Yeni şairlerinde bulmak mümkündür. Bunun için Alaattin Karaca’nın *İkinci Yeni Poetikası* adlı değerli çalışmasına bakmak yeterlidir.

Yukarıda verdiğimiz teoriler ve bu teorilerin somut örneklerine bakılacak olursun şair ve yazarlarımızın dili zorlamalarını sadece kendi poetik tavırlarına veya bir önceki dönemin edebi anlayışına karşı duydukları tepkiye bağlamak onların eserlerindeki dilin deformasyonlarının felsefi temellerini görmemek anlamına gelir. Unutulmamalıdır ki “*dil ile oynamak gerçeği olduğu gibi değil, dil vb. yollar aracılığıyla yeniden kurmak edebiyatın hele şiirin ana görevlerinden biri ve başlıcası*” (Doğan 1995: 16) varlık sebeplerinden en önemlilerindedir.

KAYNAKLAR

- Aksan, Doğan (1999), *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara, Engin Yayınları,
- Bezirci, Asım (1974), *II. Yeni Olayı*, İstanbul, Tek Yayınları,
- Bahtin, Mihail (2205), *Rabelais ve Dünyası*, (çeviren: Çiçek Öztekin) İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Boratav, Pertev Naili (1996), *Zaman Zaman İçinde*, İstanbul, Adam yay.
- , *Az Gittik Uz Gittik*, Ankara, Bilgi basımevi
- Cemal Süreyya (1987), “Gerçeküstüçülük ve Türk Edebiyatı”, *Gergedan Dergisi*, S. 6 Ağustos.
- Cevizci, Ahmet (2005), *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, Paradigma Yayınları.
- Connor, Steven (2001), *Postmodernist Kültür, Çağdaş Olanın Kurallarına Bir Giriş*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Çotuksöken, Betül, (2000), *Felsefi Söylem Nedir?* İstanbul, İnkılâp Yayınları.
- Doğan, Mehmet H. (1993), “Gerçeküstüçülük ve Türk Şiiri”, *Varlık*, S. 1048, Ocak
- Fethi Naci (2002), *Roman ve Yaşam*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,
- Eagleton, Terry (2004), *Edebiyat Kuramı* (çeviren: Tuncay Barkan), 2. bs. İstanbul, Ayrıntı Yayınları,
- Ece Ayhan (1991), *Bütün Yort Savular*, 2. bs. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları,
- (1993), *Şiirin Bir Altın Çağı*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- (1995), *Aynalı Denemeler*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- (1996), *Dipyaşular*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Gürsel, Nedim (1997), *Başkaldıran Edebiyat*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları
- Horozcu, Oktay R. (1956), *Perçemli Sokak*, İstanbul, Yeditepe Yayınları
- Jameson, Fredric (2003), *Dil Hapishanesi, Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, (çev.: Mehmet H. Doğan), 2.bs. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- Jung, Carl G (2007) *İnsan ve Sembolleri* (çev. Ali Nahit Babaoğlu) 2. bs., İstanbul, Okyanus Yayınları
- Karaca, Alattin, *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara, Hece Yayınları.
- Karakoç, Sezai (1997), *Edebiyat Yazıları II*, 2. bs. İstanbul, Diriliş Yayınları.
- Lass, Abraham (1995) *100 Büyük Roman*, İstanbul, MEB Yayınları,
- Moran, Berna (1995), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış-3*, İstanbul, İletişim Yayınları
- Moretti, Franco (2005), *Mucizevi Göstergeler, Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, (çev: Zeynep Altok), İstanbul, Metis Yayınları
- Özgül, Metin Kayahan (2006), *Divanyolu'ndan Pera'ya Selametle*, Ankara, Hece Yayınları.