



## YAPISÖKÜCÜLÜK VE ALEKSANDR SERGEYEVİÇ PUŞKİN'İN BAHÇESARAY ÇEŞMESİ'Nİ YAPISÖKÜCÜ OKUMA

Arş.Gör.Sevgi ILICA\*

### ÖZ

Yapısökücülük, Plato'dan günümüze süregelen Batı kültür, felsefe ve edebiyatının rasyonel, determinist, tekçil ve sorguya kapalı geleneksel değer sistemini kökünden sarsan eleştirel bir yaklaşımdır. Yapısökücülük yapısalcılık ötesi ve postmodernizmin en önemli ürünlerinden biri olarak kabul görmektedir. Çalışmamızda öncelikle yapısökücülüğün oluşmasına zemin hazırlayan tarihsel sürece değinilecek, ardından yapısökücülüğü olabildiğince açık ve anlaşılır şekilde ifade edebilmek amacıyla yaklaşımın özünü oluşturan 'sesmerkezcilik', 'sözmerkezcilik' ve 'difference' kavramları açıklanacak ve son olarak Aleksandr Sergeyeviç Puşkin'in Bahçesaray Çeşmesi (Bahçesarayskiy fontan) isimli poeması üzerinde gerçekleştirilen öznel yapısökücü okuma deneyimi aktarılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Yapısökücülük, postmodernizm, Puşkin

### DECONSTRUCTION AND A DECONSTRUCTIVE READING OF ALEXANDER SERGEYEVICH PUSHKIN'S THE FOUNTAIN OF BAKHCISARAI

#### ABSTRACT

Deconstruction is a critical approach shaking the roots of traditional value system of West culture, philosophy and literature ongoing from Plato to our present days which is rational, determinist, monistic and closed to questioning. Deconstruction is considered as one of the most important products of post-structuralism and postmodernism. In our study firstly will be touched on the historical process laying groundwork for formation of deconstruction, subsequently in order to express deconstruction plainly and simply as much as possible will be elaborated on concepts of 'phonocentrism', 'logocentrism' and 'difference' that are the essentials of the approach and lastly will be conveyed the subjective deconstructive reading experimentation carried out on the poem the Fountain of Bakhchisarai of Alexander Sergeyevich Pushkin.

**Keywords:** Deconstruction, postmodernism, Pushkin

Batı medeniyeti Plato'dan başlayarak Tanrı, ruh, madde ve gerçek gibi kavramlara mutlak anlamlar yükleme amacı güder (Moran 2014: 200). Batının dünyayı algılayış biçiminde değişmez ve sabit kuralları olan akılcı bir görüşün hüküm sürdüğü görülür. 18. yüzyıl Fransız filozof, matematikçi ve bilim adamı Rene Descartes (1596-1650)'in bilimsel çalışmalarında kullandığı rasyonel tümevarım yöntemini felsefeye uyarlamasıyla birlikte, süregelen akılcı anlayış perçinlenir. 'Cogito ergo sum.' yani 'Düşünüyorum öyleyse varım.' ifadesinde var olmasının nedenini düşünmesine bağladığı kesinlik arz eden nedensellik ilkesinden yola çıkarak, inancı, tutkuyu ve hayal gücünü yok sayıp, doğadaki her şeyi neden-sonuç ilişkisinde açıklamayı hedefler. Bu görüş 18. yüzyıl sanatçıları ve düşünürleri üzerinde büyük etki yaratır. Batı insanı nedensellik ilkesini temel alarak, toplumsal sorunları çözebileceklerine, gelişen teknolojiyle her türlü hastalığa tedavi bulabileceklerine, ileri sanayi sistemleriyle refah

\* Gazi Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Rus Dili ve Edebiyatı, sevgiyavas@windowslive.com

seviyesini arttırabileceklerine kısacası daha iyi bir dünya yaratabileceklerine inanır hale gelir (Dobie 2011: 138).

19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde ise, Batıda egemenlik kurmuş nesnel dünya görüşünün yer yer sorgulanmaya başladığı görülmektedir. Söz gelimi, Alman düşünür Friedrich Nietzsche (1844-1900) nesnel gerçekliğin var olabilmesine şüpheyle yaklaşmasının daha da ötesine giderek, çağdaşlarına nispeten oldukça cüretkâr bir tutumla Tanrının ölümünü ilan eder. Geleneksel değerlerin insanlar üzerindeki etkisini kaybettiğine inanan düşünür, yeni değer yargıları yaratmayı emeller. Bu doğrultuda tamamen kendisinin kabul ettiği değerler dışındaki tüm geleneksel öğretilerden arınmış, güçlü ve bağımsız bir üst insan/ süper insan (Übermensch) modeli geliştirir. Nitekim daha dinamik ve açık görüşlerin seslerinin yankılanmasına vesile olur. Bu seslerden en önemlilerinden biri de kuşkusuz Alman fizikçi Albert Einstein (1879-1955)'dir. Bilim adamı 1915 yılında tüm bilim dünyasının zaman, yer ve gerçek algısını kökünden değiştirecek görelilik üzerine geliştirdiği çalışmasını yayımlar. Böylece 20. yüzyıl insanı 'Her şey göreceli midir?' sorusuyla karşı karşıya kalır (Dobie 2011: 139).

Felsefe, bilim ve sanatta daha esnek ve öznel düşüncelerin gelişim göstermesine rağmen, inanıla gelinen akılcı algının yıkımı ancak 1960'lı yıllardan başlayarak postmodernizmin hız kazanmasıyla gerçekleşecektir. Bu döneme dek etkinliğini koruyan modernizmin beslendiği temel kaynak da akıldır. Akılcı olmayan her şey öteki olarak etiketlenir, kenara itilir, dışlanır ve bastırılır. Üretkenliği hedefleyen modernizmde tüm insanlık için mutlak tek bir doğru, tek bir yol vardır. Ne var ki, 1945 yılı sonrasında I. ve II. Dünya Savaşlarıyla enkaza dönüşen toplumlarda modernizmin insanlığı vaat ettiği yüksek hayat düzeyine ulaştıramadığı kanıtlanır. 60'lı yıllarda ilk önce Fransa'da olmak üzere Avrupa'da ve sonrasında tüm dünyada postmodernizmin sinyallerini vermesiyle, herkes için sabit tek bir yol olmadığı, aksine her birey kadar yol olduğu görüşü yayılır (Uçan 2009). Modernizm ilerleme, üretkenlik ve birlik olma hedeflerine odaklanmış vaziyette geçmiş katı bir biçimde reddederken, postmodernizm özgürce zamanlar arası sınırları ortadan kaldırır. Daha açık bir ifadeyle, postmodernizm ile modernizmde insanlığa kutsal olarak benimsetilen erdemlilik, ilerleme ve birlik gibi süregelen mitoslar sorguya alınır. Tabuların yıkılmasının sonucunda homoseksüellik, lezbiyenlik ve eroin bağımlılığı gibi konuların tartışılmasına da imkân sağlanır (Kaşoğlu 2002).

Sabit ve mutlak gerçeklere dayanan akılcı düşünce yapısının sarsılmasının ardından, postmodernizmle sağlanan eleştirel ve sorgulayıcı düşünce ortamında dil çalışmaları da nasibini alır. Bu döneme dek baktığımızda genel olarak Aristoteles'in sanat kuramının kabul gördüğü görülmektedir. Aristoteles'in mimetik (taklitçi) anlayışına göre, doğa ve insana dair tüm gerçekler şekillendirilip estetik biçime dönüştürülebilir. Diğer bir deyişle, dil aracılığıyla gerçekler mutlak biçimde eserlerde yansıtılabilir. Bu durum sorguya kapalı rasyonel anlayışın edebiyatta da hüküm sürdüğünü açıkça göstermektedir. Postmodernizmin ortaya çıkması ile yüzyıllardır benimsenen bu sabit anlama ulaşma arzusuna şüpheyle bakılır. Bu noktada, anlamın ve gerçeğin değişmez doğasının sorgulanmasıyla yapısökücülüğe uzanan yoldaki en önemli adımlardan birinin atıldığını söyleyebiliriz.

### **Yapısökücülük Nedir?**

Yapısökücülük Fransa'da ortaya çıkan, fakat Amerika'da özellikle Yale ve John Hopkins Üniversitelerindeki araştırmacılarca geliştirilen bir anlayıştır. En önemli temsilcisi Fransız düşünür Jacques Derrida (1930-2004)'nın yanı sıra Paul de Man (1919-1983), Geoffrey Hartman (1929-2016), J. Hillis Miller (doğ. 1928) ve Harold Bloom (doğ.1930)'un isimlerini de sıralayabiliriz (Rıfat 2013: 159). Yapısökücülük yapısalcılık ötesi edebiyat eleştirileri arasında en çok ön plana çıkan eğilimdir. Öyle ki, bir dizi edebiyat bilimci yapısalcılık ötesi ve yapısökücülüğü eş anlamlı sözcükler olarak kullanmayı tercih eder (Dobie 2011: 138).

'Deconstruction' terimi ilk kez Jacques Derrida tarafından 1966 yılında John Hopkins Üniversitesi'nde sunduğu '*İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun*' (*Structure, Sign and Play in the Discourse of Human Science*) isimli bildiriye kullanılır. Derrida'nın bildirisinde yapısalcılığa yönelttiği köktenci eleştiri dönemin düşünür ve edebiyatçıları etkilemeyi başarır. Yapısökücü eğilim çok geçmeden felsefe, mimarlık, estetik, sosyoloji ve edebiyat alanlarında etkili olmaya başlar.

Peki, yapısökücülük nedir? Derrida bu soruya net bir cevap vermez. Dahası terimi tanımlamaktan özellikle kaçınır. Derrida, *Japon Bir Dosta Mektup* (*Letter to a Japanese Friend*) isimli yazısında yapısökücülük terimini Heidegger'in 'abbau' (Alm. Bozulma, ayrıştırma, yıkılma) kavramını çevirmek için kullandığını ve amacının bozup, yıkarak yeniden yapılandırmaktan ziyade ayrıştırmak suretiyle gizli kalmış çelişkileri göstermek olduğunu altını çizer (Sağlam 2012). Yapısökücülüğün temsilcilerinden J. Hillis Miller da Derrida ile paralel tutum göstererek, yaklaşımın tanımlanamayacağını şu sözleriyle açıklar: "Yapısökücülük şudur, budur gibi cümleler çelişkilidir... Yapısökücülük doğasının ikircikli niteliği gereği tanımlanamaz. Yalnızca örneklerle açıklanabilir. Şüphesiz bu örneklerin hepsi de birbirinden farklı olacaktır." (Almasalmeh 2014).

Yapısökücülüğün özgün terimi 'deconstruction' sözcüğünü ele aldığımızda ise, tersine çevirme, bozma, geriye döndürme (İng. reversal) anlamlarını taşıyan Latince kökenli *de-* ön ekinin yine esasen Latince kökenli yapı, inşa anlamlarını taşıyan İngilizce *construction* sözcüğüne eklenmesiyle oluşturulduğu görülmektedir. Sözcüğün İngilizce karşılığı 'parçalara ayırma' (İng. taking to pieces) olarak verilmektedir. Türkçe çalışmalarda terimi karşılamak üzere yapıbozum, yapıbozuculuk, yapısöküm ve dekonstrüksiyon sözcüklerinin de kullanıldığını görüyoruz. Yaklaşımın temel görüşlerini incelediğimizde, amacının bozmaktan daha çok parçalara ayırıp sıradışı ve gizli kalmış ayrıntıları daha iyi görebilme olduğunu saptadığımızdan dolayı, çalışmada yapısökücülük sözcüğünü kullanmayı uygun gördük.

Yapısökücülüğün açık bir tanımını yapamasak da, bu eleştirel yaklaşımın bir metot, okul, ekol ya da felsefe olmadığını Derrida'nın önemle altını çizdiğini söyleyebiliriz. Söz gelimi düşünür *Yapısökücülük ve Diğeri* (*Deconstruction and the Other*) isimli çalışmasında bu durumu şu sözleriyle açıklamaktadır: "Yapısökücülüğün bir edebiyat metodu olarak işleyeceğinden emin değilim. Bir okuma metodu fikrine karşı şüpheliyim açıkçası. Okumanın kuralları okunan metne has olarak belirlenir. Metin bizden ne istiyorsa ona sadık kalmalıyız. Bu talepler bir metinden diğerine farklılık gösterebilir. Bu açıdan hiç kimse genel bir okuma metodundan söz edemez." (Barai 2016).

Yapısökücülüğe bir tanım getirilememesinin asıl sebebi ise, yapısökücülerin dilin doğasını çelişkili ve karmaşık olarak nitelendirmelerinden kaynaklanmaktadır. Genel geçer tüm mutlak yargılara karşı tetikte bulunan yapısökücülere göre dil, anlam istikrarsızlığı ve belirsizliğin silinmez izlerini taşır. Yapısökücülük dilsel istikrarsızlığı vurgulayarak, dilin bir anlam iletme aracı olamayacağını ileri sürer. Bu bağlamda yapısökücülüğünün tanımsız kalmasının tabii olduğu söylenebilir.

### **Yapısökücülüğün Temel Kavramları**

Derrida'nın ön plana attığı sözmerkezcilik, sesmerkezcilik ve difference kavramlarını anlaşılır hale getirmek için yapısökücülüğün karşı çıktığı yapısalcılığa ve Ferdinand de Saussure'ün 'gösterge' sine de genel hatlarıyla değinmemiz gerekmektedir.

Batının rasyonel bakış açısıyla ortak tutum sergileyen yapısalcılar edebiyatı da tıpkı dil gibi yapı kalıplarından oluşmuş bir sistem olarak var sayar ve art zamanlı olarak incelerler (Kantarcıoğlu 2009: 287). Başka bir deyişle, yazarlar/şairler eserlerini belirli edebi yapı kalıplarıyla oluşturmaktadırlar. Eserlerin özgünlüğü bütünüyle göz ardı edilerek, tüm eserlerin tabii olduğu sistemler geliştirirler. Bu bağlamda yapısalcılar mutlak ve sabit sistematik bilginin mümkün olduğuna inanırlar (Moran 2014: 205). Yapısalcılık ötesi düşünürleri yapısalcılardan ayıran kilit noktanın tam da burası olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim yapısalcılık ötesinde eserler tek tek ve özgün nitelikli olarak kendine has yöntemlerle inceleme altına alınmaktadırlar.

Derrida Batının ve yapısalcılarının sınırları belirli akılcı kalıplarının karşısına yapısökücülüğü yerleştirir. Düşünürün üzerinde özellikle durarak eleştirdiği 'akıl' varsayımdır. 'Mevcudiyet metafiziği' olarak isimlendirdiği nedensellik ilkesine dayalı rasyonel algıyı dürüst olmamak ve kesinlik içermemekle yargılar. (Eroğlu 2012).

Derrida tüm Batı medeniyetinin yukarıda açıklanan mevcudiyet metafiziğine körü körüne bağlanması sebebiyle sözmerkezci (logocentrisme) olduğunu ileri sürer. Farklılıklar göstermesine rağmen Plato'dan Hegel'e varıncaya dek gerçeğin kaynağının yalnızca sözde arandığını ve yazının arka plana itildiğini iddia eder (Öztürk 2002). Derrida 'Gramatoloji' isimli kitabında bu durumu şu şekilde açıklar: "Gerçeğin tarihi, her zaman yazıyı aşağılamış ve sözün dışına itmiştir." (Derrida 2011: 13).

Plato, Phaidros diyalogunda Sokrates ile Phaidros'u konuşur. Yazıyı küçümseyerek, yazının korkunç olduğunu, harfleri öğrenenlerin artık yazıya güveneceklerini, belleklerini işletemeyeceklerini ve unutkan olacaklarını ileri sürer. Derrida ise yazıya kendisinden sonra kalacak iz olarak bakar. Yazıyı şu sözcüklerle yüceltir: "Yazı, ölümlü yaşamak arasında, var olanla anlatılmak istenen arasında bir ilişkidir. Bir bağdır. Haykırışlar için için yazıda kanamaktadır. Yazı tarihin sahnesi, dünyanın da oyunudur." (Uçan 2009).

Aristoteles'in özdeşlik, çelişmezlik, üçüncü halin olanaksızlığı gibi mutlak mantık yasalarını temel alan sözmerkezcilik, dilin sınırsız esnekliğini göz ardı ederek gerçeği sözden bağımsız düşünemez. Sözmerkezcilik ikili karşıtıklara dayanır. Söz-yazı, doğru-yanlış, erkek-kadın, ben-başkası, var-yok gibi kavramların birbirleri üzerindeki hiyerarşik üstünlüğü üzerinden gerçek anlama erişme amacı güdülür. Daha açık bir ifadeyle, sözmerkezcilik beyazı anlamak için siyaha, iyiyi anlamak için kötüye

gereksinim duyar. Derrida eleştirel ve sorgulayıcı tutumuyla hiç sözü geçmemiş üçüncü hatta daha fazlasını ortaya çıkarmayı hedefleyerek mevcut hiyerarşiyi yok sayar (Sağlam 2012).

Derrida'ya göre önce dil vardır. Dilden önce ne söz ne de yazı var olabilir. Anlamın dilden önce var olduğu inancı sesmerkezci (phonocentrisme) bir yanılgıdır. Sesmerkezçiliğin en dikkat çeken yanılgısı ise sözün düşünceyi dolaysız aktarması sebebiyle yazıdan üstün kabul edilmesidir. Bu inanışa göre, dinleyen kişi kuşku duyarsa konuşmacıya yeniden açıklatma olasılığına sahiptir. Yazı ise, dolambaçlı niteliğiyle ikinci el konumundadır. Yazı sahibinin denetiminden çıkmıştır. Yeniden açıklama olanağı yitmiştir. Oysa Derrida ne geçmişin ne de geleceğin kesinlik barındırdığı kanaatindedir (Sakallı 2016: 36). Bu doğrultuda yapısökücülüğe göre yazının da sözünde mutlak gerçeği yansıtmadığı görülür.

Derrida'nın çalışmalarında oldukça karmaşık bir dil kullanarak aktardığı ve genel özellikleriyle sınırlarını belirlemeye çalıştığımız sözmerkezcilik ve sesmerkezçiliği en basit şekliyle şöyle özetleyebiliriz: Batı anlayışında söze bağımlı olduğu var sayılan mutlak anlamın ancak sözde bulunabileceği inancı sözmerkezcilik, anlamın konuşma esnasında sese aktarılarak dolaysız olarak konuşmacı tarafından bütün gerçekliğiyle aktarılmasına duyulan sonsuz güven ise sesmerkezciliktir.

Derrida'nın difference kavramı ise, Saussure'ün dil anlayışıyla bağlantılıdır. Saussure'e göre "dil bir göstergeler dizgesidir." Bu göstergeler tek başlarına anlam kazanamazlar, ancak diğer göstergelerle bağlantıları doğrultusunda anlam üretilebilir ve bu üretim sınırsızdır. Dilsel göstergeler nedensiz, rastlantısal ve çizgiseldir (Öztürk 2002). Saussure her göstergeye bir birlik olarak bakar. Diğer bir deyişle, göstergelyi oluşturan gösteren ve gösterilen arasında doğrudan bir ilişki vardır. Gösteren ve gösterilen kâğıdın iki yüzü gibidir. Birinin varlığı diğerinin var olması koşuluna bağlıdır.

Derrida, Saussure'ün yapısalcı dil sistemini tümüyle yadsımaz. Ona göre de dil bir göstergeler dizgesidir. Bununla birlikte gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin dış dünyadan tümüyle kopuk nedensiz ve rastlantısal olduğunu düşünür. Ne var ki, Saussure'ü gösterge konusunda tıpkı Batı gibi sabit görüşlü bulur. Derrida'ya göre, göstergelerin anlam üretimi yalnızca sınırsız değil, aynı zamanda döngüselidir. Gösteren ile gösterilen arasında Saussure'ün savunduğu birebir ve doğrudan örtüşmeden söz etmek imkânsızdır. Göstergelyi bir ayrımlaşma yapısı olarak nitelendirir. Bir yarısı her zaman orada bulunmaz, diğer yarısı ise her zaman o değildir. Bu doğrultuda, gösterenler ile gösterilenler sürekli olarak yeni birleşimler içinde ya birbirlerinden koparlar ya da bir araya gelirler (Koyuncu 2012) . Daha açık bir ifadeyle, Derrida'ya göre herhangi bir göstergelyi okuduğumuzda anlam açık değildir. Bu durumu şu cümleyle özetler: "Hiçbir sözcük mutlak olarak tek anlamlı ya da şeffaf değildir." (Sağlam 2012). Sözelimi, "Kâsenin içinde kirazlar var." cümlesindeki "kirazlar" göstereni bir kişide "tatlı, çiçek, ağaç" çağrışımları yaparak bir dizi gösterilene yönelirken, farklı bir kişide "alerji, hastane, iğne" gösterilenleriyle bağlantı kurabilir (Dobie 2011: 143). Bu sonu olmayan sınırsız bir göstergeler zinciridir ve nereye yönleneceği mutlak bir şekilde asla tahmin edilemez. Bu bağlamda, Derrida'nın difference ile kastettiğinin anlamdaki esneklik, oynaklık ve ele geçirilemezlik olduğu anlaşılmaktadır.

Difference kavramının Türkçeye çevrilemeyeceğini belirtmemiz gerekir. Esasen Derrida'nın ana dili olan Fransızca'da böyle bir sözcük yoktur. Düşünür İngilizcede farklılık anlamına gelen *differance* sözcüğündeki *-ance* ekinin yerine kendi icat ettiği *-ence* ekini getirerek özgün bir terim doğmasını sağlar. Sözcüğün kökünü teşkil eden *differer* sözcüğü ise Fransızca'da ayrı olmak ve ertelemek anlamlarına gelmektedir (Öztürk 2002). Derrida'nın bu şekilde bilinçli bir çokanlamlılık yarattığı çıkarımını yapabiliriz. Böylelikle, hem bir göstergenin anlamının bir farklılıklar zincirinde olduğunu hem de zamana bağımlı olarak daimi bir ertelenme sürecinde olduğunu ima etmeye çalıştığını düşünebiliriz.

### **A.S.Puşkin'in Bahçesaray Çeşmesi'ni Yapısökücü Okuma**

Yapısökücü okumanın temel koşulu bütünüyle eleştirel ve sorgulayıcı bir tutuma bağlıdır. Derrida'nın şüpheli tavrını uygulamaya bizatihi kendisinden başladığını *Kendime Karşı Savaşayım (I am at War with Myself)* isimli 2004 yılında ölmeden iki ay önce gerçekleşen son röportajında şu ifadelerinde açıkça görebiliyoruz: "Henüz ben okunmaya başlanmadım. Bütün yazdıklarım ancak çok sonra ortaya çıkma fırsatı bulacak; bir taraftan da belki ölümünden on beş gün bir ay sonra geriye hiçbir şey kalmayacağını, çalışmalarımın yalnızca kütüphanelerde okunmadan kalacağını hissediyorum. Size yemin ederim ki, bu iki hipoteze de yürekten inanıyorum" (Derrida 2004).

Yapısökücüler eser yerine metin kavramını kullanmayı tercih eder (Sakallı 2016: 37). Bunun sebebinin, metnin eserden farklı olarak sınırlarının olmayışına ve sonsuza dek tamamlanamayacağına vurgu yapmak olduğu söylenebilir.

Yapısöküçülüğe göre edebi metin dile benzer şekilde tümüyle dış dünyadan bağımsız olarak, katıksız hayal gücüyle göstergelerin türevsel anlamlarından oluşur (Kantarcıoğlu 2009: 299). Daha açık bir ifadeyle, yazar/şair özgün yaratıcılığı ve hayal gücüyle göstergelerin sınırsız ve döngüsel anlam olasılığı zincirinden faydalanarak edebi metni kaleme alır.

Yapısökücü okuma metni yakın okumadan daha da yakın bir şekilde, didik didik ederek okumayı gerektirir. Metin sökülerek parçalara ayrıştırılır. Amacı bu parçaları kullanarak yeni bir yapı oluşturmak değil, metindeki çelişkilere ışık tutmaktır. Yazar/şair bunu söylemiştir, şu konuyu işlemiştir, bunu kastetmiştir gibi genel geçer çıkarımları bir kenara bırakıp, metinde dile getirilmemiş açmazları ifşa etmek ister.

Yapısökücülükte metnin doğası tıpkı dil gibi oynak, tutarsız, belirsiz, çelişkili ve esnek olarak kabul edilir. Metin içeriğindeki göstergelerin anlamlarının ele geçirilemez niteliğinden dolayı gerçeği asla ifade edemez. Üstelik anlam, metni oluşturan yazar tarafından bile kontrol edilemez (Sakallı 2016: 37). Metin yazıldığı an itibarıyla yazarın/şairin himayesinden çıkmıştır. Söz gelimi Paul de Man; "Edebi dil yanlış anlaşılacağını önceden bilir." cümlesiyle bu durumu pekiştirir (Öztürk 2002).

Derrida metinlerin içine işlemiş kavramsal hiyerarşileri deşifre etmeyi hedefler (Koyuncu 2012). Edebi bir metinde bu hiyerarşi başkahraman (protagonist) ve rakip kahraman (antagonist) olarak karşımıza çıkar. Yapısökücülük süregelmiş başkahraman üstünlüğüne itiraz eder. Yapısökücü okuma, metni rakip kahraman ya da diğer tüm

okuma biçimlerinin önemsiz gördüğü kahramanların açısından da ele alır. Böylece ideolojik temelli hiyerarşik karşıtlıkları sona erdirmeyi amaçlar (Öztürk 2002).

Yapısökücü okumada cümlelerin yerine sözcüğün/göstergenin önem kazandığı görülür. Sözcükler/göstergeler tek tek ele alınarak değerlendirilirler. Şüphesiz yaklaşarak sözcüklerin/göstergelerin farklı anlam olasılıkları üzerine odaklanırlar. Basit bir örnekle şöyle açıklayabiliriz: El sözcüğü/göstergesi ilk olarak kolun bilekten parmak uçlarına kadar olan, tutmaya ve iş yapmaya yarayan bölümü anlamını çağırırsa da “İki el silah sesi duyuldu.” cümlesinde kez, defa anlamına gelir. Yapısökücü okuma sözcüklerin/göstergelerin bu gibi farklı anlam olasılıklarını ortaya döker, fakat metinde hangisinin kullanılmış olduğuna dair fikir yürütüp, bir sonuca varmaz. Başka bir deyişle, sökü� parçalara ayırdığı sözcükleri/göstergeleri öylece bırakıp yeniden birleştirmez.

Yapısökücü okuma okuyucuya sorumluluk yükler. Derrida yapısökücü okuyucunun yükümlülüğüne dair şöyle yazar: “Okuma yazarın/şairin idrak etmediği düşünülen göstergeler üzerine odaklanmalı. Metindeki boşluklar, belirsizlikler ve sapkınlıklar bulunmalı. Gizli kalmış kör noktalar aydınlatılmalı.” (Dobie 2011: 144).

Her yeni okuyucu metindeki sözcükleri/göstergeleri kendince algılayıp, bu sözcüklere/ göstergelere yeni ve özgün anlamlar yükleyecek ve bu durum sınırsız bir şekilde başka bir okuyucudan farklı bir okuyucuya olmak üzere devam edecektir. Nitekim her yapısökücü metin okumanın tümüyle okuyucunun kişisel bilgi, birikim, kültür, deneyim ve bakış açısı gibi unsurlara bağımlı olarak bireysel olduğunun altını önemle çizmek gerekmektedir. Daha net bir ifadeyle, yapısökücü okuma metnin limitsiz bir biçimde her yeni okumayla yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir. Bu noktada çalışmada yapılacak olan yapısökücü okuma deneyimlerinin bütünüyle yazı sahibinin görüşlerinden oluştuğunu belirtelim. Zira aksi bir durum yapısökücülüğün doğasıyla çelişecektir.

Yapısökücü okumayı metne uygulayabilmek üzere temel olarak şu soruların cevaplarının aranması gerektiğini söyleyebiliriz: Metindeki temel karşıtlık nedir? Metinde saptanan karşıt göstergeler hangileridir? Bu göstergelerden hangileri öncelikli ve ayrıcalıklı tutulmaktadır? Metinde bu göstergelerin ayrıcalıklı olmalarını destekleyen unsurlar var mıdır? Karşıtlıkları söküme uğratıp ters çevirdiğimizde karşımıza çıkan yeni anlayışlar nelerdir? Metindeki kör noktalar nelerdir? Metinde hangi durumlar ihmal edilerek açıklanmamıştır?

Yazının başında A. S. Puşkin’in *Bahçesaray Çeşmesi* isimli poemasını yapısökücü okumayla değerlendireceğimizi belirtmiştik. Rus şairin en bilinen romantik poemalarından biri olan *Bahçesaray Çeşmesi* esas olarak 1822 yılının Aralık ayında kaleme alınır fakat ancak 10 Mart 1824 tarihinde Petersburg’ta yayımlanabilir. Şair bu eserini 15 Ağustos 1820- 14 Eylül 1820 tarihleri arasında Kırım’a gerçekleştirdiği seyahatin etkisiyle yazar. Puşkin’in Bahçesaray Çeşmesi poeması dışında *Toprak ve Deniz (Zemlya i more, 1821)*, *Çadayev’e (Çadayevu, 1824)* ve *Fırtına (Burya, 1825)* gibi eserlerinde de Kırım’ın izleri açıkça görülmektedir (Boçarov, Surat 2002: 31).

*Bahçesaray Çeşmesi* Puşkin’in en çok beğenilen ve takdir edilen romantik dönem eserlerinden biri olarak kabul görmektedir. Öyle ki, Vissarion Grigoryeviç Belinski poema üzerine, “Bahçesaray Çeşmesi ihtişam ve tarifi mümkün olmayan

tatlarla dolu.” yorumunu getirir. Puşkin ise, herkesçe övgüyle söz edilip, beğenilen eserini hafife alarak Pyotr Andreyeviç Vyazemski’ye 14 Ekim 1823 tarihli mektubunda şöyle yazar: “Laf aramızda Bahçesaray Çeşmesi berbat...”. Şair bir ay sonra arkadaşı Anton Antonoviç Delvig’e gönderdiği mektubunda da poemasıyla ilgili görüşlerini dürüst bir biçimde şöyle belirtir: “Birbiriyle tamamen tutarsız parçalardan dolayı beni biraz paylayacaksın, ama yine de öveceksin.” (Fridman 1979). Açıkça görüldüğü üzere, Bahçesaray Çeşmesi metnindeki tutarsızlık, çelişki ve esneklik bizatihi poemanın sahibi şairin görüşlerinde başlamaktadır.

Puşkin’in *Bahçesaray Çeşmesi*’ni Kırım seyahatinden ilham alarak kaleme aldığını söylemiştik. Şair Bahçesaray’da yer alan Kırım sarayı gezisinde “Gözyaşı Çeşmesi”ni görür ve çeşmenin hikâyesi karşısında büyülenir. Efsane şöyledir: Giray Han, Dilara Bikeç isimli bir kadına âşık olur. Ne var ki, Dilara çok geçmeden haremdeki bir kadın tarafından zehirlenerek öldürülür. Dilara’nın ölümünden sonra kedere boğulan han bu çeşmeyi inşa ettirir. Puşkin’in *Bahçesaray Çeşmesi*’nin de genel hatlarıyla hüznü bir aşk üzerine temellendirildiği görülmektedir. Eserde ilk olarak sarayında hüznü bir ruh haliyle karşımıza çıkan Kırım Tatarı Giray Han, Polonya’yı fethetmiş ve Polonyalı güzel prenses Mariya’yı haremine esir olarak kapatmıştır. Giray Han Mariya’dan öylesine etkilenmiştir ki, haremın sıkı kurallarını onun için değiştirmiştir. Ne var ki, Mariya Giray Han’ın aşkına karşılık vermemektedir. İşte bu durum Giray Han’ı hüzne boğmaktadır. Haremın eski gözdesi Gürcü asıllı güzel Zarema ise, Mariya’nın gelişiyile ikinci plana atılmanın hüznü ile yanmaktadır. Giray Han ile yaşadıkları eski mutlu günlere özlem duyar. Gece yarısı kurnaz ve uyanık harem ağasını uyandırmadan gizlice Mariya’nın yanına gider. Mariya o gece ölü bulunur. Mariya’yı Zarema’nın öldürdüğünü düşünen Giray Han Zarema’yı denize attırıp öldürtür ve Mariya’nın anısına bir çeşme inşa ettirir.

Görüldüğü üzere ilk okumada genel olarak aşk, ihanet, kıskançlık ve intikam olgularıyla örülü olduğu düşünülen *Bahçesaray Çeşmesi* poemasının metnini yapı sökücü okumayla çok daha yakın mercek altına alarak metnin temelinde olduğu varsayıla gelen bu olguları çürütmeye çalışacağız. Bu doğrultuda bilhassa tek tek karakterler üzerinde odaklanarak, karakterlere yüklenen sözcükler/ göstergeler ile metinde süre gelen eylemler arasındaki tutarsızlık, sapkınlık, belirsizlik ve çelişkileri ortaya dökmek izleyeceğimiz yolun temelini oluşturacaktır.

Metinde karşımıza çıkan ilk karakter Giray Han olur. Han son derece mutsuz ve öfkelidir. Düşüncelerini ne meşgul etmektedir bilinmez. Akıllı savaşta değildir, haremde de onu kaygılandırarak hiçbir sıradışı olay yaşanmamıştır. Tüm saray halkı büyük endişe duyarak, sessizce hanın etrafında toplanır. Anlatıcı bu durumu şöyle betimler: “Derin saygı duyarak, herkes okuyordu/ Asık yüzündeki/ Öfke ve hüznün alametini.” (*Благоговевя, все читали/ Приметы гнева и печали/ На сумрачном его лице.*) (Bakuşkin 2002: 271). Metinde karşımıza çıkan ilk tutarsızlığın burada başladığını söyleyebiliriz. Öyle ki, dönemin Kırım sarayı ve şartları göz önüne alındığında saray çalışanlarının Giray Han’ın yanında gerçekten derin saygı duyarak sessiz kaldığını söylemek mümkün müdür? Tüm saray çalışanları samimi bir biçimde gerçekten de Giray Han’ın mutsuzluğu için mi endişelenmektedirler yoksa bu sessizliğin öldürülme korkusuyla zorunlu olarak sağlandığını, esasen saygı duymaktan kaynaklanmadığını söyleyebilir miyiz? Yetkiler saray halkının elinde olsaydı yine bu derin saygı ve



sessizlikten söz etmek mümkün olabilir miydi? Bu doğrultuda Rusçada, 'Birine ya da bir şeye karşı pek derin saygı duymak' anlamına gelen *благоговеть* sözcüğünün metinde ilk olarak ortaya çıkan tutarsızlıklardan birisi olduğunu öne sürebiliriz.

*Bahçesaray Çeşmesi*'nin metninde Giray Han'ın mutsuzluğunun ardından harem tablosu göz önüne serilmektedir. Haremdeki tüm kadınlar Giray Han'ın karısı olmakla yükümlüdür. Görkemli ve zengin haremi anlatıcı şu dizelerle tasvir eder: "Esaretin, refahın ve tutsaklığın kızı/ Gönlünü yavura mı kaptırdı? Hayır, Giray'ın ürkek eşleri,/ Ne düşünmeye ne de arzu etmeye cüret ederek,/ İç karartıcı sessizlikte filizlenmektedirler;/ Uyanık ve soğuk muhafızların gözetimi altında/...İhanet nedir bilmezler./.../ Genç eşler,/ Kendilerini avutmak istercesine/ Görkemli kıyafetlerini değiştirirler,/ Sohbet eder, oyunlar oynarlar./.../ İpek halıların üzerinde/ Toplanıp otururlar,/.../ Güzel kokulu şerbetleri taşırlar." (*Дочь неволи, нег и плена/ Гяру сердце отдала?/ Нет, жены робкие Гирея,/ Ни думать, ни желать не смея,/ Цветут в унылой тишине;/ Под стражей бдительной и хладной/.../ Измен не ведают оне./.../ Младые жены, как-нибудь/ Желая сердце обмануть,/ Меняют пышные уборы,/ Заводят игры, разговоры,/.../ На шелковых коврах оне/ Толпою резвою сидели,/.../ Шербет носили ароматный.*) (Bakuşkin 2002: 273-274). Metinde her ne kadar harem ihtişamı ve görkemi vurgulansa da haremdeki maddi zenginliğin karşısında manevi sefalet yer almaktadır. Başka bir deyişle, metnin bu bölümünde harem genelinin maddi zenginlik ile manevi sefaletin karşıtlığı üzerine oturtulmuş olduğu söylenebilir. Bu noktada okuyucu olarak şu sorulara cevap bulmak isteyebiliriz: Haremdeki kızlar ipek halılar, görkemli kıyafetler ya da mis kokulu şerbetler yerine kendi vatanlarında yaşayacakları özgürlüklerini tercih etmezler miydi? Tüm bu kadınların hareme rızaları alınmadan zorla kapatıldığı hatta belki tüm ailelerinin hizmet etmek zorunda oldukları Giray Han tarafından katledildiği düşünüldüğünde ihanet etmemelerinin yürekten olduğu var sayılabilir mi? Özgür iradeleri tamamen kısıtlanmış ve düşünceleri engellenmiş bu kadınların eş sıfatıyla nitelendirilmeleri uygun mudur? Bu gibi soruların yöneltilebildiği bu bölümdeki tutarsızlığa sebep olan şairin Rusçada 'Filizlenmek, çiçek açmak ve gelişmek' anlamına gelen *цвету* ve 'Rahatlık, memnuniyet, mutluluk ve refah' anlamına gelen *неза* sözcüklerini kullanması olmuştur diyebiliriz. Nitekim böylesi bir durumda rahatlık ve filizlenmekten söz etmek olası görünmemektedir. Metindeki sapkınlığı oluşturan sözcükler ise ruhani sefaletin içinde verilmeye çalışılan *ipek halı*, *şerbet* ve *görkemli kıyafetler* göstergeleridir. Bununla birlikte, metinde isimleri bile belirtilmeden arka plana atılan bu kadınların esasen harem bütünü oluşturduğu aşikârdır. Şairin bu kadınların karşısında farklı karakterleri ayrıcalıklı tutarak ihmalkâr davrandığı ve metinde kör noktalar oluşturduğu düşünülebilir.

Harem tablosunun ardından metinde karşımıza yine arka plana atılmış bir karakter olan harem ağası çıkar. Tıpkı harem kadınları gibi harem ağasının da ismi yoktur. Metinde kötü kalpli, kıskanç, açgözlü, kurnaz gibi olumsuz anlam çağrıştıran sözcüklerle nitelendirilir. Tüm gün boyunca haremdeki kadınların davranışlarını kontrol eder, onlara göz açtırmaz, harem katı kurallarının dışına çıkmalarına engel olarak pür dikkat onları takip eder. Harem ağası geceleri de hiç uyumaz. Harem huzurunu bozacak bir şey olacak şüphesiyle sürekli tetiktedir ve kadınlara asla rahat vermez. Harem ağasının okuyucuda antipati uyandırması beklenen tasviri metinde şu dizelerle

aktarılmaktadır: “Aralarında kötü kalpli harem ağası gezmektedir,/ Ondan kaçmak nafiledir:/ Kıskanç bakışları ve kulağı/ Her zaman hepsini takip eder./.../ Hanın emri/ Tek bildiği kanundur;/ Kuran’ın kutsal buyruklarını/ Pek de sıkı bir şekilde takip etmez./.../ Gecenin karanlığında haremde/ Sessiz adımlarla dolaşır;/.../ Geceleri konuşmaları dinler.” (*Меж ними ходит злой эвнух,/ И убежать его напрасно:/ Его ревнивый взор и слух/ За всеми следует всечасно./.../ Воля хана/ Ему единственный закон;/ Святую заповедь Корана/ Не строже наблюдает он./.../ Он по гарему в тьме ночной/ Неслышными шагами бродит;/.../ Ночной подслушивает лепет.*) (Bakuşkin 2002: 272).

Harem ağası metinde bu şekilde çizilen bir resimle sunulmasından dolayı çoğunlukla olumsuz bir karakter olarak kabul edilegelmiştir. Şimdi biz karşıt bir noktadan bakalım. Öncelikle harem ağalarının bu mesleğe nasıl ve ne şartlar altında getirildiklerini bilmek gerekmektedir. Harem ağaları köleler arasından seçilir ve ergenliğe ulaşmadan hadım edilerek cinsel işlevleri yok edilir. Hadım etme işlemleri ise son derece kanlı, acılı ve zorlu koşullar altında yapılır. İşlem sonrası ancak çok az sayıda köle hayatta kalabilmektedir. Köle olmalarının sebebi ise, ya maddi imkânsızlıklar ya bir suça karışmaları ya da köle tüccarları tarafından zalimce kâr amacıyla ele geçirilmeleridir (İnternet: <http://www.tarihtoplum.org/harem-agalari-nasil-hadim-edildi/>. Erişim tarihi: 08.06.2017). Öne çıkardığımız tüm bu bilgilerin ışığında tasvir edilen harem ağasına tekrar baktığımızda metindeki açmazları görüp şu soruları yöneltebiliyoruz: Cinsel kimliği elinden alınmış bir erkeğin bütün gününü güzel ve genç kadınların arasında geçirmek zorunda olması onda ne gibi psikolojik sorunlar yaratabilir? Bu durum bir çeşit işkence olarak kabul edilemez mi? Bu kişinin hayatta kalma çabasıyla harem düzenini koruma güdüsü kötü kalplilik olarak nitelendirilebilir mi? Koşullar farklı olsaydı bu erkek geceleri kendisi için aslında hiçbir faydası olmayan bu kadınların fısıltılarına kulak kabartmak yerine rahatça uyumaz mıydı? Hadım etmenin esasen İslam anlayışına aykırı olduğu düşünüldüğünde harem ağasının inancının sarsılmış olması olası değil midir? Bu sorularla meşgul olduğumuzda ilk okumada karşımıza çıkan *kötü kalpli (злой)*, *kıskanç (ревнивый)*, *aç gözlü (жадный)* ve *kurnaz (лукавый)* sözcüklerinin şair tarafından çelişkili ve tutarsız bir biçimde kullanılmış olduğu düşünülebilmektedir. Başka bir deyişle, harem ağasına yöneltilen olumsuz algının çürütülmesi olası gözükmemektedir.

Harem, harem kızları ve harem ağasının ardından metinde ilk kez isim verilmiş bir karakter olarak Zarema ile karşılaşmaktayız. Bu noktada şairin Zarema’ya metindeki diğer karakterlere nispeten ayrıcalık ve üstünlük tanıdığı gerçeğini yadsıyamayız. Zarema isminin anlamına baktığımızda ise, Türkçe kökenli bir sözcük olup, kızıl şafak anlamına geldiğini görmekteyiz (Gruşko, Medvedev 1996: 474). Şairin Zarema’yı hem doğuyu temsil etmek hem de ihtiraslı âşık bir kadını tasvir etmek için kurguladığı var sayıldığına bu sözcüğü bilinçli bir biçimde tercih etmiş olduğu düşünülmektedir. Peki, Zarema gerçekten doğuyu temsil etmekte midir? Öncelikle Zarema’nın da diğer kadınlar gibi hareme zorla getirildiğini belirtelim. Metinde Zarema’nın geçmişi şu dizelerle verilir: “Burada değil uzaklarda dünyaya geldim,/ Uzaklarda,, Fakat geçmiş günlerin/ Hafızamdaki izleri/ Derinlere gömüldü./.../ Farklı kanun, farklı adetler;/ Fakat neden, ne biçim bir kaderle/ Ana yurdumu bıraktım, /Bilmiyorum.” (*Родилась я не здесь, далеко,/ Далекко... но минувших дней/*

*Предметы в памяти моей/ Доныне врезаны глубоко./.../ Другой закон, другие нравы;/ Но почему, какой судьбой/ Я край оставила родной./ Не знаю.*) (Bakuşkin 2002: 274). Görüldüğü üzere Zarema aslen doğulu değildir. Gürcü asıllı olduğu belirtilen Zarema'nın geldiği topraklarda IV. yüzyıl itibariyle Hıristiyanlığın kabul edildiği (Fridman 1979) gerçeğini de göz önünde bulundurduğumuzda, şairin Zarema sözcüğünü metinle ve kurguyla bağdaşmaz bir biçimde kullanmış olduğunu ve hedeflenen bütünlüğü bu tutarsızlıkla yeniden bozduğunu söyleyebiliriz.

Zarema karakteri metinde haremdeki en güzel kadın olarak anlatılmaktadır. Giray Han tüm harem kadınlarını yok saymış ve yalnızca Zarema'yı mutlu etmiştir. Polonya prensesi Mariya'nın gelmesiyle ise, Giray Han Zarema'yı sevmekten vazgeçmiştir. Bu durum şu dizelerle metinde yer alır: "Giray Zarema'yı sevmez oldu./ O ihanet ettil/ Ancak kim senin güzelliğine denktir ki Gürcü kadın?/.../ Kimin ihtiraslı öpücüğü senin büyüleyici dokunuşlarından daha hayat doludur?/.../ Giray senin güzelliğini hor gördü/ Ve gecenin soğuk saatlerini/ İçi kararmış ve yalnız başına geçiriyor/ Polonyalı prenses haremine/ Hapsedildiğinden beri."*(Зарему разлюбил Гирей./ Он изменил!.. Но кто с тобою./ Грузинка, равен красотою?/.../ Чей страстный поцелуй живеи/ Твоих язвительных лобзаний?/.../ Гирей презрел твои красы/ И ночи хладные часы/ Проводит мрачный, одинокий/ С тех пор, как польская княжна/ В его гарем заключена.)* (Bakuşkin 2002: 275) İlk okumada âşık bir kadının saf bir şekilde erkeğini kaybettiği anlaşılan bu dizelere yakından baktığımızda farklı açılardan yaklaşabiliriz. Öncelikle köle-sahip hiyerarşisi içindeki bir ilişkide 'ihanet etmek' anlamındaki *изменить* fiilini kullanmanın tümüyle sapkınlık oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bunun yanı sıra, Zarema harem koşullarında her an için bir meta konumunda olduğunun ve hanın ne zaman isterse başka bir kadını tercih edebileceğinin farkında değil midir? Eski zamanlarında kendisi Giray Han ile mutluluk dolu saatler geçirirken yalnız başına kalan diğer harem kadınlarının da üzülmüş olabileceğini hiç düşünmüş müdür? Bu durumda şair yalnızca Zarema'nın duygularına önem vererek onu ayrıcalıklı kılmaktadır. Güzelliğin göreceli olduğunu kabul ettiğimizde Zarema'yı diğer kızlardan daha güzel yapan şey nedir? Güzelliğin bir kıstası var mıdır ve bu kıstası kim neye göre belirlemektedir? Metne derinden bakarak bu gibi soruları yönelttiğimizde, Zarema'nın sanki başka bir metinden kopup gelmiş gibi harem şartlarını bilmeyerek şaşırması ve kedere boğulması metindeki kurguyla bağdaşmazlık sergilemektedir diyebiliriz.

*Bahçesaray Çeşmesi* metninde üzerine yorum getireceğimiz son karakter Giray Han'ın haremine zorla kapattığı ve çaresizce aşkına karşılık beklediği Polonya Prensesi Mariya'dır. Mariya, Zarema'nın dışında isim verilen ikinci ve son karakterdir. Mariya ismi eski Avrupa kökenlidir ve anlamı Meryem ana ile bağlantılıdır (İnternet: «Тысяча имён. Краткая энциклопедия», стр. 52-69, автор Е. Васильев, Москва 2015, 264 страницы, ISBN 978-5-600-01076-5 См. интернет-сайт www.1000names.ru. Erişim tarihi: 08.06.2017.). Şairin Mariya'yı doğuyu temsil etmek üzere kurguladığı Zarema'nın karşısında batı figürü olarak yerleştirdiği düşünülmür. Ne var ki, şairin Mariya ismini batıyı ve Hıristiyanlığı temsil etmek için kullandığı var sayıldığında metinde bu durumları destekleyen unsurların var olmadığını görmekteyiz. Mariya'nın hareme getirilme süreci ve haremde yaşadıklarını ise metindeki şu dizelerden öğreniriz: "Kır saçlı babası onunla gurur duyardı/.../ Yaşlı adam emir

sayardı/ Kızının çocuksu isteklerini./.../ Her şeyi büyüleyiciydi: Sakin mizacı,/ Ölçülü hareketleri./.../ Fakat ruhunun derinlerinde/ Aşkın ne olduğunu bilmiyordu/ Ve bir başına kaldığı boş zamanlarını/ Babasının kalesinde kız arkadaşlarının arasında/ Yalnızca eğlenceye ayırıyordu./ Polonya'ya akın etti Tatarın karanlığı./.../ Babası mezara girdi, kızı esir düştü./.../ Mariya ağlıyor ve üzüyor./ Giray bu talihsiz kıyamıyor, acıyor./ Onun derin üzüntüsü, gözyaşları ve sızlayışları/ Hanın rüyalarını endişelendiriyor.” (*Седой отец гордился ею./.../Для старика была закон/ Ее младенческая воля./.../ Всё в ней пленяло: тихий нрав,/ Движенья стройные./.../ Но в тишине души своей/ Она любви еще не знала/ И независимый досуг/ В отцовском замке меж подруг/ Одним забавам посвящала./ Тьмы татар на Польшу хлынули рекою./.../Отец в могиле, дочь в плену./.../ Мария плачет и грустит./ Гирей несчастную щадит./ Ее унынье, слезы, стоны/ Тревожат хана краткий сон.*) (Bakuşkin 2002: 276). Metne baktığımızda şairin birçok noktayı ihmal ederek metinde yeni açmazlar oluşturduğunu ve tutarsızlıklarla okuyucuda şu gibi soruların doğmasına sebep olduğunu söyleyebiliriz: Metindeki sözcüklerden/ göstergelerden anlaşılacağı üzere daha aşkın ne olduğunu bilmeyen henüz çok küçük yaştaki bir kızdan aşk bekleyen Giray Han bu suretle çocuk istismarı yapmıyor mudur? Mariya'nın düşük bir ihtimal de olsa erişkin olduğunu düşündüğümüzde ise babasını öldüren ve ülkesini fetheden bir adama karşı aşk beslemesi mümkün müdür? Tüm bu zorbalığı yapan ve muhtemelen yüzlerce kişinin ölümüne göz yuman Giray Han'ın yalnızca küçük bir kızın gözyaşlarına acıması ve kıyamaması ne derece samimi olabilir? Bu sorulardan yola çıkarak Mariya'nın da metindeki tüm karakterler gibi tutarsızlık ve çelişkilerle dolu olduğu gözlemlenmektedir.

*Bahçesaray Çeşmesi* metninin devamında Zarema'nın gizlice Mariya'nın yanına gittiğine, aynı gece Mariya'nın ölü bulunduğuna, bunun üzerine Giray Han'ın Zarema'yı suçlayarak öldürttüğüne ve Mariya'nın anısına çeşme yaptırdığına değinmiştik. Başından itibaren tutarsızlık, açmaz ve çelişkilerle dolu metnin akıbeti de aynı tutumla son bulmaktadır. Öyle ki, Giray Han elinde hiçbir delil olmadan kendisine sadakatle hizmet eden bir kadını öldürtüp, hayatında hiçbir duyguyu birlikte paylaşmadığı çocuk yaştaki bir kıza hissettiği tuhaf dürtüyle çeşme inşa ettirmiş ve esasen tüm harem varlığını sağlayan harem kadınlarını ve harem ağasını yok saymıştır. Bu noktada okuyucu şu soruyla karşı karşıya gelir: Bahçesaray Çeşmesi aslında kime adanmıştır? Harem ağasına mı? Zarema'ya mı? Mariya'ya mı? Yoksa tüm harem kadınlarına mı?

*Bahçesaray Çeşmesi* metninde yapısökücü okumayla cevap aradığımız tüm sorular ve ortaya çıkardığımız tüm tutarsızlıkların ışığında, okuma deneyiminin başında belirttiğimiz üzere metnin aşk, ihanet, kıskançlık ve intikam olgularının temelinde dayanmadığını, metinde esasen çocuk istismarı, cinsel kimlik sorunu, zorbalık, bencillik ve kölelik gibi konuların ön planda olduğu çıkarımını yapabiliriz.

Sonuç olarak, bu yazıda yapısökücünün gelişim süreci, yapısökücülüğe dair temel kavramlar ve yapısökücü okuma biçimi ortaya konulmaya çalışılmıştır. Yapısökücülükle ilgili aktarmaya çalıştığımız bilgilerin ışığında yapısökücülüğün ne olduğunu şu cümleyle toparlayabiliriz: Yapısökücülük temelleri Fransız düşünür Jacques Derrida tarafından oluşturulmuş, postmodern dönemde 60'lı yılların sonu ile yüzyıllardır süregelen sınırlı, mutlak ve rasyonel evrensel değer kalıplarına itiraz niteliğinde ortaya çıkan tümünden gelimci, sorgulayıcı ve eleştirel bir yaklaşımdır.

Çalışmada ayrıca Puşkin'in *Bahçesaray Çeşmesi* poeması üzerinden yapısökücü okumayı örneklendirmeye çalıştık. Metinlere genelgeçer sorular doğrultmanın aksine sıradışı açılardan yaklaşarak, daha önce dile getirilmemiş açmaz, boşluk, tutarsızlık ve belirsizlikleri göstermeyi hedefledik. Sorgulayıcı bir tutumla yapısökücü okuma aracılığıyla yazı sahibinin kişisel bilgi ve birikimi doğrultusunda öznel bir biçimde metnin yeniden üretilebileceğini gördük. Kısa ve net bir ifadeyle belirtmemiz gerekirse, her yapısökücü okumanın gelecekteki yeni bir okumaya gebe olduğu sonucuna vardık.

## KAYNAKÇA

ALMASALMEH, Bassel, (2014). A Deconstructive Reading of W. B. Yeat'd "Sailing to Byzantium" and William Blake's "London". **Damascus University Journal**. Vol III, 3+4: 95-108.

BAKUŞİN, O., (2002), **A. S. Puşkin. Stihotvoreniya**. Moskova: Olma Press.

BARAI, Dharma Chand, (2016), Jacques Derrida's Deconstructive Strategy of Reading Texts: An Evaluation of the Disciplinary-Institutional Status of Literary Studies, **Pune Research An International Journal in English**, ISSN: 2454-3454, Vol II, Issue II.

BOÇAROV, Sergey ve Surat, İrina (2002), **Puşkin. Kratkiy oçerk jizni i tvorçestva**, Moskova: Yaziki slavyanskoy kul'turi.

DERRİDA, Jacques, (2004), Learning to live finally- The last interview by JeanBirnbam.

DERRİDA, Jacques, (2011), **Gramatoloji**. (Çev. İsmet Birkan, Eserin 1967'de yayımlanmıştır.) Ankara: Bilgesu Yayıncılık.

DOBİE, Ann B., (2011), **Theory into Practice: An Introduction to Literary Criticism**, Boston: Cengage Learning.

EROĞLU, Osman, (2012), Yapısökücülük ve Necip Fazıl'ın "Beklenen" Şiirine Bir Uygulama Denemesi, **Turkish Studies**, Volume VII/1. 1095-1106.

FRİDMAN, Nikolay Vladimiroviç, (1979), Problemi hudojestvennogo masterstva Puşkina. Poema A. S. Puşkina "Bahçesarayskiy fontan", **Sbornik voprosı biografii i tvorçestva A. S. Puşkina**, Kalinin: Kalininskiy gosudarstvenniy universitet.

KANTARCIOĞLU, Sevim, (2009), **Edebiyat Akımları Platon'dan Derrida'ya**, İstanbul: Paradigma.

KAŞOĞLU, Ayla (2002), Postmodern Edebiyatın Rusya'daki Yansımaları, **Littera**, Cilt: XI. 155-162.

KOYUNCU, Ahmet, (2012), Bir Yapısalcılık Eleştirisi: Derrida ve Yapısöküm, **Kutadgubilig Felsefe-Bilim Araştırmaları Dergisi**, Sayı 22: 301-317.

MORAN, Berna, (2014), **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, İstanbul: İletişim Yayınları.

ÖZTÜRK, Serdar, (2002), Yapıbozucu Metotla Edebiyat Öğretimi, **Kuram ve Uygulamada Eğitim Yönetimi Dergisi**, Sayı 30: 245-252.

RIFAT, Mehmet, (2013), **XX. yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

SAĞLAM, Rabia, (2012). Derrida ve Dworkin Arasındaki İlişki: Yapıbozum ve Yargıç Herkül, **Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi**, 60(1): 275-320.

SAKALLI, Cemal, (2016), **Günümüz Edebiyat ve Eleştiri Kuramları**, Ankara: Anı Yayıncılık.

UÇAN, Hilmi, (2009), Modernizm/ Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi, **Turkish Studies**, Volume IV/8: 2283- 2306.

### İnternet Kaynakları

<http://www.tarihtoplum.org/harem-agalari-nasil-hadim-edildi/>. Erişim tarihi: 08.06.2017.

İnternet: Vasilyev, Ye., (2015), **"Tısyacı imyon. Kratkaya entsiklopediya"**, Moskova, 52-69, ISBN 978-5-600-01076-5, [www.1000names.ru](http://www.1000names.ru). Erişim tarihi: 08.06.2017.