



RIZÂ FERRUHFÂL'IN AH İSTANBUL ÖYKÜSÜNDE GELENEK VE MODERNİZM ÇATIŞMASI

THE CONFLICT OF TRADITION AND MODERNISM IN AH
ISTANBUL BY REZA FARROKHFAL

Soner İŞİMTEKİN

Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü,
sonerisimtekin@yyu.edu.tr

Melek GEDİK

Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Fars Dili ve Edebiyatı Bölümü,
melekgedik@yyu.edu.tr

Makale Bilgisi

Türü: Araştırma makalesi
Gönderildiği tarih: 11 Şubat 2025
Kabul edildiği tarih: 14 Nisan 2025
Yayınlanma tarihi: 25 Haziran 2025

Article Info

Type: Research article
Date submitted: 11 February 2025
Date accepted: 14 April 2025
Date published: 25 June 2025

Anahtar Sözcükler

Rızâ Ferruhfâl; Öykü; İran Edebiyatı;
Gelenek; Modernizm

Keywords

Reza Farrokhfal; Story; Iranian
Literature; Tradition; Modernism

DOI

10.33171/dtcjournal.2025.65.1.14

Öz

İran edebiyatında gelenekselliğin ya da modernizmin etkileri hakkında herhangi bir ayrımdan bahsetmeden önce geleneğin, Fars edebiyatında her dönem etkin bir rolünün olduğu kabul edilmelidir. İran'ın klasik edebiyat anlayışı, geleneğin ve köklü kültürün edebiyata dâhil edilmesi olarak değerlendirilebilir. Özellikle, Fars edebiyatının temelini oluşturan şiirde işlenen konular, seçilen temalar ve dilsel kullanımlar bin yıllık geleneksel edebî anlayışın bir yansımasıdır. Modernist bakış açısıyla verilen eserler ise İran edebiyatının on ve on birinci yüzyılına tarihlenebilecek köklü ve kadim geçmişinin neredeyse son halkasını oluşturan zaman dilimini kapsamaktadır. Dil kullanımlarına ve konuların içerisine bakıldığında, modern edebiyatın gerek şiir gerek düz yazı formunda on dokuzuncu yüzyılda ortaya çıktığı ve ilk örneklerinin bu dönemde verildiği; ancak modernizm akımı doğrultusunda, özellikle nesir türündeki örneklerin, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren kaleme alındığı görülmektedir. Çağdaş İran edebiyatında modernizm akımının öykü alanındaki temsilcilerinden olduğu düşünülen Rızâ Ferruhfâl'in 1989 yılında yazdığı Ah İstanbul öykü seçkisinde yer alan ve seçkiyle aynı adlı kurgu öyküsünde, İran edebiyatında yaşanan modernleşme sürecinin, öykü karakterleri ile temsil edilerek sembolik ve alegorik bir anlatımla kaleme alındığı ve okurun alımlaması için İran edebiyatında gelenek ile modernite çatışmasının bu doğrultuda anlamsal betilerle kurgulandığı düşünülmektedir. Çalışmanın bütünlük arz etmesi ve okurların özellikle araştırma kısmında yer alan paradigmayı bütüncül bir yaklaşımla değerlendirebilmesi amacıyla, giriş bölümünde modernizm kavramına ve edebî modernizmin dünya ölçeğinde nasıl şekillendiği dair bilgi verilmiş, ardından İran edebiyatında modernleşme eğiliminin seyri aktarılmıştır. Sonrasında Ferruhfâl'in öykü biçemi; söz konusu öykünün derin yapısında yer alan izlekler, öykü kişilerine atfedilen temsiliyetler ve olay örgüsüyle birlikte incelenmiştir.

Abstract

Before mentions on any distinction about the effects of traditional structure or modernism in Iranian literature, it should be accepted that tradition has an active role in Persian literature in every period. Iran's understanding of classical literature can be evaluated as the inclusion of tradition and root culture into literature. In particular, the topics covered, selected themes and linguistic uses in poetry, which forms the basis of Persian literature, are a reflection of a thousand-year-old traditional literary understanding. The works written from a modernist perspective cover a time period that can be dated to the tenth and eleventh centuries of Iranian literature, which can constitute almost the last link of its deep-rooted and ancient past. When we look at the use of language and the nature of the subjects, it is seen that modern literature, both poetry and prose, emerged in the nineteenth century and the first examples were given in this period. However, it is seen that especially the prose genre examples were written in line with the modernism movement, starting from the first quarter of the twentieth century. Reza Ferruhfâl, who is thought to be one of the representatives of the modernism movement in contemporary Iranian literature, in the field of short stories. In his fictional story of the same name, which was included in the Ah Istanbul short story collection he wrote in 1989, the modernization process in Iranian literature was written in a symbolic and allegorical narrative by representing it with story characters, and in this respect, tradition and modernity in Iranian literature were written for the reader to perceive. It is thought that the conflict was fictionalized with symbolic figures. In order for the study to be complete and for the readers to evaluate the paradigm in the research section with a holistic approach, information on the concepts of modernism and how shaped on a world scale literary modernism is given in the introduction, and then the course of the modernization trend in Iranian literature is conveyed. Afterwards, Farrokhfal's story style is analysed together with the themes in the deep structure of the story in question, the representations attributed to the story characters and the plot.

Giriş

Edebiyatda modernizmden bahsetmeden önce etimolojik bilgilere değinmeksizin *modernite* ve *modernizm* gibi terim ve kavramların alan yazındaki kullanımına dair kısa bir açıklama iyi olacaktır. Bu doğrultuda, tarihsel bir dönemin adı olan *modernite*; kaynağını *Aydınlanma Düşüncesi*'nden alan, sosyal bilimlerde hem modern çağı hem de Orta Çağ sonrası Avrupa'da oluşan belirli sosyo-kültürel normlar, tutumlar, uygulamalar ve prensipler topluluğunu ve bu prensiplere bağlı yaşam tarzını ifade etmek üzere kullanılan bir terimdir. Çoğu araştırmacı tarafından günümüze ait bir dönemi kendisinden hareketle tanımlama çabasında olan, içinde yaşanan zamanı anlamaya yönelik devinim gösteren ve geleneksel olanı şiddetle reddeden bir bilinç durumu (Bkz. Güçlü Avcıoğlu, 2015, s. 5; Çetin, 2023, s. 12; Williams, 1983, s. 207-208; Örgen, 2010, s. 18-19; Bayrak Akyıldız, 2019, s. 168) olarak kabul edilen modernite kavramı için Özay (Url1), gelenek ile irtibatının kopmadığını, aksine bu kavramın geleneği dönüştürdüğünü ve bu doğrultuda modernite ile geleneğin bir araladığının söz konusu olduğunu belirtmektedir. Bu durum modernizmin tanımı için de benzerlik göstermektedir.

Modernite pratik olarak kabul edilecek olursa, işin teorik yani kuramsal olan yanı da modernizmdir. Modernizmi tanımlarken akla gelen ilk tümce, modernizmi romantizmin reddi olarak gören Ezra Pound'a ait *make it new* (yeni yap) ifadesidir (Childs, 2017, s. 3; Rabaté, 2019, s. 20). Birçok eleştirmen, modernitenin ve modernleşme aşamalarının ideolojik boyutunu temsil eden ve akılcılığı, evrenselliği ve hümanist yaklaşımları benimseyen modernizm akımına dair sabit ve tek bir tanımının yapılmasının mümkün olmadığı yönünde hemfikirdir. Harvey (2019, s. 38) bu durumu, "*modernizmin, henüz bütünüyle yazılmış ve açıklanmış olmayan karmaşık tarihsel coğrafyası, modernizmin tam olarak ne olduğu konusunda yorum yapmayı bir kat daha güçleştirir*" şeklinde ifade etmektedir. Modernizm genellikle geleneğin antitezi veya reddi olarak tanımlanır ve işlevsel olarak 'modern' olmayana, yani 'geleneğe' karşı diyalektik bir muhalefete işaret eder (Adams, 2016, s. 233). Peter Childs (2017, s. 4), modernizmi geleneksel temsil biçimlerini altüst etme ve kendi zamanının yeni duyarlılıklarını ifade etme yönündeki bilinçli bir istekle hareket etme şeklinde tanımlarken, Greenberg modernizmin özünün, bir disiplinin karakteristik yöntemlerinin, onu yıkmak için değil, ama onu kendi yeterlilik alanına daha sağlam bir şekilde yerleştirmek amacıyla disiplinin kendisini eleştirmek için kullanılmasında yattığını belirtmektedir (Matar, 2017, s. 3). Irving Howe (Hillmann, Url2, s. 3) da söz konusu akımı "*zamana gönderme yapan çağdaş teriminin aksine, kendine özgü duyarlılığı ve tarzı nedeniyle eşi benzeri görülmemiş modern bir [eğilim]*" şeklinde tanımlamaktadır. Bayrak Akyıldız ise (2019, s. 168) modernizmin tanımı için 1850'li yılların

ardından temeli atılan ve yine yirminci yüzyılın ilk yarısına kadar olan dönemi kapsayan, geleneksel ve klasik normlardan, ifade ve temsil yöntemlerinden radikal bir kopuşla ilişkilendirilen sanatsal, kültürel ve estetik hareketler ifadelerini kullanmaktadır.

Kantarcıoğlu'nun (2007, s. 1) belirttiği gibi çağdaşlığı aşan kavram olarak modernizm ve sayesinde çeşitli disiplinlere ait bilginin sentezlendiği bilimsel perspektifler öyle kapsamlı sistemlerdir ki insan hayatı tek bir uzmanlık dalındaki bilgi birikimini öğrenmeye dahi yetemeyecek kadar kısadır. Ancak yapılan tanımlar ve yorumlardan hareketle, Jean Paul Sartre'ın (1982, s. 13) da *"hiç kuşkusuz aynı çağın sanatları birbirlerini etkileyecek ve hepsi aynı etkenlerce koşutlanacaktır"* ifadesinden, modernizmin ideolojik boyutuyla birçok disiplini olduğu gibi edebiyatı da etkilemesi ve şekillendirmesi kaçınılmaz olmuştur.

Edebi Modernizm

Birçok akımı kapsayan, eskiyi yani geleneksel olanı tümüyle değiştirmeye yönelen, içinde bulunduğu çağı ve toplumları bütüncül bir yaklaşımla görme eğilimi sergileyen modernizmin aynı zamanda her sosyal duruma uygun olduğu düşünülen çözüm önerileri sunduğu varsayılmaktadır (Bkz. Özay, Url1; Erkman-Akerson, 2010, s. 152; Kolcu, 2008, s. 324; Najafi, 2018, s. 2). Bu çözüm önerilerinin ve görüşlerin çoğu doğaldır ki kendisini edebiyatta da gösterecektir. Gümüş'ün de belirttiği üzere;

Sözlü edebiyat yerine gözlerini Batı'da oluşmuş değerlere çevirmiş yazarlar, henüz tanımlayamadıkları bir modernleşme sürecine girdiklerini biliyorlardı elbette. Edebiyatın oynayacağı rol, üstelik onu o güne dek tanımadığı bir özgürleşmeye de götürebilirdi. Edebiyatın özgürleşmesi, bir ülkenin modernleşmesinin somut göstergelerini kendi alanında da yaratabilmesinin önünü açıyordu. Artık otoritenin yerine Batılı değerlere sahip olunacak, temel eğitim düzeni değişecek, halk eğitiminin araçları yaratılacak, yayımlanan kitaplar çoğalacak, bilgi arabanın önüne koşulacaktı (2010, s. 30).

Görsel sanatlarda, müzikte, edebiyatta ve tiyatrodaki, sanatın nasıl yapılması, tüketilmesi ve ne anlama gelmesi gerektiğine dair Viktorya Dönemi ölçütlerini reddeden, geleneksel değerlerden uzaklaşan, daha önce sabit ve istikrarlı kabul edilen kavram ve formlarda radikal şekilde değişimi savunan bu akımın özellikle 1910-1930 yıllarını kapsayan *yüksek modernizm* döneminde de sanat için sanat görüşünü benimseyen modernizmin öncü şahsiyetleri, şiir ve edebiyatın nasıl olabileceğini, dilde ve anlatı tekniklerinde ne yapabileceğini temelden değiştirerek yeniden tanımlamışlardır (Bayrak Akyıldız, 2019, s. 168 - 169; Najafi, 2018, s. 3; Hillmann, Url2, s. 3).

Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm adlı eserinde Kantarcıoğlu (2007, s. 1), modernizmin felsefede hümanizm, ekonomide liberalizm ve edebiyatta yeni romantizmi içine alan çok kapsamlı ve çağdaşlığı aşan bir kavram olduğunu belirterek, gerek çağdaş bir düşünce gerekse Rönesans'tan günümüze kadar Batılı aydının ulaşmayı hedeflediği bir ideal olduğunu dile getirmekte; farklı bilimlere ait perspektiflerin oluşturdukları geniş bir sentez sayılan modernizmin amacının, bu perspektifler doğrultusunda insan hayatını çeşitli boyutlarıyla tanımlayarak evrensel bir birleşim oluşturduğunu söylemektedir. İnsan gerçeğini modernizm felsefesi içinde ifade eden çoğu edebiyatçı da pozitivizmi reddetmeden insan tecrübesinin birbirinden farklı ve çeşitli boyutlarını araştırmış ve insanın maddî değerleri yanında manevî değerlerinin zenginliğini vurgulamışlardır. Bu doğrultuda, Robert Langbaum (1957, 1970 akt. Kantarcıoğlu, 2007, s. X, 9), insanı maddî ve manevî değerlerin hem kaynağı hem de yorumcusu olarak kabul eden söz konusu edebî akımı Batı edebiyatında *radikal romantizm* olarak adlandırmış ve modernizmi, modern gelenek şeklinde tanımlamıştır. Radikal romantizmi modernizm ile özdeş kabul eden Langbaum'a göre;

Radikal romantizmin veya modern gelenekçiliğin temelinde "bir reddediş ve yeni bir teklif" vardır. Eserlerinde modernizmi işleyen yazarlar, içine doğdukları kültür değerlerini edilgen bir şekilde kabullenememişlerdir. Bu yazarların hepsi, hazırda buldukları değerleri akılla ve eleştirci bir yaklaşımla, tecrübenin ve çağdaş bilincin ışığında incelemek ve onları yeniden yorumlamak gibi bir misyona talip olmuşlardır. Modernizmin benimsediği analitik ve sentetik metotlarla, yıkılan geleneğin enkazından sağlam değerleri bulup çıkarmak ve bu değerlere insanın ihtiyaçlarına göre yeniden hayat vermek, bu sanat adamlarının başlıca görevi olmuştur (1957, s. 20; 1970, s. 5).

Radikal romantizmi bir tecrübe doktrini olarak gören Langbaum için önemli olan tercih edilen sistemin tecrübenin denetiminden geçip gerçekliğini ispatlamış olmasıdır. Bu sebeple modern roman tecrübe romanı olarak da adlandırılmaktadır. Ancak Langbaum radikal bir romantğin, geçmişin değerlerine karşı olmayan aksine geçmişe sahip çıkan ve insan hayatından soyutlanmamış değerleri reddetmeyen bir yazar olduğunu da belirtmiş ve *geçmişin değerlerini eleştirci aklın süzgecinden geçirme disiplini geliştirmiş olan yeni romantik* [içinse], *yeni veya eski her değer, tecrübenin içinde yeniden yorumlanmak zorundadır* şeklinde bir tanımlama yapmıştır (akt. Kantarcıoğlu, 2007, s. 9-10).

Bahsedildiği üzere yazarların bu ideoloji doğrultusunda yeni bir değer oluşturma tekliflerinin özellikle roman türüne yansması belirli birtakım aşamaları beraberinde getirmiştir. Kantarcıoğlu (2007, s. 21-26), modern roman kültürünün oluşması için

gösterilen ilk aşamanın dramatik roman olduğunu söylemekte; sonrasında, natüralist roman, realist roman, psikolojik roman ve izlenimci roman türlerini modern romanın gelişim safhalarına dâhil etmektedir. Virginia Woolf, James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Wallace Marcel Proust, Stéphane Mallarmé, Franz Kafka ve R. M. Rilke gibi isimler yirminci yüzyılda edebi modernizmin kurucuları kabul edilmektedirler (Bayrak Akyıldız, 2019, s. 168-169; Ouliaeinia, 1389, s. 84-85). İran edebiyatında modernist eserler veren yazarlardan ise çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde ayrıntılı şekilde bahsedilmiştir.

İçinde bulunduğu zamanın ihtiyaçlarına cevap verme misyonunu benimseyen ve bu doğrultuda modernizm akımından etkilenen yazarlar da yazma eylemi gerçekleştirirken kaçınılmaz şekilde modernizm akımına dair birtakım özellikleri eserlerine yansıtmışlardır. Modernizmin edebiyata yansımada da verilen eserlerin içeriğinin ve eserlerin dilsel kullanımlarının değişimini beraberinde getirdiği görülmektedir. Söz konusu akım doğrultusunda üretilen yazılı eserlerin özelliklerine bakıldığında; geleneksel anlatım yerine daha çok alegorik anlatımı benimseyen yazar tarafından, karakterlerin mantıksal ve zamansal bir sıra izlemeyen düşüncelerine yer verildiği, bir diğeri ile bağıntısı olmayan olaylar arasında ani sıçramaların yapıldığı ve anlatı kişinin aynı zaman dilimi içerisinde yaşadığı farklı anların, kesintili anlatıların aktarıldığı bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı görülmektedir. Yazar, karakterlerin psikolojik özelliklerinin ön planda tutulduğu, derin iç gözlemlerin, bireysel yalnızlığın, bireyin toplumdan kaçma arzusunun dile getirildiği olaylar kurgulamaktadır. Eserlerde, karakterin bunalımının ve toplumla olan çatışmalarının işlenmesi ve okurun alımlaması için kurgusal çağrışımlara başvurulması; şiirsel anlatının tercih edilmesi; olay, karakter ve çevre yerine simge, imge, ritim gibi unsurların ön plana çıkarıldığı düzenlemeler yer almaktadır. İnanç kaybı ve kültürel tükenmişlik temalarının tercih edilmesi, tarih yerine efsanelere ilgi gösterilmesi, odaklayımda başkarakterin hâkim kılınması da modernizm doğrultusunda üretilen edebi eserlerin belirleyici unsurları olarak kabul edilebilir (Bkz. Bayrak Akyıldız, 2019, s. 170; Kantarcıoğlu, 2007, s. 21-25; Ecevit, 2021, s. 36-39; Najafi, 2018, s. 3; Ouliaeinia, 1389, s. 84-86).

Modernizme dair diğer bir husus da Freudyen düşüncenin modernizmin oluşumundaki derin etkisidir. Freud, Adler ve Jung gibi teorisyenlerin temsil ettiği psikanaliz olgusu birçok yazarın dikkatini zihinsel deneyimlere yöneltmiştir. Bu bağlamda Henry James ve James Joyce gibi romancılar, *“İnsanın bilinçaltı gerçeklerine ifade kazandırmaya çalışmış”* ve *“Dilin bu gerçekleri yansıtmadaki yetersizliğinden dolayı, kendi inançlarına uygun semboller geliştirmişler ve böylece izlenimci romanı ekspresyonist, dışavurumcu sembollerle öz ve biçim bakımından zenginleştirmişlerdir.”* (Kantarcıoğlu, 2007, s. 26). Bu etki iç veya dramatik monolog ve bilinç akışı gibi yeni önemli tekniklerin ve

yöntemlerin gelişmesine katkı sağlamıştır (Nozeri, 1379, s. 136-137; Ouliaeinia, 1389, s. 85-86).

Problem Durumu

Alan yazın incelendiğinde, yirmi birinci yüzyılın çok yönlü yazar ve araştırmacılarından kabul edilen, son yıllardaki çalışmalarında edebiyat teorileri ve kültür araştırmalarına odaklanan Rızâ Ferruhfâl'ın (d. 1949) biçimine ve kaleme aldığı öyküleri üzerine Türkiye'de, Fars Dili ve Edebiyatı alanında kapsamlı bir incelemenin yapılmadığı görülmüştür. Çalışmada, yazar tarafından modern kurguyla yazılan *Ah İstanbul* öykü seçkisinde, seçkiyle aynı adlı öykü dört araştırma sorusu temelinde ele alınarak sahip olduğu düşünülen anlam katmanlarına dair bütüncül çıkarımlar yapılacaktır. Araştırma soruları çerçevesinde;

- a. Eserin modernizm akımı özelliklerini haiz olup olmadığı,
- b. Eserde alegorik bir anlatımın bulunup bulunmadığı,
- c. Öykünün derin yapısında, gelenek ve modernite arasında bir çatışma durumunun yer alıp almadığı,
- d. Yazar tarafından İran edebiyatında modernizm akımının başarıya ulaşamama gerekçelerinin verilir verilmediği durumu incelenecektir.

Çalışmada söz konusu öykü kişilerinin, İran öykücülüğünün moderniteye geçiş aşamasındaki İranlı aydın kesimi temsil ettiği, öykü kurgusunun ise modernizm akımının İran edebiyatında kapsamlı bir etki oluşturmadığı durumunu alegorik şekilde aktardığı düşünüldüğünden, temsil edilen İran'daki aydın kesime ve alegorik anlatıya dayanak olacak dönemin edebiyat seyrine dair bilgilerin yer aldığı makalenin "Fars Nesrinde Gelenekten Moderniteye Geçiş Aşamaları" ve "Fars Edebiyatında Öykü Türünün Gelişimi" bölümleri, benzerliklerin anlaşılması ve yapılacak yorumları desteklemesi adına çalışma çerçevesi dâhilinde sunulmuştur.

1. Fars Nesrinde Gelenekten Moderniteye Geçiş Aşamaları

İran edebiyat dönemleri üzerine yaptığı sınıflamada, ilk üç dönemi geleneksellik ile ilişkilendiren Hillmann (1982, s. 8), dördüncü dönemi modern edebiyat olarak kabul etmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında, İran siyasi milliyetçiliğinin ifade aracı olarak gelişmeye başlayan modernist bir eğilimin ortaya çıktığını ifade eden araştırmacı, on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren modernizmin ve yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra post-modernizmin etkisindeki Batı edebiyatlarından esinlenen ve geleneksel anlatım tarzlarından uzaklaşan İran edebi modernizminin, klasik İran edebiyatı karşısında devrim

niteliğinde bir gelişme aşaması olduğunu dile getirmektedir. Hillmann, gerek günlük dile yakın bir üslup kullanımı gerekse bireysel görüşleri ve somut çağdaş kaygıları yansıtan benzeri görülmemiş konu ve temaların temsili açısından modernist edebiyatı, özellikle II. Dünya Savaşı'ndan bu yana İran edebiyatının baskın türü olarak tanımlamaktadır (1982, s. 8).

Hillmann'ın yapmış olduğu bu kronoloji doğrudur. Zira Batı'da yaşanan düşünsel değişimler Doğu toplumlarına eşzamanlı olarak yansımamıştır. Özellikle, modernist öykü türünde İran edebiyatında verilen örneklerin de II. Dünya Savaşı sonrasına tarihlendirilmesi bu bağlamda doğaldır. Harrison'un da (Url3) belirttiği üzere, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında başlayan ve yirminci yüzyılın başlarına kadar devam eden, 'çağdaş' toplumların ve dolayısıyla günümüz dünya düzeninin şekillenmesinde derin etkisi bulunan modernizmin özellikle edebiyattaki yansımasının başlangıç ve bitiş tarihi uluslar nezdinde farklılık göstermektedir. Zira akımın farklı toplumlarda farklı zamanlarda başlayıp bitmesi ve bazı modernist yazarların yirminci yüzyılın ortalarına kadar çalışmalarını yayınlaması, modernizmin kesin sonunun belirlenmesini güçleştirmektedir.

Bu bahisle, yirminci yüzyılın ikinci yarısından başlayarak İran edebiyatında öykü türünün modernite yolunda kat ettiği adımlara değinmeden önce İran'da modernite düşüncesinin ortaya çıkış gerekçelerinden bahsetmek yararlı olacaktır. Zira her tarihsel aşama, İran'da da olduğu üzere kendi gereksinimini karşılayacak yeni anlatım biçimlerine ihtiyaç duymuştur. Toplumsal ve kültürel nedenlerin etkisi ile geleneksel edebi biçimler yirminci yüzyıla yaklaştığında etkisini kaybetmiş ve özellikle öykü alanında modernist örnekler kaleme alınmıştır. Bu değişimin temel sebebi İran'ın on dokuzuncu yüzyılın ortalarında, içinde bulunduğu çağa ayak uyduramaması ve sosyal açıdan ilerleme kaydedememesidir. Ülkenin bu durumdan kurtulabilmesi için Batı'nın başta teknolojik gelişimi ile gerek kurumlarının gerek eğitim sisteminin model alınması gerektiğine inanan Emir Kebir gibi devlet adamlarının başlattığı birtakım ıslahatlar, ilerleyen dönemlerde İranlı aydınların ve edebiyatçıların fikri anlamda köklü değişimler geçirmesine aracılık etmiştir. Matbaanın kurulması, yeni eğitim kurumlarının tesis edilmesi ve İranlı gençlerin eğitim için Avrupa'ya gönderilmesi yaşanacak değişimlerin temeli olarak kabul edilebilir. Batı'ya gönderilen öğrenciler ve eş zamanlı olarak İran'da yaşanan siyasal baskılar neticesinde İstanbul'a ve Avrupa'nın farklı ülkelerine göç eden aydınlar ve edebiyatçılar İran'ın modernleşmesi adına düşünsel bir gayrete girişmişlerdir (Kırlangıç, 2014, s. 10-11).

Yirminci yüzyılın başlarında bu bilinçle üretilen özellikle nesir türündeki eserlerde biçim, dil ve temalarda hissedilir değişiklikler meydana gelmiştir. Artık genel geçer şeyler söylemenin, geleneksel edebiyatın konularını dile getirmenin önemsiz olduğuna inanan

İranlı yazarlar da toplumda birey olarak yaşayan insanın hayatını konu edinmeye başlamışlardır. Edebiyatta yaşanan bu dönüşümler, Fars romanının ortaya çıkışına uygun ortamı oluştururken, bir süre sonra kaleme alınacak ilk modern öyküler için gerekli hazırlık aşamalarını sağlamıştır (Âbidînî, 2002a, s. 6-7; Hillmann, 1987, s. 71-72). Kurtuluşun Batılılaşmakta olduğuna kanaat getiren aydınlardan bazıları Batı'nın tekniğini alıp hayat tarzını dışarıda tutmak gerektiğine, bazıları ise yaşam tarzı olarak da Batılılaşmanın şart olduğunu ve İran'da yeni bir dönemin başlaması gerektiğini söylemiş (Kırlangıç, 2014, s. 11) ve benimsedikleri yeni sorumluluklarını ifade etmek için edebiyatta yeni edebi biçimlerin kullanılmasına, yeni konularla karakterlerin oluşturulmasına meyletmişlerdir. Zamanın gereğini sade anlatımda ve vatanla ilgili sorunları ortaya koymada gören aydınlar, agresif bir üslupla eski edebi geleneği şiddetle eleştirmişlerdir (Âbidînî, 2002a, s. 3). Batı uygarlığına duyulan hayranlık ve onun her türlü görünümünün eleştirilmeksizin kabul edilmesi İran'ın kültürel mirasının aşağılanması bir tür modernite olarak görülmesine de sebep olmuştur. Avrupa'da dahi Baudelaire gibi yazarlar (Levenson, 2011, s. 108) geleneğin ve modernitenin birbirini besleyen unsurlar olduğundan bahsetmiş ve şimdiki zamanın haklarını savunurken klasik geçmişin itibarını korumuşlarsa da maalesef İranlı aydınların çoğu Avrupa'da ortaya çıkan kültürel ve felsefi konular hakkında detaylı bilgiye sahip olmaksızın, yüzeysel bilgilerle "Yeni edebi biçimlerini denemeye, 'Batılı fikirleri ve edebi türleri [kendisi] yerli düşünce ve ifade biçimleriyle değiştirmeye" istekli olduklarını göstermişlerdir (Najafi, 2018, s. 7). Fransız ve Rus edebiyatı yoluyla yeni edebi akımlarla tanışan İranlı aydınlar, yeni izleklerle roman, öykü ve piyes türlerinde geleneksel edebiyatla temelden farklı bir edebiyat ortaya çıkarmış, modernitenin gereği olduğunu düşündükleri fikirler ile sadece İran'ın geri kalmışlığını değil geleneksel değerleri de şiddetle eleştirmişlerdir. Âhundzâde, Mirzâ Âkâ Han ve Merâgâî, âşıkane ve lirik temaları siyaset ve vatanla ilgili konularla değiştirince ahlâkî çöküşün önlenebileceğini ve ülkenin durumunun düzelebileceğini iddia etmiş; hatta Tâlibof, yazı ve alfabenin Doğulu toplumların ilerlemesinin veya çağdaş uygarlıktan geri kalmasının başlıca sebeplerinden olduğunu, Mirzâ Âkâ Han ise geleneksel edebiyatın milletin ahlâkını bozduğunu ileri sürmüştür (bkz. Âbidînî, 2002a, s. 4, 7-8, 10). Ancak 1905-1907 yılları arasında gerçekleşen İran Meşrutiyet Devrimi'nin kalıcılığı için mücadele edilen zaman diliminde I. Dünya Savaşı'nın başlamasıyla ülkedeki sosyal, siyasal ve ekonomik krizin derinleşmesi neticesinde, modernleşmenin yalnızca 'ulus devlet' çerçevesinde gerçekleşebileceğine ve İran'ın kurtuluşunun eski, yozlaşmış bürokratik sistemin yerini alabilecek güçlü bir devletin kurulmasıyla, zamanın varlığına ve tarihî geçmişine vakıf tek bir ulusun ortaya çıkmasıyla mümkün olacağı görüşünde birleşen İranlı modernist aydınlar bu kez amaçlarını gerçekleştirmek için kültürel ve geleneksel anlayışı araç olarak kullanma yoluna gitmiş ve

Kolcu'nun da (2008, s. 325) modernizmin gözlemsel özelliklerine dair belirttiği üzere; "millî kimliğin ve kültürün söylemi" gibi kavramlar etrafında toplanmaya başlamışlardır. Bu bağlamda Fars edebiyatında ilk toplumsal roman örnekleri 1920'li yıllarda verilmişse de beklenen etkinin oluşmadığını gören yazarlar bu kez bir süre sonra eserlerinde umutsuz romantizmi ve natüralizmi yansıtmaya meylederek ilk toplumsal romanları kaleme almışlardır. Orta sınıfın alt kesimlerinin, yoksulların psikolojisini bir dereceye kadar yansıtan yazarlar, tarihî efsaneler uydurmak yerine kentteki sıradan insanların hayatını işleyerek toplumsal romanda modernleşmeyi, değerlerin ve demokratik olmayan geleneksel yapıların eleştirilmesi şeklinde okura sunmuşlardır (Âbidinî, 2002a, s. 50-51).

2. Fars Edebiyatında Öykü Türünün Gelişimi

Fars edebiyatında kısa öykü ilk toplumsal romanlardan birkaç sene önce ortaya çıkmış, kısa süre içinde de konusu ve teknik yenilikleri bakımından tarihî ve toplumsal roman türlerini geride bırakmıştır. Öykü türünün modernite düşüncesinin bir ürünü olduğu söylemek yanlış olmayacaktır. İran'da romanların tutunamayışının ve okurun kısa öyküye ilgi göstermesinin başlıca nedeni roman yazarlarının kabul edilebilir karakterler ve kurgular oluşturamamış olmasıdır. Ancak daha sonra Bozorg Alevî, Sadık Çübek, Gulâm Hüseyin Sa'edi, Samed Behrengi, Celâl Al-Ahmed ve Simin Dâneşver gibi yazarların eser temalarında, anlatım tarzlarında ve karakterizasyonlarında bir değişim ve kırılma meydana gelmiştir. Özellikle Cemalzâde, Hidâyet ve Alevî gibi yazarlar, öykü yazım tekniklerine ve toplumsal ilişkilere yeni bir bakış açısı kazandırarak öyküleriyle geniş halk kitlelerinin sesi olmuşlardır (Najafi, 2018, s. 2; Hillmann, 1987, s. 4).

İlk toplumsal romanların, gündelik hayatı işleme bakımından tarihî romana oranla daha ileri bir adım atmış olması gibi kısa öyküler de tarihî romanlardaki abartılı büyükleme ve ilk toplumsal romanlardaki aşırı duygusallık yerine, bireysel ve toplumsal yetersizlikleri sade dil kullanımı ile ölçülü ve eleştirel şekilde dile getirmiştir. Milani'ye göre bu, sıradan insanların dilinin edebiyat sahnesine girmesine izin verilmiştir (Milani, 2003, s. 148 akt. Najafi, 2018, s. 5). Muhammed Ali Cemâlzade'nin *Yekî Bûd Yekî Nebûd* adlı eserinde yer alan ilk modern öykü örnekleri, geçmişin yetersiz edebiyat izleklerine alternatif şekilde, zamanın toplumsal ve kültürel ihtiyaçlarına cevap mahiyetinde kaleme alınmışlardır (Âbidinî, 2002a, s. 55-56; Yazdi, 2019, s. 26-27). Cemâlzade bir taraftan Avrupâî modernliği yaymaya çalışıp bağnazlığa, geleneğe inatla karşı çıkarken diğer taraftan gelenekselliğe dönmek gerektiğini de dile getirmiştir. Modernist aydınları eleştirip geleneklerin, taassupların koruyucusu olarak gördüğü sıradan halkı övmüştür (Âbidinî, 2002a, s. 119-122; Hillmann, 1987, s. 72). Cemâlzade'nin birbiriyle çelişen görüşleri, aslında Avrupâî akımları derinlemesine incelemeden hayranlık duyan, görüşleri temelsiz

olan ve bahsedildiği üzere geleneksel üslubu şiddetle eleştiren yazarlara karşıdır. Bu durumu kült eseri *Farsi Şeker Est'te* alegorik bir anlatımla kurguladığı söylenebilir. Şunu da belirtmek gerekmektedir; Yazdi'nin de (2019, s. 26) üzerine hemfikir olunan görüşleri doğrultusunda, “*Cemâlzâde, Farsça düzyazıyı görkemli nesir üslubundan ve geleneksel Fars yazarlarının seçkinci ve ezoterik konularından başarılı ve sistematik bir şekilde kurtaran, yazılarında sıradan kitleleri ve onların endişelerini ele alan ve kurguda sade bir dil kullanımını savunan ve bunların "sosyal gerçekçiliğin" unsurları olduğu söylenen ilk İranlı yazardır.*” Ardından Hidâyet ve sonrasında Alevî ise Freud'un psikanalizi hakkında öğrendiklerini kısa öykü kalıbına dökmüşlerdir. Özellikle Sâdık Hidâyet, İranlıların dünyadaki konumunu irdeleyerek, gelenek ve modernite arasında sıkışıp kalan insanların varlığını tanımaya çalışmıştır. Bu yazarlar öykülerinde, dinî kısıtlamaları eleştirdikleri gibi Rızâ Şah'ın otokratik yönetim sisteminin sosyal adaletsizliğini ve edebi dogmatizmi de hedef almışlardır (Dehdarian, 2014, s. 238 akt. Najafi, 2018, s. 6). Bozorg Alevî'ye göre “1930 ile 1936 arasındaki yıllar, modern Fars edebiyatının, özellikle öykü türünün gelişimi açısından son derece verimli, hatta devrim niteliğinde, en zengin dönemlerden biri olarak” kabul edilmelidir (Dehdarian, 2014, s. 232 akt. Najafi, 2018, s. 6).

Modern öyküde benimsenen yeni edebî eğilimler arasında ideolojik ve sürrealist edebiyatın adını anmak mümkündür. İran'da 1940'lı yıllarda Rızâ Şah'ın devrilmesi ve ülkenin siyasal ve kültürel atmosferinin rahatlaması ile İran'a sürrealizmle ilgili ilk bilgiler ulaşır (Âbidinî, 2002b, s. 213). 1941 yılında İran gazetesinde yayımlanan *Bûf-i Kûr* eseri ile Hidâyet bu akımın da öncüsü kabul edilmektedir. Öyküde, biçim ve dilin bilincine ulaşma için ön hazırlık ve yol gösterici bir kılavuz mahiyetinde kabul edilen Hidâyet'in *Zinde be-Gûr*, *Se Katre Hûn* ve *Bûf-i Kûr* üçlemesi kendilerinden sonra Fars edebiyatında yazılmış tüm modernist anlatı eserlerin kaynağı olarak kabul edilebilir. Zira hikâyelerin konu ve temalarındaki köklü değişikliklerin yanı sıra modernist unsurlar da anlatım biçimlerinde kendini göstermiştir. Öykü kahramanları sadece saray mensupları ya da seçkinler değil, sıradan insanlar olmuş ve hikâyeler günlük dille aktarılmıştır. Sadık Hidâyet'in kısa öykü ve romanlarında tüm bu modernist unsurlar görülebilir (Najafi, 2018, s. 4; Hillmann, 1987, s. 71). İran'da yirminci yüzyılın ilk yarısını takip eden yıllarda eser veren modernist yazarların dahi hala *Bûf-i Kûr*'un etkisinde kaldıkları açıkça görülmektedir (Âbidinî, 2002b, s. 213; Najafi, 2018, s. 3). Hidâyet'in eserlerinin, Fars edebiyatının modernleşme sürecinde karşılaşılan dilsel ve teknik gecikmeleri hızla telafi eden kılavuzlar olduğu söylenebilir.

Horus-i Cengî dergisi yazarları da sürrealizm (gerçeküstücü) eğilimlerden etkilenererek, sanatın takındığı her türlü toplumsal tavrı reddedip yazmanın her şeyden öte yazarın kendi içsel eğilimlerini yatıştırmak için olduğunu, başka bir amaçla yazılmaması gerektiğini

savunurlar. Yayımladıkları bir bildiri ile edebiyatta yeniliği öncelerler. Hûşeng İrânî ve Gulâm Huseyn Garîb gibi bu akımın yazarları teorik makaleler kaleme almaya başlar; ancak gelenekselliği bertaraf etme, özellikle öyküde yeni bir dil ve forma ulaşma yolunda pek de başarılı olamazlar. Sadık Hidâyet'in *Bûf-i Kûr* adlı eserinin etkisiyle yazılan eserler, sürrealist olmaktan öte romantik temellerde kaleme alınır. Toplumsal belgeleri yerli yerine oturtmak amacıyla olan toplumcu yazarların aksine, modernist yazarların şiirsel ve manevi bir özbilinçle, gerçeküstüne ve zihni, melankolik kurgular oluşturmaya ilgileri olduğu görülür (Âbidinî, 2002b, s. 213). Akımı savunan yazarlar kendilerini Hidâyet'in devamı olarak görürler; ancak İranlı gerçeküstücü yazarların bu konudaki istikrarı uzun sürmez ve kısa zaman sonra *Horus-i Cengî* dergisi kapanır. Celâlî Âl-Ahmed'in deyimiyile gerçeküstücü yazarlar, kendi ardı sıra bir dizi *Bûf-i Kûr* edebiyatı meydana getiren *Bûf-i Kûr*'dan etkilendikleri gibi genç yazarların çoğu da Cemâlzâde ve Alevî'den etkilenirler; ancak bazı istisnalar hariç çoğu geleneksel modellerin birer taklitçisi olmaktan öteye gidemezler (Âbidinî, 2002b, s. 144). Alevî, dönemin taklitçi genç edebiyatçıları, yerleşik ve kabul görmüş üsluptan farklı, modern ifade biçimlerine doğru el yordamıyla yol almak zorunda kalan "*yumurtadan yeni çıkmış civcivler*"e benzetmektedir.

Yirminci yüzyılın başlarında modern bir toplum ve modernist edebi ifade teknikleri için mücadele etme girişiminde bulunan öykü yazarları hükümet tarafından yürütülen otokrasiyi de modernleşmenin baskısını da eşit derecede eleştirmişlerdir (Najafi, 2018, s. 7). Zira İkinci Dünya Savaşı sonrasında modernleşme düşüncesinin Batılı toplumlar tarafından ideoloji, tarih, toplum ve kültür üstü bir kavram ve program olarak İran'ın da içinde yer aldığı Batı haricindeki toplumların önüne bir ütopya olarak konmasıyla (Altun, 2005, s. 9) modernleşmenin Batılılaşmak olmaması gerektiğinin farkına varan İranlı yazarlar, 1950 ve 1960 yıllar arasında siyasal içerikli eserlerinde ve ihtilal sonrası yenilgi edebiyatında amaçlarına ulaşmada başarısız olduklarını hissederek yenilgi karşısındaki isyanlarını ifade etmek adına yeni bir edebi form bulmaya çalışmışlardır. Bu doğrultuda Avrupa'dan yaklaşık birkaç on dilimlik yıl sonrasında yani 1960'larda tekil modernist akım İran'da gelişmeye başlamıştır.

Öykücülüğün estetik olanaklarını artıran biçem çeşitliliğini de beraberinde getiren bu dönemin yazarları, modern olma yolunda adımlar atarken ve biçem alanında denemeler yaparken, kent hayatının kargaşasını yapı bakımından kendine özgü bir biçem ile yansıtmışlardır. 1960'lı yıllarda İran öykü yazarlarının göstermiş olduğu bu gelişim, yeni yenilikçi yazarlar kuşağının kendilerine has bir üsluba ulaşmalarına da olanak vermiştir. Söz konusu yenilikçi genç kuşak, öyküde yeni bir yapı ve hayata yeni bir bakış açısıyla bakmak adına eserlerini, İran öykücülüğünde geleneksel yazım biçimlerinden kaçmak için

ortaya koydukları bir çeşit içsel devinim ile kaleme almışlardır (Âbidîni, 2002b, s. 213-214). Toplumsal bağlılık 1960'lı yıllarda İranlı yazarlar için bilinçli bir edebi hassasiyet haline gelmiştir. Hillmann'ın (1982, s. 8) da belirttiği üzere, aslında çoğu modernist yazar, temelde aynı amaçlar için aynı edebi biçimleri ve ifade tarzlarını savunan, elitist ve bağlantısız olarak algılanan gelenekçi muhalefetle, düşmanca ve baskıcı olarak algılanan bir siyasi iktidar yapısıyla ve halkla karşı karşıya gelen bir grup entelektüel olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu hareket aslında Temmuz 1946'da Tahran'da düzenlenen Birinci İranlı Yazarlar Kongresi'nden beri bilinçli bir harekettir. Hillmann, söz konusu kongrede özellikle İranlı aydınların düşünce yapısının moderniteye bağlı olarak son elli yıldaki gelişiminin geçen beş yüz yıldan hatta beş bin yıldan daha fazla olduğu dile getirilmiştir (Alevî, 1984, s. 13).

Fransız yeni roman hareketine benzeyen edebi bir görüşü benimsemelerine ve bazı eleştirmenlerce modernleşmiş ülke edebiyatlarının taklidi sayılabilecek eserler kaleme aldıkları belirtilse de, hayata aynı perspektiften bakan ve yeni öykü tekniklerine ilgi gösteren Rızâ Ferruhfâl, Ebu'l-Hasan Necefî, Muhammed Hukûkî ve Hüşeng Gulşirî gibi yazarların kurmuş olduğu ve birinci sayısı 1965 yılında yayımlanan *Cong-i İsfahân Dergisi*, merkezine öykü yazım tekniğinin önemini koyarak özgünlük gücü ve bakış açısındaki yenilikleri sebebiyle çağdaş İran anlatı edebiyatında ilerlemeye katkı sunmuştur. Basit anlatım tekniklerinden imtina eden bu derginin yazarlarına göre, okur gerçeklere ulaşmak için gerçek dünyada nasıl davranıyorsa hikâyede de öyle hareket etmelidir. Rızâ Ferruhfâl'ın onlardan birisi olduğu yazarların çoğu insan doğasının olağan dışı ve bilinmeyen yönlerine, çevre seçimine, öyküyü geliştirme gibi meselelere eğilmişler ve özellikle yazının estetik yönüne olan arzuyu 60'lı ve 70'li yılların kısa öykülerine muhteşem bir şekilde yansıtmışlardır (Âbidîni, 2002b, s. 214-217; Ouliaeinia, 1389, s. 84). Bu dönemde kaleme alınan öykülerin dili ve üslubu ile ilgili Ouliaeinia'nın tespitleri edebiyatta yaşanan dönüşümün genel hatlarını çizmektedir:

Özellikle altmışlı ve yetmişli yıllarda anlatı dili daha önemli hale gelmiştir. Önceki döneme göre dili bir araç değil amaç olarak gören yazarlar bu dönem çoğunluktadır. Modernist edebiyatta artık dil hikâyenin ana unsurudur. Büyülü gerçekçilikten Kafka, Borges, Rolfo'nun temsilcileri olduğu gerçeküstücülüğe ya da Faulkner ve Virginia Woolf'un eserleri gibi zihinsel-psikolojik anlatılara sahip öykülerdeki biçim çeşitliliği ise bu yirmi yılın öykülerinde dikkat çekici bir diğer unsurdur (1389, s. 87-91).

Yirminci yüzyılın ikinci yarısından sonra modernist öyküde yaşanan bu olumlu dönüşümlere rağmen, iki unsur modernite düşüncesinin seyrini olumsuz yönde etkilemiştir. Söz konusu iki unsur sansür faaliyetleri ve milliyetçi duyguların artmasıdır. 1953-1978 arası Muhammed Rızâ Pehlevî döneminde ve sonrasında, 1979'da başlayan

Humeyni döneminde ülkede yaşanan sansür faaliyetlerinin modernist eğilimin önünde bir engel olduğu ve modernist öykünün toplumsal etkisini azalttığı söylenebilir. Ancak milliyetçi düşüncelerin modernite düşüncesine ket vurmasının bir tercih olduğu düşünülmektedir. Zira Modernleşmenin kaçınılmazlığını ve çoğu zaman arzu edilirliliğini kabul etseler bile yaşadıkları duygu kompleksi yazarların modernist görüşlerinde köksüzlük duygusu hissetmelerine neden olmuştur. Milliyetçi fikirler Musaddık sonrası, Humeyni öncesi dönemde çoğu modernist yazarın ideolojilerinin doğal ve önemli bir parçası olduğundan, modernist görüşlerini eserlerinde doğrudan ifade etmekte tereddüt yaşamışlardır. Modernist İranlı yazarlar ve Pehlevi hükümeti, aslında Batılılaşmadan modernleşme ve İran siyasi milliyetçiliği gibi temel bir ideolojiyi paylaşmışlardır. İslam öncesi İran kültürünün ve geleneğinin önemi, Modernist yazarların Pehlevi hükümeti ile paylaştıkları ortak görüşler olmuştur. Hem bu yazarlar hem de Pehlevi hükümeti, İran ve İranlıların bu süreçte İran kimliğini kaybetmeden Batıdan, onun fikirlerinden, teknolojilerinden ve ürünlerinden en iyi şekilde yararlanmaları gerektiğini ilan etmişlerdir (Hillmann, 1982, s. 16-17, 19). Bahsedildiği üzere her ulusun edebiyatı, edebiyata egemen olan dönemsel akımların kendi gerçekliklerine göre yorumlanması ve değişimi olarak değerlendirilebilir. Bu doğrultuda özellikle ikinci nesil modernist İranlı yazarların endişesi ve eleştirisi dil, kültür ve geleneksel yapıdan kopmak bir yana dursun Batı medeniyetinin getirdiği ve İran'ın kültürel yozlaşmasına sebebiyet verdiği düşünülen değerlerine karşı olmuştur. İlk grup yazarlar geleneği şiddetle eleştirirken yaşadığı toplumu ve toplumun bağlı olduğu değer öğelerinin İslam'dan beslendiğini bilen ikinci kuşak yazarlarının modernist bakış açısıyla bizzat Batı modernizminin kültürel yıkıma sebebiyet vermesini eserlerinde dile getirmiş olmaları aslında modernist düşüncenin bir yansıması olarak yorumlanabilir.

3. Ah İstanbul Öyküsünde Geleneğin ve Modernizmin Temsilleri

Ah İstanbul yüzey yapıda, okurun alımlaması için siyasal ve toplumsal göndermelerin yer aldığı bir metin olarak değerlendirilebilir. Öykü, kültür devriminin yaşandığı, üniversitelerin kapatıldığı ve devrim coşkusunun azaldığı yıllarda geçmekte ve 1980'lerdeki kültürel durağanlığın hüznünlü bir tablosunu çizmektedir. Bu doğrultuda genç neslin ideallerinin kaybolması, refah düzeyinin düşmesine ve kitapçılara gelen müşterilerin azalmasına yol açmıştır. Ferruhfâl'ın, anlatısını o yıllarda yaşanan kültürel duraklamaya bir gönderme olarak kurguladığı yorumu yapılabilir. Öykü kişisi kadının bir piyasa romanını tercüme etmesinin, devrim sonrası yaşanan yıllardaki kültürel ve estetik düşüşün bir başka ifadesi olduğu da söylenebilir. Gençliğinin son yıllarını geçirmekte olan ve orta yaşın eşiğindeki öykü başkışisi genç editör imgesiyle Ferruhfâl, üstü kapalı olarak idealist

bir çağın sonuna gelindiğini ve kültürel yozlaşmanın başladığı bir çağa girildiğini ima ediyor olabilir; hatta bu yorum doğrultusunda öykünün Marksist yönü olduğu çıkarılabilir. Çünkü modernist yazarın eserine yansıttığı unsurlardan biri Marksist söylemdir. Ferruhfâl, da verdiği bir röportajında (Golâmî, Url4, s. 5); Gilles Deleuze'den, Marksist söylemden ve Mihail Bahktin'in yapısalcılığından etkilendiğini dile getirmiştir. Yenilikçi edebiyat eleştirmenleri; Marksist ideolojiye hizmet etmeyen ve toplumsal gerçekliği yansıtmayan eserin estetik açıdan kusurlu olacağını dile getirmektedirler. Bu söylem tipi, Moran'ın (1991, s. 90-91) ifade ettiği üzere toplumsal yapının eleştirisinden hareketle ideal toplum düzenine gönderimde bulunan bir söylem çeşididir ve edebi eserlerin gizil veya açık ideolojik içeriğini deşifre etme girişimi olarak tanımlanabilir. Söz konusu girişim, toplumdaki insan yaşamına ilişkin esas varsayımların temelini oluşturan ve bu varsayımlara bağlı olduğu söylenen bir dizi sınıfın toplumsal yapıdaki durumunu ortaya çıkarma çabasıdır (Lunn, 1982, s. 18). Ferruhfâl'ın öykü başkişisinin monolog şeklinde ve yayınevi çalışanı Fazlı ile kurduğu diyalogda yer verdiği aşağıdaki tümceler ile toplumsal yapıya getirdiği bu eleştiri, öykünün Marksist söylem yönü olarak kabul edilebilir:

Yerimden kalktım ve pencerenin kenarına gittim. Caddenin diğer tarafında, tam karşımda bulunan duvarının üzerinde, koyu renkler ile acemice boyanmış bir resim yer almaktaydı. Yapılan bu sloganda, düşmana her yönden saldırırken, hepimizin tek bir yürek, tek bir vücut gibi hareket etmemiz gerektiği tasvir edilmişti. Her ne zaman bakışlarım bu slogana takılsa, içimde bir güvensizlik hissediyordum (Ferruhfâl, 1368, s. 152).

... Fazlı kitapçının tüm ışıklarını yakmıştı. Eli ile mağazanın vitrinini gösterip “şu vahşi doğaya bak hele” dedi ve tezgâha bir avuç kuru üzüm döktü. “Akşamın ilk vakitleri bizim satışlarımızın da başlangıcı olurdu” deyip arka odadan bir bardak sıcak tavşankanı çay getirdi. ...“Eskiden mağazanın kepenklerini akşamın ilk vakitlerinde indirirdik. Şimdiyse bir saat sonra bu caddelerde insan korkuya kapılıyor” dedi. ... “Yani sen korkmuyor musun? Hadi ben korkuyorum, evin içinde de başsız tavuk gibi tünüyorum. Peki, akşam bir yere gitmen gerektiğinde ki hiçbir yere gitmesen bile, insanın açık olduğunu bildiği bir yer olmalı. Böylece evdeyken insan kendini sakın ve huzurlu hisseder, işte ben böyle biriyim (Ferruhfâl, 1368, s. 153).

Genç editörde ortaya çıkan güvensizlik duygusu ve slogana dair yapılan bu yorum, eleştirmenlerin İran'da yaşanan savaş yıllarının umutsuzluğu, özellikle entelektüel kesim üzerindeki etkisine dair söylemleri ile de örtüşür niteliktedir. Toplumsal katkı açısından değerlendirildiğinde dahi öykünün modernist bakış açısıyla kaleme alındığı söylenebilir;

ancak öykünün derin yapısında alegorik bir anlatımla kurgulanan farklı anlamsal katmanları da olduğu düşünülmektedir.

Bahsedildiği üzere, 1949'da doğan ve edebiyat kariyerine yirmili yaşlarının sonlarında, döneminin en saygın edebiyat dergilerinden biri olan *Cong-i İsfahan*'da 1970'lerin sonunda öyküler yayımlayarak başlayan ve çeşitli yayınevlerinde editör olarak uzun seneler görev alan Rızâ Ferruhfâl da bizzat edebiyatla tanıştığı yılların ve öykü yazmaya başlamasının, kendi yorumuyla “*modernizm virüsünün diğer adı olan bir nevi tecrit duygusu sonucunda*” olduğunu dile getirmektedir. Mir Âbidinî (1377, s. 1068), Ferruhfâl'ın özellikle söz konusu öykü seçkisindeki biçimine dair yaptığı yorumda; ilk eserleri modernizmin başlangıcında James Joyce'unakilere benzeyen, sonraki eserleri ise Mikhail Bahktin'ininki gibi postmodern anlatılara sahip çalışmaların yazarları Şehriyâr Mendenipûr ve Ebû Turâb Husrevî'nin aksine, Ferruhfâl'ın *Ah İstanbul* öykü seçkisinde modern kurguyla ilgilenmediğini, öykülerinin aynı formatta, entelektüellerin hayatına ve sorunlarına yeni bir bakış açısı getirdiğini, öykülerinde küçük çalışmaların ve durumların, görüntülerin ve karakterlerin küçük değişikliklerle tekrar ettiğini belirtmektedir. Ancak Ferruhfâl'ın *Ah İstanbul* öyküsünde de Mendenipûr'un *Mah-i Nimrûz* eserinde olduğu gibi (bkz. Esmaeilpour, 2021, s. 66-67) karakterlerin sembolize edilerek bazı sosyal durumları, toplumsal kesimleri temsil ettikleri iddia edilmektedir.

a) *Ah İstanbul* Öyküsünde Modernizm Akımının Özellikleri

Ferruhfâl'ın biçemi hakkında yapılan yorumun aksine, yazarın özellikle *Ah İstanbul* seçkisiyle aynı adlı öyküsünde, modernist edebiyat tekniklerini uyguladığı görülmektedir. Çalışmanın birinci problem durumu, söz konusu öykünün modernizm akımı özelliklerine sahip olup olmadığıdır. Bu kısımda verilen örnekler ve yorumlar eserin modernizm akımı doğrultusunda yazıldığını göstermektedir. İlk olarak, yazarın söz konusu öyküde; öykü başkışisi genç editörün düşünme eylemini iç diyalog olarak kahraman bakış açısıyla ve serbest çağrışım yöntemi ile duyular ve imgeler eşliğinde bir düşünceden diğerine gelişigüzel atlayarak aktardığı aşağıdaki tümceler, modernist edebiyat unsurlarından bilinç akışı tekniğine örnek teşkil etmektedir:

Acaba ben daha çok bu hikâyenin maceralarının geçtiği mekâna âşık olmamış mıydım? Acaba bu meftunluk sebebiyle kendimi ayağa düşmüş bir casusluk hikâyesine kaptırmamış mıydım? Hatta en kötü edebiyat eserlerinde bile edebiyatın kendisi kadar eski bir istiare ya da metafor bulunabileceğini hatırladım. Uyumak için ışığı söndürdüm; ancak gözüme uyku girmiyordu. Yarı uyur yarı uyanık bir halde, bir limanı seyrettiğimi gördüm. Gece vaktiydi, denizin kenarında limanın ışıklarının sudaki aydınlığı

ile elimde olmaksızın, hiçbir alınyazısının kesinliğinin olmadığı geldi dilime. Kendimi [birden] yayınevindeki ofisimde, çalışma masamın arkasında oturmuş halde gördüm; o kadın ile bir cümle üzerinde çalışıyorduk. Onu bir türlü cevaplandıramıyordum; daha kötüsü ise doğru ve açık bir cümle yazmak hakkındaki gerekli olan tüm kuralları bildiğimi de hissediyordum. Ne kadar gereksiz, ne kadar beyhude! Kadın sandalyeden kalkmış, alaycı bir şekilde bana bakıyordu. Gözleri sanki renksizdi... (Ferruhfâl, 1368, s. 154).

Modernizmin başat unsurlarından bireyin toplum içindeki yalnızlığı ve bireyin toplumdan uzaklaşma isteği gibi alt izlekler de *Ah İstanbul* öyküsünde kullanılmıştır. Kolcu'nun (2008, s. 152) belirttiği üzere toplumsal yabancılaşma modernizme ait bir hastalıktır. Genç ve bekâr editörün yalnızlığına ve yabancılaşma duygusuna yer verilmesi modernizmin akımının öyküdeki diğer bir görünümüdür. Yazarın diğer öykülerinde olduğu gibi bu öykü kişileri de yalnızdır. Kafka, Faulkner, Beckett, Joyce, Miller gibi temsilcileri olan *Yenilikçi Edebiyat*'a göre de insan doğuştan yalnızdır, toplum dışı ve tek başınadır, diğer insanlarla ilişki kurmaz (Moran, 1991, s. 91). Genç editörün hissettiği yalnızlık duygusu modernizmin bu yönünü destekler niteliktedir.

Eserin modernizm akımının etkisiyle yazıldığını düşündüren bir diğer unsur da kent imgesidir. Bir yazarı, roman [veya öykü] ortamında pragmatik doktrinin uygulayıcısı olarak gören ve ondan hümanizmin sentezci tavrını beklediğini söyleyen Muller'a göre (akt. Kantarcıoğlu, 2007, s. 12-13), modern bir romancı, romanın konusu olan insan gerçeğine ideolojik perspektiflerden bakabilen, onların bağıntılı gerçekliğini görebilen ve onları hümanizmin sentezleyici yaklaşımıyla bir araya getirebilen kişidir. Paralel şekilde, Charles Baudelaire de sanatçıyı kent hayatının günlük konuları üzerine yoğunlaşabilen, bunların gelip geçici özelliklerini anlayabilen; ancak yine de bu kısa anın içinden, sonsuzluğa ilişkin taşıdığı tüm işaretleri çıkarıp alabilen biri olarak tanımlamaktadır. Buna göre başarılı modernist sanatçı günümüzün anlık, gelip geçici güzellik biçimlerinden evrensel ve ebedi olanı bulup çıkarabilen kişidir (Harvey, 2019, s. 34). Akımın öncü şahsiyetlerinden sayılan Theodor W. Adorno (Örgen, 2010, s. 18-19) geleneğin, bir bilinç olmadığını, akılcılıkla çelişki içerisinde ve önceden konulmuş toplumsal bağlayıcılıklar olduğunu belirtmekte, bu bağlamda kent soylu toplumla gelenek olgusunun hiçbir şekilde bağdaşmayacağını dile getirmektedir. Bu doğrultuda 1948 sonrası modernizm büyük ölçüde kentsel bir olgu ve kentlerin sanatı olarak kabul edilmiş; doğal meskenini de kentlerde bulmuştur (Harvey, 2019, s. 39). Aşağıdaki tümceler de modernizm akımı dâhilinde yazıldığı düşünülen *Ah İstanbul* öyküsünün kırsal yaşamdan ziyade kentli bireyin veya alegorik anlatımla kent soylu yazarların ve bizzat edebiyatın karşılaştığı sorunları konu edinen bir anlatı olarak değerlendirilmesine olanak sağlamaktadır.

Başımı sosyoloji metninden kaldırdığımda artık akşam olmak üzereydi. Ofisten dışarı çıktım. Fazlı'ya uğrama havasında değildim; içimden eve gitmek de gelmiyordu. Sokağın kenarındaki kurumuş ve balçıklaşmış bir su akarının üzerinden atladım ve asfaltın üzerine bastım. Geri dönüp baktığımda, Fazlı'yı şehrin ortasındaki bir kitapçada değil de, sanki karanlık ve büyük bir çölün kenarında, sadece tek ampulü yanan küçük bir dükkânda yalnız bırakmıştım. ... Gökyüzünde günbatımının ölgün kırmızı ışığı görünüyordu; ancak kaldırımlar, kurumuş ve sararmış ağaçlar, duvarlar ve sloganlar dumanlı bir karanlığa batmışlardı. Arabalar gürültüyle ve parlak ışıklarıyla ayağımın dibinden geçiyorlardı. Orada durmuştum ve adımlarımı hareket ettiremiyordum (Ferruhfâl, 1368, s. 171-172).

... Öğlenleri Hovagim'in kafesinde öğle yemeği yiyor, ikindileri laflamak için Fazlı'nın yanına gidiyordum; bazı zamanlar ise şehrin kör ve ıssız sokaklarında eve kadar yürüyordum (Ferruhfâl, 1368, s. 172).

Yine odaklayımda öykü başkışisi genç editörün hâkim kılınarak bunalımın eşiğinde olduğunun sezdirildiği, toplumla olan çatışmasının dile getirildiği ve tükenmişlikten dem vurduğu tümceler veya anlatıda geçen ve metinlerarasılık örneği olarak da kabul edilebilecek efsanevi *Ashâb-ı Keyf* olayı ile Ferruhfâl'in üyesi olduğu ve moderniteyi savunan *Cong-i İsfahan* dergisinin yayın prensiplerine atfedilebilecek *Alain Robbe-Grillet*'in *L'immortelle* filmi gibi semboller de modernizm akımı özelliklerine yapılan diğer gönderimler olarak değerlendirilebilir.

b) Ah İstanbul Öyküsünde Alegorik Anlatım

Modernist eserlerde alegorik anlatımın kullanılması beklenen bir durumdur. *Ah İstanbul*'da öykü kişileri, karakter özellikleri ve yaşadıkları konu edilirken aslında İran edebiyatındaki modernite durumunun bir görünümü verilerek öykü kişilerinin İran edebiyatında modernite ve geleneksel değerler arasına sıkışıp kalmış İranlı aydın kesimin temsilleri olduğu düşünülmektedir. Bahsedildiği üzere, modernist eserlerde alegorik anlatımın kullanılması ve bu doğrultuda bireyin psikolojik özelliklerinin konu edilmesi ve okurun bu anlam kodlarını bizzat kendisinin çözümlemesi de modernizm akımının temel unsurlarından sayılmaktadır.

Ferruhfâl, okurun dikkatini doğrudan İran edebiyatına, İran'ın entelektüel kesiminde yaşanan sorunlara ve bu sorunların toplumdaki yansımalarına çekmektedir. Öykünün ana mekânının bir yayınevi; öykü kişilerinin editör, redaktör, yazar, mütercim ya da üniversite öğrencileri olması anlatımda alegorik bir anlatının bulunduğu savını desteklemektedir. Söz konusu öykü, bu iddialar temelinde değerlendirildiğinde; çalışmanın birinci ve ikinci bölümlerinde belirtildiği üzere moderniteye geçiş aşamalarında, İranlı yazarların bu akıma

ve yazım gerekliliklerine derinlemesine vakıf olamadıkları için modernizmi tam olarak yansıtan eserler veremedikleri dile getirilmiştir. Gelenekselliği ve klasik bakış açısını tam olarak reddetmeyen dönemin İranlı aydınları yaşadıkları bu arada kalmışlık ile eserler üretmişlerdir. Bazı aydınlar gelenekselliği savunurken bazıları moderniteyi şartlı olarak kabul etme yoluna gitmişlerdir. Ferruhfâl büyük bir ustalıkla, İranlı aydının yaşadığı bu çatışmayı okurun alımlaması için öykü kişileri üzerinden kurgulamıştır. Bu doğrultuda bu kısımda öykü kişilerinden, temsilliyetlerinden ve olay örgüsünden bahsedilmesi faydalı olacaktır.

Ah İstanbul öyküsü genç bir editörün kısa zaman dilimine yerleştirilmiş ve yaşadığı birkaç günlük olayları konu alan bir anlatıdır. Genç editör ile yanında çalıştığı ve çoğu konuda fikir ayrılığı yaşadığı yaşlı yayınevi sahibi, çalışmalarını yayımlatmak üzere ofise gelen insanlar hakkında sohbet ederler. Bu kişilerin öyküye dâhil olmaları ile uzun olmayan öykü zamanı geriye dönük zamansal sıçramalarla ve gömülü anlatılarla genişler. Öykünün başkışisi ve aktaranı genç editör, gelenek ve modernite arasında sıkışıp kalan bir entelektüeldir. Söz konusu karakterin, anlatının başlangıcında kurmuş olduğu “*Sosyoloji ile ilgili yorucu bir metnin tercümesi üzerinde çalışıyordum. Cümleleri yazıyor, siliyor ve tekrar yazıyordum*” (Ferruhfâl, 1368, s. 139) tümceleri ile Ferruhfâl’ın, modernleşme kuramının ve dahi modernizm akımının şekillendiği disiplin kabul edilen sosyolojiden ve bu doğrultuda yazılmış metinleri kavramanın zor yönünden bahsetmesi, modernizmi anlamamanın meşakkatli bir süreç olduğunun anlamsal ön gönderimi olarak değerlendirilebilir.

İç içe geçmiş döngü tekniğini öykülerinde kullandığı düşünülen Ferruhfâl’ın, *Ah İstanbul* öyküsünde usta şekilde anlam katmanları oluşturduğu görülmektedir. Söz konusu öykünün ilk tümcesi ile eserin geleneksel kurgudan farklı olduğu okura sunulmaktadır. Ferruhfâl’ın diğer öykülerinde olduğu gibi çoğu imgede gri rengi seçmesi de ‘renk psikolojisi’ üzerine yapılan çalışmalar doğrultusunda yorumlanabilir (Yılmaz, 1991, s. 45). Yazarın durgun ve tarafsız bir renk olarak kabul edilen ve bu hareketsizliğin içine saklanmış ümitsizlik duygusunun belirtisi olan ‘gri renk’ imgesini kullanması gerek bireysel gerek toplumsal olarak içinde bulunduğu döneme dair hissettiği hayal kırıklığının anlamsal gönderimi olarak değerlendirilebilir. Ferruhfâl’ın ‘hikâyenin ortası’ tekniği ile başladığı ilk tümce “*gözleri griydi*” (Ferruhfâl, 1368, s. 139) ifadesidir. Yazar böylelikle okurun dikkatini artık öykü kişisi ve moderniteyi/modernizmi olması gerektiği kadar derinlemesine özümseyememiş olan entelektüel kesimin temsili kabul edilebilecek kadına odaklamıştır.

Genç editörün, “*Gözleri griydi. ... Başımı kâğıdın üzerinden bir anlığına kaldırdığımda orta boylu, günün modasına uygun şekilde baştan aşağı siyah elbise içinde bir kadının odamın karşısından geçtiğini gördüm.*” (Ferruhfâl, 1368, s. 139) tümceleriyle betimlediği ve

anlatının devamında niteliksiz tercüme yapıldığını düşündüğü kadın ile *“Fransızca şiirlerin tercümesi ile zaten beni canımdan bezdirmiş olan Mihryârî Bey vaktimi ve zamanımı telef etmek için yeter de artardı...”*, *“Size daha önce de söylediğim gibi, modern edebiyatı okumanızı tavsiye ediyorum” dedim.*” (Ferruhfâl, 1368, s. 149-150) gibi tümcelerle diyalog kurduğu Mihryârî Bey karakterlerinin, modernite yanlısı olan ancak yetkin görülmeyen İranlı aydın kesimin temsilcileri oldukları düşünülebilir ki bu durum ilk tümcelerden itibaren okura erken sezdirimler şeklinde hissettirilmektedir. Öyküde geçmişe bağlı olan ve içinde bulunduğu zamanı eleştiren yayın evi sahibinin ise gelenekselliği reddetmeden moderniteyi uygulamaya çalışan İranlı aydını temsil ettiği söylenebilir. Öykü başkışısı genç editörün uğrak mekânı olan Hovagim’in lokantasındaki öğrenciler ise Ferruhfâl öykülerinin genelinde bulunan, erken yaşlanan ve bir anlık hevesle hayatlarından vazgeçen aydınların sembolize görünümüdür. Toplumdan uzaklaşan bireyi temsil eden bu karakterlerin, yaşadıkları yalnızlık ve hayal kırıklığı içinde hayatlarına devam etme zorunlulukları da modernizme yapılan diğer anlamsal gönderimlerdir.

Bu doğrultuda, öykü kahramanı genç editörün *“Yarı uyur yarı uyanık bir halde, bir limanı seyrettiğimi gördüm. Gece vaktiydi, denizin kenarında limanın ışıklarının sudaki aydınlığı ile elimde olmaksızın, hiçbir alınyazısının kesinliğinin olmadığı geldi dilime”* (Ferruhfâl, 1368, s. 156) ifadeleriyle, uyku ve uyanıklık arasında gördüğü deniz imgesinin Ferruhfâl tarafından okurun alımlaması için kullanıldığı düşünülmektedir. Bu bağlamda, Ferruhfâl’ın bu imgeyi psikanalitik söylem üzerinden okura sunduğu söylenebilir. Rüyaların geçmişe dayalı çağrışımlara sahip bir ürün olduğunu ileri süren Sigmund Freud’un aksine Carl Gustav Jung’a göre rüyalar, rüya görenin geçmiş yaşantısının bir uzantısı olmaktan ziyade şimdiki zamanına dair bilgi vermektedir. Jung’a göre kolektif (ortak) bilinçdışının sembolü olarak deniz, ayna gibi yüzeyi yansıtır; ancak yüzeyin altında kavranamayan derinlikler bulunmaktadır (Jung, 2015, s. 139-142). Freud’un bilinç ve bilinçdışı farkındalık düzeylerini açıklamak için kullandığı buzdağı görselindeki denizin/okyanusun derin suları, insan düşüncelerinin ve zihinsel aktivitelerinin daha az farkında olduğunun bir sembolüdür. Yani rüyada görülen deniz imgesi, Freud’a göre de alt yüzeyinde bilinmezlikler barındırmaktadır. Zihinde belirme sebepleri Freud ve Jung’a göre farklı kaynaklara dayanıyor olsa da deniz imgesinin çağrışımları görünenden öte, görünenin arka planındaki belirsizliği, bilinmezliği, kişiyi çevresine yabancılaştıran ve oradan soyutlayan bir hissi, bireyin kendini arayışını ya da kabul edilme, onaylanma gibi bilinçdışı arzuları temsil ediyor olabilir. Temsil olarak değerlendirilen öykü başkışısının, deniz imgesine verdiği tepki modernitenin İran’daki belirsizliğini de akla getirebilir.

İhtiyar sonrasında sözlerinin devamını getirmişti: “Çok güzel bir kadın idi; hala da güzel. Ben onu çok uzun zaman önce, henüz 23-24’lü yaşlarında tanımıştım... Bu romanı o tercüme etmiş.” Bu esnada masanın üzerindeki sarı renkli dosyayı bana doğru itmişti. “Gitmeden önce, buraya bizim cevabımızı duymaya gelecek. Zannedersem ilginç bir çalışma olacak.” Dosyanın sayfalarına şöyle bir göz atmıştım. Kadınsı bir yazı ile yaklaşık 200 sayfa idi. Kitabın orijinali de burada idi. İhtiyar şöyle söylemişti: “Yetenekli bir kadın idi. Bir ara ressamlık da yapıyordu. Hatta birkaç da sergi düzenlemişti. Sanırım şiir de yazmıştı. Ancak garip olan şu ki; bu kadın hayatında hiçbir şeyi ciddiye almamış gibi (Ferruhfâl, 1368, s. 143).

Bu tümcelerden kadın karakterin yetenekli biri olduğu çıkarılabilir; ancak kadın yaptığı işi ciddiye almayan, kolayca kaçıp çalışmalarını taklit yoluyla yapan bir entelektüel görüntüsü çizmektedir. Genç editörün ve yayınevi sahibi yaşlı adamın Mihryâri Bey için düşünceleri de bu doğrultudadır. Bu da söz konusu karakterlerin alegorik bir anlatımla modernitenin/modernizm akımının gerektirdiklerine vakıf olmayan, hatta kendi edebiyatlarını, dilbilgisel kurallarını tam anlamıyla bilmeyen ve bu bağlamda nitelikli eserler veremeyen İranlı aydın kesimin temsilleri oldukları iddiasını desteklemektedir.

c) *Ah İstanbul* Öyküsünde Gelenek ve Modernizm Çatışması

Ah İstanbul öyküsünde bireyin toplumdan kaçmak istemesi gibi motifler, eserin modernizm akımının özelliklerine sahip olduğunun başka bir göstergesi olmakla beraber “Herkes gidiyor, herkes bir yerlere gidiyor”; “ancak benim gibi bir insan için buradan gitmek yani yeni bir hayata başlamak çok geç” (Ferruhfâl, 1368, s. 143). Ferruhfâl’ın tüm kahramanları gibi bu öykünün başat kişileri de bir şeyden kaçmak ve bir yolculuğa çıkmak istemektedirler. Başka bir deyişle, öykü kişileri bir arayış içerisindeyler. Kaçmak eyleminin geleneksel değerlerden, hayali kurulan yolculuğa çıkmanın yani kaçışın ise moderniteye meyiletme şeklinde çıkarımının yapılması oldukça olasıdır. Ayrıca “Doğrusunu söylemek gerekirse, uzun yıllardır, hatta çocukluğumdan beri, bir gemide yelken açmayı hayal ediyordum...” (Ferruhfâl, 1368, s. 160) gibi ifadeler kuran ancak hiçbir zaman gitmeye cesaret edemeyen genç editörün modernite karşısında geleneksel değerleri savunulduğunun sezdirimidir.

Öykü başkışisi genç editör, anlatının başında moderniteyi savunan ve bu kavram için çaba gösterilmesi gerektiğine inanan İranlı aydın kesimdir. Modernitenin gerektirdiklerinin farkındadır ve geleneksel değerlere karşı ön yargılı değil ancak mesafelidir. Bilinçli ve nesnel bir karaktere sahiptir. Çalışmanın birinci bölümünde bahsedildiği üzere; Batı uygarlığına duyulan hayranlık ve onun her türlü görünümünün eleştirilmeksizin kabul edilmesini benimseyen, İran’ın kültürel mirasının aşağılanması bir tür modernite olarak gören ve

‘garbzede’ aydınlar olarak tanımlanabilecek kesimi eleştirmektedir. Bu doğrultuda yaptığı çalışmaları yayımlatmak üzere yayınevine gelen kişiler hakkında pek de olumlu düşünmez. Öyküde, edebiyatta her türlü yeniliği şartsız kabul eden ve derinlemesine araştırma yapmadan yüzeysel şekilde uygulayan kesimin temsiliyeti olan Mihryâri Bey ve kadın karaktere dair düşünceleri bu savı destekler niteliktedir:

Çevirisini yaptığım sosyoloji metni iyi gitmiyordu. Bunun yanı sıra uğraştığım başka işler de vardı. Sakin ve ağırbaşlı bir adam olan Mihryârî Bey de sanki çıkması yasakmış gibi her daim buraya geliyordu. 65 yaşında Fransızcadan şiirler tercüme etmişti ve bizim ihtiyar da onun İngilizce ve Fransızca’yı çok iyi bildiğini söylüyordu. Ancak tercümeleri hakkında ona ne söylemem gerektiğini de bilmiyordum (Ferruhfâl, 1368, s. 141-142).

Sosyoloji metnine tam dalmıştım ki birden Mihryârî Bey müdürün odasından çıkıp yanıma geldi ve parfümünün o baş döndürücü kokusu ile tam karşıma oturdu. “Pekâlâ, bizim iş ne durumda?” diye söze başladı. Ona ait olan tercüme defterini masanın çekmecesinden çıkardım. Şiirleri mavi mürekkeple ve çok güzel bir el yazısıyla yazmıştı.

“Size daha önce de söylediğim gibi, modern edebiyatı okumanızı tavsiye ediyorum” dedim. O da bana: “Size arz etmiştim, yeni şiir eserlerine çok da yabancı değilim” dedi.

Mihryârî Bey susmuştu, ancak ben sözlerimin devamını getirmekteydim: Eğer sizin tercümeniz bundan 30 – 40 sene önce Farsçaya çevrilmiş olsaydı, kendi zamanına göre gerçekten iyi bir tercüme olduğunu söyleyebilirdik...

Mihryârî Bey sözlerimi bitirmeme izin vermeyerek: Size göre yaptığım bu çeviri günümüz için uygun değil, öyle mi?

Düzeltilmesi gereken oldukça yer var; belki başka bir yayıncı yapmış olduğunuz bu tercümeyi olduğu gibi kabul edebilir; ancak yazık, gerçekten yazık olur dedim.

Mihryârî Bey bir kez daha sessizliğe gömülmüştü. Ancak sonunda şöyle söyledi: “Peki o zaman, tercümeyi bu haliyle okumaları için dostlarıma yollayabilirim.” Gülümsedi ve sözlerine devam etti: “Belki de birine hediye ederim.” Ben de çaresizce, onun cevabı karşısında: “Pek de kötü bir fikir sayılmaz” dedim. Tercüme defterini ve kitaplarını alıp ona verdiğim büyükçe poşete koydu; vedalaşıp odadan çıktı. Artık onun için elimden başka bir şey gelmezdi. ... Onun elinden kurtulmuştum ancak öyle bir ruh hali içerisindeydim ki, sanki nesli tükenmekte olan bir hayvanı öldürmüştüm.

Çırak geldi ve “beyefendi sizi çağırıyor” dedi. Müdürün odasına girer girmez, “Mihriyâri ile görüşmen nasıl geçti?” diye sordu. “Kendime engel olamadım ve bizim ihtiyarın kullandığı kinayelerden biriyle ve çokbilmiş bir edayla kendisine cevap verdim: “Ashâb-ı Kehf’in olayını işittin mi? (Ferruhfâl, 1368, s. 149-152).

Ferruhfâl, *Ashâb-ı Kehf* imgesiyle dönem yazarlarının içinde bulunduğu çağdan ve getirimlerinden habersiz olduklarını ima etmektedir. Ferruhfâl bu ifadelerle gelenek ve modernite arasında bir çatışma olduğunu okura sezdirmektedir. Genç editörün, tercümesini yayımlatmak üzere gelen kadına dair monologları ya da yayın evi sahibi yaşlı adam ile kurdukları diyaloglar da aslında Mihriyâri Bey için hissettikleri ile paralel ifadelerdir.

“Kadın “Peki ya şiir? Şiir yayımlamak da sizin işleriniz arasında mı?” diye sorduğunda, kendi kendime onun kim olduğunu mırıldanmışım. İhtiyar zor ve hüzünlü bir soruya cevap vermek istiyormuş gibi derin bir nefes çekmiş, “Hayır, roman veya tarihî kitapların tercümesi gibi değil... Şiir yayımlamak bu günlerde oldukça zor” (Ferruhfâl, 1368, s. 141).

Yaşlı adamın ifadeleri dönemde öykü, roman ve düz yazı biçiminde yazılmış Avrupai eserlerin Farsçaya tercümesinin revaçta olduğunun ve modernist eğilimle yazılan şiirlerin niceliksizliğinin sezdirimi olarak da değerlendirilebilir.

Hovagim yemeği getirene kadar bir sigara yaktım. Sanki az bulunur ve oldukça kıymetli bir yazmaymış gibi dosyanın kapağını açtım. Elime geliş güzel aldığım bir sayfayı okudum: “Gemi, Akdeniz’in sakın ve sıcak sularına doğru yaklaşıyordu. Dünyanın en berrak suları...” Başlangıç cümlesi bir paragraftı. Sonra okumaya devam ettim. “O, gözlerini gemi kamarasının beyaz duvarlarına bakarak açtı; ancak bir gece önceki yaşananları hatırlayarak, bir kez daha kendi yeri hakkında yaptığı yanlışlığı fark edip sabah vaktinin o tatlı uykusunu mahvettiğini anladı.” Bu cümlede yersiz şekilde kullanılan “o” ayrı zamirini cümle başından silmek amacıyla, elimi kalemimi çıkartmak için gömleğin cebine doğru götürdüm. Fakat bu tür düzeltmeler için daha çok zaman olduğunu düşündüm. Yemeğimi bir yudum su ile yutmaya çalışırken, orijinal kitaba da bir göz attım. Yazarını tanıımıyordum. Bana göre bu, otellerde veya havaalanlarında satılan rengârenk ciltli ve cep boyutu ölçülerinde olan kitaplardandı. Kadın, kitabın ismini “İkili Oyunlar” olarak tercüme etmişti. Basım tarihi 1980, New York idi. Kendi kendime, öyleyse kitabı buradaki dükkânlardan birinden almamış dedim. Uzun zamandır şehirdeki dükkânlar sadece Avrupa’nın elde kalmış

ve satılmamış kitaplarını satıyorlardı. Bu kitapların tamamı da 1979 senesinden önce basılmışlardı (Ferruhfâl, 1368, s. 145-146).

Burada 1979 yılı da dikkat edilmesi gereken bir imgedir. Çünkü *postmodernizm* terimi, edebiyatta 1960'lı yıllarda kullanılmaya başlanmış ve 1980'lerde ise zirveye ulaşmıştır (Talebian Sadehi, 2013, s. 35); Jean François Lyotard'ın, 1979 yılında yayımlanan '*Postmodern Durum*' adlı eseri ile postmodernlik kavramı dünya ölçeğinde kabul gören bir akım halini almıştır. Ferruhfâl'in, anlatısında bu yılı zikrederek *geç modernizm* ya da *yüksek modernizm* olarak adlandırılan döneme duyulan kuşku ve şüpheyi gönderimde bulunmuş olması muhtemeldir.

Tüm bu merakıma rağmen tercümeyi okumayı sonraya erteledim. Sonuç olarak sarı dosyayı kitabın orijinali ile beraber eve götürdüm. Bir iki gece geç vakitlere kadar yatağında okudum. Kitabın orijinal nüshası ile tercüme metinden otuz kırk sayfa okuduktan sonra içimi bir ümitsizlik kapladı. Kuru ve amatörce bir çeviri idi, hatta oldukça yanlışları da vardı (Ferruhfâl, 1368, s. 146).

Nihayet bir gece kitabı bitirdim. Gözlerim o kadınsı siyah yazıya bakmaktan yorgun düşmüş, kapanıyordu. Kendi kendime, acaba bu kadın ne düşündü de tercüme için böyle bir kitabı seçti diye sordum. Çok satan bir kitap veya popüler bir film için gerekli olan heyecan, romantizm, seks, Doğu bloguna ait bir ülkenin gizli ajanlarının kedi fare oyunları ve Amerikalı kahramanlar gibi tüm klişeleri ve materyali içinde barındıran bir kitaptı. Ancak kendi türünde bir başyapıt olsa dahi bu kitabın yayınlanmasına imkân yoktu (Ferruhfâl, 1368, s. 148 -149).

Ferruhfâl'in bu tümceler ile 1960-1970'li yıllarda modernist görünümlü yazar ve mütercimlerin bayağı konuları tercih etmelerine, İran'da bu dönem yapılan tercümelerde polisiye, casusluk veya sıradan aşk konularına yönelmelerine genç editör üzerinden eleştiri getirdiği söylenebilir. Çünkü İran Milli Bibliyografyası istatistiğine göre de 1963-1978 yılları arasında 1700 adet yabancı anlatı eseri yayımlanmış, bu yayınların arasında değersiz kitap basımları kötü tercümelerle gerçekleşmiştir (Âbidîni, 2002b, s. 8).

Ev sahibesi sonunda sessizliği bozdu ve "romanı okudunuz mu?" diye sordu.

Evet, okudum" dedim. Başka bir sigara yaktı, bana da teklif etti ve coşkuyla şöyle söyledi: "İyi, biliyorum yaptığım çeviride mutlaka yanlışlıklar vardır ama romanın kendisi sizce nasıldı?

Cevapları hazırlamıştım ama kelimeleri ağızda geveleyerek şöyle söyledim: "... Ben tercüme metnini bir kez başından sonuna kadar okudum, hatta onun bazı bölümlerini birkaç defa.... Yazarını tanımıyorum." Karşımda oturmuş ve

baştan aşağı kulak kesilmiş gibi görünüyordu. Devam ettim: “Şimdi düşündüğümde görüyorum ki yazarın hikâyesinin mekânlarını tanımlaması... ya da daha iyi söylemek gerekirse hikâyesinin geçtiği yer, benim için çok fazla cinayet var...” Bilimsel bir tartışmadan uzak idi ve bir an, küçük kızına söz söyleyen genç bir edebiyatçının rolüne büründüğümü hissettim. Ancak çaresiz sözlerimin devamını getirdim: “Mesela benim için okyanus gecelerinin ve garip yolcuları ile geminin barının tasviri oldukça ilgi çekiciydi. Elbette bu sadece şahsi bir görüş ama doğrusu şu ki gemi ile yolculuk etmek arzusu duyduğum çocukluk yıllarımdan beri... Yani hikâyesinin önemli bir bölümünün geçtiği yer olan İstanbul’a doğru...”

Bu roman bana, ismini tam hatırlayamadığım bir filmi hatırlattı; Alain Robbe-Grillet’in Ölümsüz veya Ölmeyen (L'Immortelle) filmi... O filmin maceraları da İstanbul’da geçiyordu. Siyah beyaz çekilmiş, güzel bir filmi.” Birden şaşırıp güldü ve şöyle söyledi: “Siz de mi o filmi izlemiştiniz?” (Ferruhfâl, 1368, s. 159-161).

Ferruhfâl’in modernist eserlerde görülebilen ve metinlerarasılık örneği kabul edilebilecek bu tümceleri, *Cong-i İsfahan* yazarlarının Fransız yeni roman hareketine benzeyen edebi bir görüşü benimsediklerinin ve bu doğrultuda Alain Robbe-Grillet’in *Silgiler* adlı romanını tercüme ettiklerinin ve yazarların bu dergide bu tür modernist yayınlar yapacağına dair verdikleri sözün (bkz. Âbidînî, 2002b, s. 216) sezdirim yoluyla okura aktarılması olarak yorumlanabilir. Zira Ferruhfâl ve arkadaşları tarafından *Silgiler* adlı eserin yayımlanmasıyla 1953’ten itibaren edebiyat dünyasında gelenek ve modernist görüşler arasında yoğun tartışmalar gündeme gelmiştir. Bu doğrultuda Ferruhfâl’in bu gönderimi gelenek ve modernizm çatışmasını aktarmak üzere bilinçli bir tercih olarak yaptığı dile getirilebilir.

[Yayınevi sahibi yaşlı adam]: Bu bey, dün dostlarımdan birini tamamıyla ümitsizliğe düşürdü.” dedi. Ev sahibesi meraklı bir şekilde başını çevirdi ve bana bir bakış fırlatıp güldü. İhtiyar devam etti: “Düşündüğünü yapar, yaklaşık benimle aynı yaşta, bu yaşta aklına tercüme fikri düşmüş. Bir gün de kalkıyor ve elinde Fransız sembolistlerinin veya bu beylerin deyişine göre sembolist şiirlerin olduğu bir defter ile bizim ofise geliyor...” Yaşlı adam beni gösterdi ve kahkahalarla güldü.

Kabul ediyorum. Tamamıyla doğru bir söz. O bizim dostumuz elbette kültürlü ve okumuş bir adam, bu doğru ama işin akımında olamamıştır. Önemli olan şudur insan işin içinde (akımında) olmalıdır. Ben her hâlükârda bu editör beyefendinin görüşüne katılıyorum. O adam için yapılabilecek bir şey yok. O

şiiirlerin basılması mümkün değil ve bir yayıncı olarak benim için...
(Ferruhfâl, 1368, s. 163-164).

Ferruhfâl'ın bu tümcelerinin, modernite doğrultusunda sembolizmin gerek Fars şiirindeki gerek Fars nesrindeki seyrine ve bu süreçte kendisinin de üyesi olduğu *Cong-i İsfahan* dergisinin olumlu katkısına yönelik olduğu düşünülmektedir ki bu da *Ah İstanbul* öyküsünde kurgulandığı iddia edilen gelenek ve modernite çatışmasının yer aldığı savını güçlendirmektedir. Çünkü çalışmanın birinci birinci ve ikinci bölümlerinde de belirtildiği üzere; dönemin yenilikçi yazarları Fransız yeni roman hareketine benzeyen edebi görüşü benimsemiş ve modernleşmiş ülke edebiyatlarının taklidi sayılabilecek eserler kaleme almışlardır.

İhtiyar kendi yerinde arkasına yaslandı ve şöyle söyledi: “Ben ve bu genç uzunca bir müddettir beraberce yeni kelimeler üzerinde ki genellikle de benim bulduğum kelimeler üzerine, anlamsız şekilde tartışıyoruz.” Bir ah çekti ve devam etti: “Tamam, belki ben yaşlandım ve muhafazakârım ancak ben de her halükarda dilimizin oldukça fazla değişime uğradığına inanıyor ve usulen şiir tercümesinin imkânsız bir iş olduğunu biliyorum!

Bu kesin bir hüküm; istisnalar vardır” dedim (Ferruhfâl, 1368, s. 163).

Müdür: “Evet, evet bana göre mütercimın işi de tam olarak bu istisnaları bulmak/ortaya çıkartmaktır” dedi. Bir an sessizleşti ve sönmüş piposunu sesli bir şekilde yaktı. Ev sahibesine hitaben şöyle söyledi: “Ama benim için ilgi çekici olan, o adamın bu günlerde özellikle şiir tercüme düşüncesiyle kafayı bozmuş olmasıydı. Şiirleri de bu adama okuması ve görüş bildirmesi için verdim. Biliyor musun nasıl bir görüşte bulundu? Yanıma geldi ve şöyle söyledi: “Ashâb-ı Kehf hikâyesini işittin mi?” Yaşlı adam tekrar kahkahalarla güldü.” (Ferruhfâl, 1368, s. 164).

Yukarıda da değinildiği üzere Ferruhfâl'ın, *Ashâb-ı Kehf* imgesiyle dönem yazarlarının da *Ashâb-ı Kehf* uyurları gibi içinde bulundukları yüzyıldan habersiz olduklarını sezdirmek için kullandığı ifade edilebilir.

Yaşlı adamın, “Tüm bunlara rağmen, ümitsiz değilim” dediğini işitiyordum. Şöyle söylüyordu: “Yeni simalar tam da böyle durumlarda ve vaziyetlerde ortaya çıkarlar; taze soluklu yazarlar, mütercimler ve yayıncılar... Ne sorun var; bırakın bu gençlerimiz ortaya çıksınlar...” Masaya oturduğum başka bir anda, yaşlı adam artık o kadar da ümitli değildi. “Hiç kimseye de bir eleştiri yapılamıyor. Ancak benim gibi bir insan için buradan gitmek yani yeni bir hayata başlamak çok geç” diyordu (Ferruhfâl, 1368, s. 166).

Ev sahibi “Şimdi söyleyiniz, tüm kalbimle söylemenizi istiyorum; tercüme ettiğim kitap nasıl? Basılabilir mi? İşe yarar bir şey mi?” diye sordu. Sadece “Mükemmel hanımefendi, harika” dedim (Ferruhfâl, 1368, s. 168).

[Ertesi gün]: Yaşlı adam piposunu yaktı, dumanı öksürerek göğsünden çıkardı ve sordu: “Hımm, kitabın ismi neydi?”

İkili İlişkiler

Yerinden kalktı ve pencerenin kenarına gitti. Dışarıyı izliyordu; sanki gözü caddeden tanıdık birinin geçişine takılmıştı. Çırağın getirdiği çaydan bir yudum içtim ve tereddütle “Basılabileceğini zannetmiyorum, bazı yerleri...” diye söylerken, ... İyi, oraları çıkart ve metni birbirine kaynaştır” dedi.

Sorun sadece oralarda değil, romanın kendisi casusluk-aşk konulu bir piyasa romanı. ... Yaşlı adam kafasını çevirdi ve “Öyleyse onu arşivleyelim” dedi. Belki yüzümdeki şaşkınlığı ve soran ifadeyi okumuştı; bana doğru geldi ve gözlerime bakmaksızın sözlerine devam etti. “Önemli olan sadece bir iş değil. İnsanların işleri tek tek ele alındığında hatalar bulunabilir, eksik olabilir; ancak insanlar süreçte yer alırsa, kendi kendilerine yanlışlarını düzeltebilirler. En önemlisi bu gidişattır ve bu yüzden sebat göstermek gerekir. O müşterek dostumuzu ümitsizliğe sevk etmemeliyiz. Bu sayede o da işin devam ettiğini düşünür. Bırak tercümesini yayınlayacağımızı zannetsin. Tepeme dikildi ve elini omzumun üzerine koyup şöyle söyledi: “Hoşuma gidiyor; senin her şeyi bu kadar ciddiye alma halinden hoşlanıyorum; lakin unutma, bu meslekte söylediğimiz her şeyin mutlaka yerine getirilmesi gerekmiyor (Ferruhfâl, 1368, s. 170-171).

Bu diyalog, yayın evi sahibi yaşlı adamın (müdür) geleneksel değerleri ve modernitenin getirimlerini harmanlama çabasında olduğunu gösterir niteliktedir. Bu anlamsal kullanımlar, geleneksel modellerin birer taklitçisi olmaktan öteye gidemeyen gerçeküstücü İranlı aydın kesimi de akla getirmektedir.

Çırak gelip, “Beyefendi sizi çağırıyor” dedi. Yaşlı adam, yüzünün etrafındaki pipo dumanından oluşan mor renkli bir bulut arasında beni o kadına “ustamız ya da bugünlerdeki söylenişle editörümüz” diye tanıştırmış ve bu sözünün arkasına, sadece onun neslinden adamların göğsünden çıkabilecek o uzun ve yayvan gülüşlerinden birini koyuvermişti (Ferruhfâl, 1368, s. 140).

Ferruhfâl’in kurduğu bu tümcedeki “ustamız ya da bugünlerdeki söylenişle editörümüz” gibi ifadeler, yayınevi sahibi yaşlı adamın gelenek ve modernite arasında kaldığının işareti sayılabilir. Torusdağ’ın da (2018, s. 222) belirttiği üzere; bu gibi ifadelerle okura, modernleşme adına biçimlerin, hitap şekillerinin değiştirildiği ancak düşüncelerde

modernitenin içselleştirilemediği sezdirilmektedir. Ki bu da gelenek ve modernite arasındaki başka bir çatışma unsurudur.

Hayır hayır yanlış yapma! Ben sana bir yayıncı olarak şunu söylüyorum; daima en iyi yetenekleri hiç aklına gelmeyecek tam da böyle yerlerde bulabilirsin...” Yalan söylüyordu. Şimdiye kadar tavsiyesiz ya da bir dostun, bir ahababın görüşü olmaksızın tek bir sayfayı bile yayınlamadığını biliyordum (Ferruhfâl, 1368, s. 141-142).

Yukarıda yer alan ifadeler ise yayınevi sahibi yaşlı adamın geleneksel değerlerden kopmadığını ve modernitenin bu doğrultuda ilerleyebileceğini düşündüğünü aktarmak için kurulmuş tümceler olarak değerlendirilmiştir. Bu tümcedeki ‘*tavsiye*’ ifadesi aslında yaşlı adamın geleneksel değerler ve modernite düşüncesinin arasında kaldığına yapılan anlamsal bir göndermedir.

Bahsedildiği üzere diğer karakterler olan Mihryârî Bey ve kadın da yetenekli kişilerdir; ancak modernitenin daha doğrusu modernizm akımının gerektirdiklerine vakıf değillerdir. Aslında yayınevi sahibi yaşlı adam (müdür) ve sonradan benliğinde bir tür Hegel’in efendi/köle diyalektiğini ortaya çıkan ve yaşlı adama dönüştüğünü hisseden genç editör, birçok eleştirmenin de kabul ettiği üzere öykünün yazıldığı yıllara kadar modernizmin İran’daki başarısızlığının tespitidir. Anlatıdaki genç editör fizik doğasını aşamamış bağımlı bilincin temsilidir yani İran edebiyatındaki geleneksel algıya bağımlı olan modernist çabadır (Efendi/köle diyalektiği hk. bkz. G. W. F. Hegel, 2022, s. 83-84, 87-90). Gelenek İran’da ve edebiyatında o denli köklüdür ki özellikle ikinci nesil modernist İranlı yazarların dil ve kültür üzerinden getirdiği eleştiri ile örtüşür niteliktedir. Genç editör, zaman içerisinde yaşadığı çatışmalar sonrasında yayınevi sahibi yaşlı adamın düşüncelerinin doğruluğuna teslim olmuştur:

Hala bu kahrolasica yaşlı adamdan öğrenmem gereken şeyler olduğunu hissettim. Bir zaman bir yerde “ömrünün bir dönemindeki rüyaları başka bir döneme götürmek isteyen kişi aptaldır” diye bir şey okuduğumu hatırladım ve kendi kendime; “o halde bir devrin rüyalarını başka bir devre götürmek isteyen kişi daha aptaldır” dedim. Zamanla, yayın evi müdürü yaşlı adamın habis ruhunun, o vecizli sözlerle, bana nüfuz etmiş olduğunu hissettim. Yola koyuldum ve göğsümdeki sıkışmış nefesi dışarı üflerken, elimde olmaksızın Arapça “Ey verdiği sözden uzaklaşan” sözü geldi dilimin ucuna ve birden, bunların aslında yaşlı adamın eski ve terk edilmiş sözlerinin ta kendisi olduğunu fark ettim (Ferruhfâl, 1368, s. 171-173).

d) Yazar Tarafından İran Edebiyatında Modernizm Akımının Başarıya Ulaşamama Gerekçelerinin Öykü Üzerinden Verilmesi

Yapılan tüm yorumlar dikkate alındığında; Ferruhfâl'ın *Ah İstanbul* öyküsünün başkışisi genç editör artık geleneksel yapıdan kopmak bir yana dursun Batı medeniyetinin getirdiği ve İran'ın kültürel yozlaşmasına sebebiyet verdiğini düşündüğü gelişmelere karşı çıkmaktadır. Tarihsel olarak, modern ve modernist edebi metinler, çürümüş veya şeffaf olmayan toplumsal oluşumlara karşı kahramanca bireysel direnişin dramasını sunmaktadır (Eldridge, 2008, s. 23). Bu düşünceden hareketle anlatıda yer alan tümceler bu yorumu desteklediği çıkarımı yapılabilir. Çalışmanın İran'daki modernite aşamalarında bahsedilen ilk grup İranlı yazarlar geleneği şiddetle eleştirirken, yaşadığı toplumu ve toplumun bağlı olduğu değer öğelerinin İslam'dan beslendiğini bilen ikinci kuşak yazarlar modernist bakış açısıyla bizzat Batı modernizminin kültürel yıkıma sebebiyet vermesini eserlerine dile getirmişlerdir. Rızâ Ferruhfâl da kendi düşüncelerini bu öykü kişileri üzerinden aktarmaktadır. Yazara göre modernizm akımı İran'da tam anlamıyla uygulanamayacaktır. Ancak örtük olarak, yazarın Batılı olmak ve modern olmak arasında ince bir çizginin olduğunu ve modernleşme için Batılı olmanın şart olmadığını ve her ulusun kendi modernleşme inşası için geçmiş değerlerinden ve geleneksel yapısından hareket etmesi gerektiğini iddia ettiği de ileri sürülebilir.

Çalışmanın önceki bölümlerinde de bahsedilen tarihsel nedenlerden dolayı, İran edebiyatında moderniteye geçiş serüveninin Ferruhfâl için gelişme umudu olmayan, karanlık ve ıssız bir vizyon görüntüsü çizmesi güçlü bir olasılıktır. *“Görünüşleri gün be gün daha da kirli ve dağınık bir hal alıyordu. Onlardan, keçisakalı hurma renkli olan biri arkadaşına şöyle söylüyordu: “Gerçekten söyleyeyim sevgili dostum bugün acayip güzel bir moddayım.” ve arkadaşı da ona cevap veriyordu: “Haklısınız dostum; gerçekten hoş bir haldesiniz...”* (Ferruhfâl, 1368, s. 169) gibi tümceler ile betimlenen ve görüşleri her geçen gün daha da dağınık hale gelen bu öğrenciler aslında kafaları karışan aydın kesimin ve toplumdaki kötü gidişatın öyküdeki temsilleridir. Devrim döneminin tutkulu ve hayal gücü kuvvetli bu gençleri, meşrutiyet ıslahatlarının başarısızlığını gören ve başarıya dair umutları kalmayan aydınların, halkın sembol niteliğindeki yansımalarıdır.

Ferruhfâl, İran edebiyatında yaşanan modernite ve gelenek çatışmasını, dönemin moderniteye geçiş aşamalarının başarısız kabul edilmesini ve İran edebiyatında geleneğin baskın rol oynamasını öykü başkışisi genç editörün düşünceleri, yaşadıkları, gözlemleri ya da tepkileri üzerinden aktarmaktadır. Temel izlediği “İran edebiyatında modernizmin başarıyla uygulanamayışı” olarak değerlendirilen öykünün başında, genç editörün özellikle zor bir sosyoloji metni ile uğraşmasının imgesel bir sezdirim olduğu belirtilmiştir. Genç

editörün anlatının sonuna kadar büyük çaba göstererek söz konusu metni çözümlemeye çalışması ancak bu çabayı metnin sonuna kadar nihayete erdirememesi ve diğer öykü kişileri ile yaşadığı deneyimleri, “modernizmi anlamak ve uygulamak zordur”, “modernizm yolunda derinlemesine araştırma yapmak gereklidir” gibi öyküde tespit edilen alt izlekleri ve çalışmanın son araştırma problemi olan İran edebiyatında modernizm akımının başarıya ulaşamadığı iddiasını desteklemektedir.

Sonuç

Rızâ Ferruhfâl, *Ah İstanbul* öyküsünde entelektüel karakterler kullanır. Söz konusu karakterlerin yüzey yapıdaki ilişki ve söylemleri dikkate alındığında öykü içerisinde yer alan *İkili Oyunlar* çerçeve anlatısının aşk veya lirik duygunun tezahürü şeklinde yorumlanması olasıdır. Bir öyküde gerilim veya merak duygusu oluşturmak eserin temel bileşenlerindendir. Okur merak etmediği veya çıkarım yapamayacağı bir eseri okumaktan zevk almayacaktır. Elbette Ferruhfâl bunu aydınlar arasından bir anlatıcı seçerek hassas bir şekilde yapmıştır. Okur çerçeve hikâyenin yayımlanıp yayımlanmayacağını, genç editör ile kadın arasında nasıl bir sonunun olacağını merak etmektedir. Ancak dönemin modernist özelliklerine bakılması ve yazarın modernitenin temsilcilerinden sayılması gibi gerekçeler ile öykünün derin yapısının incelenmesi gerekliliğini zorunlu kılmaktadır.

Öykü kişilerinin temsil ettikleri olgular aslında taç yaprağı anlatı misali, İran’ın toplumsal ve kültür hayatının geçtiği dönemleri sembolize etmek için merkeze yerleştirilen öykünün tamamlayıcısı niteliğindedir. Depresif bir anlatı olarak değerlendirilebilecek *Ah İstanbul*’da, yayınevine gelen gri gözlü bir kadınla tanışan, onu kendi hayatı üzerine düşünmeye sevk eden ve bekâr bir entelektüel olan öykü başkişinin kafelerde yemek yiyen ve başka insanların durumlarına olan merakı ve onları gözlemlemesi, üniversitelerin uzun zamandır kapalı olması, yıllar süren siyasal ve toplumsal tartışmalar, yaşanan savaşlar ve bu olgular bağlamında bireyin hissettiği yerinden edilmişlik ve çaresizlik duygusu ile hikâyenin toplumsal arka planı çizilmektedir.

Öyküde genel olarak, “ihtiyar adam, şiir, tarihi kitaplar, edebiyatın unutulmuş şahısları, eski kitap satıcısı, eski istiare, eski felsefi metinler”, “O resimlere bakmayın, çok eskiden kalmalar, suluboya ile yapılmış tabiat manzaraları”, *Ashâb-ı kehf hikâyesi*, *yaşlı adamın eski ve terk edilmiş sözleri*” gibi tümceleler, sözcük ve sözcük öbekleri gelenekselliği, “sosyoloji metni, günün modasına uygun şekilde, pipo, chevrolet, blue jean, Rolex marka saat, plak, gramofon, “Bu roman bana, ismini tam hatırlayamadığım bir filmi hatırlattı; Alain Robbe-Grillet’in *Ölümsüz veya Ölmeyen (L’immortelle)* filmi... O filmin maceraları da İstanbul’da geçiyordu. Siyah beyaz çekilmiş, güzel bir film” gibi tümceler, sözcükler ve sözcük öbekleri ise moderniteyi çağrıştırmaktadır; ancak belirtilmiş olduğu üzere Ferruhfâl’in, *Ah İstanbul*

öyküsündeki sözcük seçiminin ötesinde, modernite ve gelenek arasındaki çatışma unsurlarını sözcük bağlamında sınırlandırmayıp alegorik anlatımla öykü kişilerini ve dönemin edebi anlayışını temsiliyetler şeklinde kurguladığı, İran’da ve İran edebiyatında yaşanan gelenek ve modernite çatışmasını bu kişilerinin temsiliyeti aracılığıyla sembolize ettiği, öykü kişilerinin arasındaki fikir ayrılıklarının aslında modernite ve geleneksel olgular arasında yaşanan çatışmalar olduğu söylenebilir.

Öykünün “İran edebiyatında modernizmin başarıyla uygulanamayışı” olarak belirlenen temel izleği ve “modernizmi anlamak ve uygulamak zordur”, “modernizm yolunda derinlemesine araştırma yapmak gereklidir” gibi alt izlekleri bağlamında, anlatıda İran’ın, İran edebiyatının moderniteyle olan imtihanının dile getirilmiş olabileceği, yaşanan toplumsal değişimin öykü karakterleri ile sembolize edilerek verilmiş olabileceği iddia edilebilir. Çünkü öyküde yer alan bilinç akışı tekniği, bireyin yalnızlık duygusu ve bir yerleri terk etme isteği ya da öykü başkişinin içsel yolculuğa çıkması, gerek diyalog gerek monolog şeklindeki tümce yapıları, karakterlerin psikolojik durumlarının anlatılması, zaman zaman gerçeklikten koparak zamansal sıçramalar yaşaması veya metinlerarasılık doğrultusunda modernizm akımının özelliklerinden efsaneleştirme gibi unsurların yer alması öykünün derin yapısında farklı anlam katmanları olduğunun göstergesi olarak tespit edilmiştir.

Ah İstanbul öyküsünün modernite ve geleneksel değerler arasında, arada kalmış İran aydınının yaşadığı çatışmaları konu edindiği ve geleneksel değerlerin İran edebiyatının başat unsuru olduğunun sezdirildiği anlamsal bir derin yapıyla sunulduğu görülmüştür. Aynı zamanda eserin bir kabulleniş anlatısı olduğunu dile getirmek mümkündür. Ferruhfâl’in diğer öykülerinde yer alan tüm karakterlerinin seyahat etmek ve gitmek istediklerini ancak kaderlerine bağlı olduklarını, içinde bulundukları koşullardan kopup yolculuğa çıkamadıklarını ve kendi içlerine dönerek içsel bir sefere çıkmayı tercih ettiklerini düşünmek de olasıdır. Bu aslında moderniteden ziyade geleneksel değerlerin unutulmaması gerektiğinin ve modernitenin kalıcı olmadığının bir görünümüdür. Öyküde kadın karakter bir yolculuğa çıkmak istemektedir; ancak bu yolculuğun başarılı olacağı şüphelidir. Bu yolculuk modernizmin belirsizliği olarak değerlendirilebilir. Öykünün başkişisi genç editör ve yayınevi sahibi yaşlı adam da geçmişe dair bu arzularını açıkça dile getirmektedirler; ancak onlar herhangi bir yolculuğa çıkmamışlardır. Çünkü geleneğin baskınlığı onları engellemiştir. Bu öykü kişilerinin aslında dönemin edebi anlayışını temsil ettiklerini göstermektedir. Modernitenin her görünümünün şartsız uygulanmasını savunan aydın kesim karşısında genç editör ve yaşlı yayınevi sahibi bunun gelenekle harmanlanmasını isteyen savunuculardır.

“O resimlere bakmayın, çok eskiden kalmalar. Henüz onları kaldırmaya fırsatım olmadı” veya “Bir gün buradan sonsuza dek gitmek zorunda kalacağımı hiç düşünmezdim... lakin burada insan kendini her geçen gün daha da yalnız hissediyor” diyen kadın karakterin, gitmek ve yoluna devam etmek ya da eskiden kurtulmak istemesi, moderniteye öykünme olarak değerlendirilebileceği gibi, aynı zamanda arada kalmışlığın da bir göstergesi olabilir. Aynı şekilde, öyküde *Ashâb-ı Kehf* uyurları ile özdeşleştirilen ve içinde yaşadığı çağın edebiyat akımlarından habersiz olduğu sezdirilen Mihryârî Bey’in de tercümelerini kaleme alırken el yazısıyla dikte etmesi onun geleneksellikten çıkamadığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Bu karakterler dönemin aydın kesiminin arada kalmışlığının sembolize görünümleridir. Yaşlı adamın, “ancak benim gibi bir insan için buradan gitmek yani yeni bir hayata başlamak çok geç” sözleri geleneksellikten kurtulmanın zor olduğunu, genç editörün “Doğrusunu söylemek gerekirse, uzun yıllardır, hatta çocukluğumdan beri, bir gemide yelken açmayı hayal ediyordum...” tümceleri ancak gitme eylemini bir türlü gerçekleştirmemesi ise yaşlı adam gibi geleneksellikten kaçamayacağını farkında olmasıyla ilintilidir. *Ah İstanbul* öyküsünde genç editörün yaşlı adama dönüştüğünü hissetmesi gelenekselliğe ait bir kabulleniş olarak yorumlanabilir. Rızâ Ferruhfâl’in da aslında kendi düşüncelerini bu öykü kişileri üzerinden aktardığı kabul edilecek olursa, yazarın söz konusu öyküde, örtük biçimde Batılı olmak ve modern olmak arasında ince bir çizginin olduğunu ve modernleşme için Batılı olmanın şart olmadığını, her ulusun kendi modernleşme inşası için geçmiş ve geleneksel değerlerinden beslenmesi gerektiğini iddia ettiği sonucu çıkarılabilir.

Summary

When the literature is examined, it is seen that there is no comprehensive study in Turkey on the style and stories of *Reza Farrokhfal* who is considered one of the versatile writers and researchers of the twenty-first century and whose works in recent years have focused on literary theories and cultural studies. The author’s selection of stories, *Ah Istanbul*, is considered by most critics to be successful example of fictional works written in the late 1980s. In an interview, Reza Farrokhfal stated that he was influenced by Gilles Deleuze, Marxist discourse and Mihail Bakhtin’s structuralism. Farrokhfal, who considered the function of literature in modern societies, the connection between the writer and the reader in the field of loneliness, as an unconditional area of freedom, also touched on the importance of the concept of loneliness for the creation of a work of literary value and stated that the years he personally encountered literature and started writing stories were a result of a sense of isolation, which is another name for the virus of modernism.

Considering the modernist characteristics of the period and considering the author as a representative of modernity, it is necessary to look at the deep structure of the *Ah Istanbul* story. In this study, this selection consisting of seven short stories, the story *Ah Istanbul* with the same name as the selection, was examined based on four research questions and holistic inferences were made regarding the layers of meaning that were thought to be present, and within the framework of the research questions; a. Whether the work has the characteristics of the modernism movement, b. The use of allegorical narration in modernist works and the presentation of abstract concepts in human terms are expected situations. While the psychological characteristics of the individual are discussed in the narration, in fact, the situation of modernity in Iranian literature is personalized in this context and whether the people fictionalized in the story are representations of modernity and traditional understanding in Iranian literature, in other words, whether abstract concepts are given in human terms, c. Whether the conflict between tradition and modernity and the defense of traditional values

against modernity are included in the deep structure of the story, d. The story's allegorical depiction of the reasons for the failure of the modernism movement in Iranian literature was examined.

In this context, it is thought that the story of *Ah Istanbul* deals with the conflicts experienced by the Iranian intellectual who is stuck between modernity and traditional values and is presented with a deep semantic structure that suggests that traditional values are the dominant element of Iranian literature. It is also possible to say that the work is a narrative of acceptance. It can be said that all the characters in Farrokhfal's other stories want to travel and go, but they are bound to their fate, they cannot break away from the conditions they are in and go on a journey, and they prefer to turn inward and go on an internal journey. This is actually a view of traditional values rather than modernity and that modernity is not permanent. In the story, the female character wants to go on a journey; however, it is doubtful that this journey will be successful. This journey can be evaluated as the uncertainty of modernism. The young editor and the old man who is the owner of the publishing house, the protagonists of the story, also openly express these desires for the past; however, they did not go on any journey. Because the dominance of tradition prevented them. This supports the problematic situation of the study and shows that the characters of the story actually represent the literary understanding of the period. The young editor and the old publishing house owner are the advocates who want this to be blended with tradition, as opposed to the intellectuals who advocate the unconditional application of every aspect of modernity.

While looking at Reza Farrokhfal's *Ah Istanbul* story selection, can be understood that the author actually wrote stories about modernity, which he believed was weak against to tradition. The ruins and remnants used in all other narratives in the story selection are the symbolic form of the deep-rooted culture in Iran, which stands like a wall against traditionalism and those who want to change traditionalism. While the woman character who says, "Don't look at those pictures, they are very old. I haven't had the chance to remove them yet" or "I would never have imagined myself that one day I would have to leave here for good... but here one feels lonelier by the day", wants to leave and move on or get rid of the past, which can be evaluated as emulating modernity, but it can also be an indication of being stuck in the middle. Similarly, Mr. Mihryari, who is identified with the 'parable of the seven sleepers of the cave' in the story and is implied to be unaware of the literary movements of the age in which he lived, dictated his translations in longhand can be interpreted as an indication that he could not break away from traditionalism as well. These characters are the symbolic images of the intellectuals of the period being stuck in the middle. The old man's words "But for a person like me, leaving here means starting life all over again, and it's too late for me" indicate that it is difficult to escape from traditionalism, while the young editor's sentences "To tell the truth, for many years, ever since childhood, in fact, I've dreamed of sailing on a ship...", but his inability to do so, can be related to his awareness that he cannot escape from traditionalism like the old man. The fact that the young editor feels that he has become an old man in the story *Ah Istanbul* can be interpreted as an acceptance of traditionalism. It can be said that Farrokhfal actually conveys his own thoughts through the characters in this story. It can be concluded that the author implicitly claims in the story that there is a fine line between being Western and being modern, that being Western is not a requirement for modernization, and that every nation should feed on its past and traditional values for its own modernization construction.

Kaynakça

- Adams, R. (2016). Tradition. E. Hayot ve R. Walkowitz (Ed.). *A New Vocabulary for Global Modernism* içinde (s. 233-247). New York: Columbia University Press.
- Alevî, B. (1984). The First Iranian Writers Congress 1946. (T. M. Ricks ve F. Amini, Çev.). *Payam-i Nov* içinde (s. 1-32, 101-109). Vol. 2, No. 9 (Tir 1325/June/July, 1946).
- Altun, F. (2005). *Modernleşme Kuramı: Eleştirel Bir Giriş*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Bayrak Akyıldız, H. (2019). Postmodernizm. Bayrak Akyıldız, H. (Ed.). *Batı Edebiyatında Akımlar II* içinde (s. 166-199). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

- Childs, P. (2017). *Modernism (The New Critical Idiom)*, New York: Routledge.
- Çetin, H. (2003). Gelenek ve Değişim Arasında Kriz: Türk Modernleşmesi, *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 25, 11-40.
- Dehdarian, R. (2014). 'Newly Hatched Chickens, Bozorg Alavi on the Young Scene of the 1930s. B. Devos ve C. Werner (Ed.). *Culture and Cultural Politics Under Mihya Shah: The Pahlavi State, New Bourgeoisie and The Creation of Modern Society in Iran* içinde (s. 233-248). New York: Routledge.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Eldridge, R. (2008). *Literature, Life, and Modernity*, New York: Columbia University Press.
- Erkman-Akerson, F. (2010). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki.
- Esmaeilpour, N. (2021). "Globalization In Pre- and Postrevolutionary Iranian Literature: A Comparative Study of Authors inside and outside Iran", (Editörler). Mostafa Abedinifard vd., *Persian Literature as World Literature* içinde (s. 51 - 68). New York: Bloomsbery.
- Ferruhfâl, R. (1368). *Ah İstanbul (Mecmua-i Dastan)*. Tahran: İntişarat-i Esperek.
- G. W. F., Hegel. (2022). *Tinin Görüngübilimi*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea.
- Golâmî, A. (URL4). *Goftegû-yi ba Rezâ Ferruhfâl*. Erişim tarihi: 15.01.2025, <https://www.ibna.ir/news/290453>
- Güçlü Avcıoğlu, A. (2015). *Türk Romanında Modernizmden Postmodernizme Geçiş*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gümüş, S. (2010). *Modernizm ve Postmodernizm Edebiyatın Dünü ve Yarını*. İstanbul: Can Yayınları.
- Harrison, J. (URL3). *Modernism-Literature*. Erişim tarihi: 04.11.2024, libguides.uvic.ca/modernism
- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu*. (S. Savran, Çev.). İstanbul: Metis.
- Hillmann, M. C. (URL2). *On Ahmad Karimi-Hakkak's View of Modernist Persian Poetry*. Erişim tarihi: 04.11.2024, https://www.academia.edu/3218765/On_Ahmad_Karimi_Hakkak's_View_of_Modernist_Persian_Poetry

- Hillmann, M. C. (1987). Iranian Nationalism and Modernist Persian Literature. *Essays on Nationalism and Asian Literatures East&West*, 69-89.
- Hillmann, M. C. (1982). The Modernist Trend in Persian Literature and Its Social Impact. *Iranian Studies*, 15(1-4), 7-29.
- Jung, C. G. (2015). *Rüyalar*. (A. Kayapalı, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Kırlangıç, H. (2014). *Meşrutiyetten Cumhuriyete İran Şiiri*. Ankara: Hece Yayınları.
- Kolcu, A. İ. (2008). *Edebiyat Kuramları Tanım, Teknik, Tahlil*. Ankara: Salkımsöğüt Yayınları.
- Langbaum, R. (1957). *The Poetty Esperience: Romanticism as a Modern Tradition*. New York: W.W. Norton and Company.
- Langbaum, R. (1970). *The Modern Spirit*. London: Oxford University Press.
- Lunn, E. (1982). *Marxism and Modernism*, Los Angeles: University of California Press.
- Levenson, M. (2011). *Modernism*. New Haven: Yale University Press.
- Matar, A. (2017). *Understanding Wittgenstein, Understanding Modernism*, New York: Bloomsbury Academic.
- Milani, A. (2003). *Modernity and Its Foes in Iran*. Tahran: Akhtaran.
- Mir Âbidîni, H. (2002a). *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı I*. (D. Örs, Çev.). Ankara: Nüsha.
- Mir Âbidîni, H. (2002b). *İran Öykü ve Romanının Yüz Yılı II*. (H. Kırlangıç, Çev.). Ankara: Nüsha.
- Mir Âbidîni, H. (1377). *Sed Sâl-i Dâstânnevîsî-yi Îrân III*. Tahran: Neşr-i Çeşme.
- Moran, B. (1991). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Najafi, M. (2018). Literary Modernism in Iranian Novel. *Iraniyat Journal of Iranian Studies*, 2(2), 2-9.
- Nozeri, H. (1379). *Postmodernite ve Postmodernism*, Tahran: Nakş-i Cihân.
- Ouliaeinia, H. (1389). Modernism ve Pesâmodernism Der Âsâr-i Dâstân-i Kûtâh Nivîsân-i Muâsır-i Îrân. *Ketâb-i Mâh-i Edebiyât*, 44, 84-95.
- Örgen, E. (2010). *Türk Şiirinde Gelenek Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri*. Konya: Palet Yayınları.

- Özay, M. (URL1). Modernite ve Modernizm. *Tübitak Ansiklopedisi*. Erişim tarihi: 04.11.2024, https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/modernite_ve_modernizm
- Rabaté, J. M. (2019). *Understanding Derrida, Understanding Modernism*. New York: Bloomsbury.
- Sartre, J. P. (1982). *Edebiyat Nedir?* (B. Onaran, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.
- Talebian Sedehi, K. (2013). Postmodern Influence in Contemporary Persian Literature. *Theory and Practice in Language Studies*, 3(1), 35-40.
- Torusdağ, G. (2018). Anlamda Biçemsel Çözümlemenin Önemi Füzüzan'ın Özgürlük Atları Örneği. *Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 40, 211-225.
- Yazdi, H. R. (2019). Rival Texts Modern Persian Prose Fiction and The Myth of The Founding Father. H. Rezai Yazdi ve A. Mozafari (Ed.). *Persian Literature and Modernity* içinde (s. 25-84). New York: Roudledge.
- Yılmaz, Ü. (1991). Renk Psikolojisi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Williams, R. (1983). *Keywords, A Vocabulary Culture and Society*, London: Oxford University Press.