



**YENİ TÜRK  
EDEBİYATI  
ARAŞTIRMALARI**  
*Modern Turkish Literature Researches*

**Yıl: 11 Sayı: 21  
Ocak-Haziran 2019**



# YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

*Modern Turkish Literature Researches*

Uluslararası Hakemli Dergi, **11:21**, 2019, TÜRKİYE

**İmtiyaz Sahibi / License Owner**  
Türk Edebiyatı Vakfı

**Editörler / Editors**

Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ

Prof. Dr. İbrahim TÜZER

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER

**Yayın Kurulu / Editorial Board**

Prof. Dr. Kemal ABDULLA - Yabancı Diller Üniversitesi, AZERBAYCAN

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Gonca GÖKALP ALPASLAN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Hülya ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yunus BALCI - Pamukkale Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Yıldız Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Regenia GAGNIER - University of Exeter, İNGİLTERE



- Prof. Dr. Anne-Claire GIGNOUX - Université Lyon 3, FRANSA  
Prof. Dr. Ülkü ELİUZ - Karadeniz Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Xu FENG - Yunnan Universtiy, ÇİN  
Prof. Dr. İsa HABİPBAYLI - Azarbaycan İlimler Akademisi, AZERBAYCAN  
Prof. Dr. Louis HÉBERT - Université du Québec-Rimouski, KANADA  
Prof. Dr. Kemal ÖZMEN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Erik Pesenti ROSSI - Universite Strasbourg, FRANSA  
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK - 19 Mayıs Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Cécile SORIN - Université Paris 8, FRANSA  
Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN - Osmangazi Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Cafer ŞEN - 9 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE  
Prof. Dr. Layli UKUBEYEVA - Manas Üniversitesi, KIRGIZİSTAN  
Prof. Dr. Dimitri VASİLİYEV - Moskova Bilimler Akademisi, RUSYA  
Doç. Dr. Apollinaria AVRUTINA - St. Petersburg Devlet Üniversitesi, RUSYA  
Doç. Dr. Mutlu DEVECİ - Fırat Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. Mehmet Can DOĞAN - Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. M. Fatih KANTER - Kilis 7 Aralık Üniversitesi, TÜRKİYE  
Doç. Dr. Belen HERNANDEZ MARZAL - Université Lyon 3, FRANSA  
Dr. Öğr. Üyesi Bahtiyar ASLAN - Bandırma 17 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE  
Dr. Öğr. Üyesi Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

**Editöryal Sekretery / Editorial Secretariat**

Dr. Selçuk ATAY – Millî Eğitim Bakanlığı, Türkiye

Emel ARAS – Düzce Üniversitesi, Türkiye

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları;*

Acarindex, ASOS Index, Index Copernicus, Directory of Research Journals Indexing, Eurasian Scientific Journal Index, International Innovative Journal Impact Factor, DOAJ, EBSCO, Scientific Indexing Services, Scholars Impact, SOBIAD, Modern Language Association, ULAKBİM TRDizin

tarafından dizinlenmektedir/*indexed by.*



## **Bu Sayının Hakemleri / Reviewers of This Issue**

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM – *Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Dr. Yunus BALCI – *University of Exeter*

Prof. Dr. Münire Kevser BAŞ - *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*

Prof. Dr. S. Dilek YALÇIN ÇELİK – *Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Dr. Selçuk ÇIKLA – *Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi*

Prof. Dr. Ayşe DEMİR - *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*

Prof. Dr. Ülkü ELİUZ – *Karadeniz Teknik Üniversitesi*

Prof. Dr. İbrahim ŞAHİN – *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*

Prof. Dr. Cafer ŞEN – *Dokuz Eylül Üniversitesi*

Prof. Dr. İbrahim TÜZER – *Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi*

Doç. Dr. Soner AKPINAR – *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*

Doç. Dr. Salim ÇONOĞLU – *Balıkesir Üniversitesi*

Doç. Dr. Mutlu DEVECİ – *Fırat Üniversitesi*

Doç. Dr. Mehmet GÜNEŞ – *Marmara Üniversitesi*

Doç. Dr. Beyhan KANTER – *Mardin Artuklu Üniversitesi*

Doç. Dr. M. Fatih KANTER – *Kilis 7 Aralık Üniversitesi*

Doç. Dr. Şahika KARACA – *Erciyes Üniversitesi*

Doç. Dr. Fatih SAKALLI – *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*

Doç. Dr. Veysel ŞAHİN – *Fırat Üniversitesi*

Doç. Dr. Gökhan TUNÇ – *Anadolu Üniversitesi*

Doç. Dr. Oktay YİVLİ – *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Cafer GARİPER – *Süleyman Demirel Üniversitesi*

Dr. Öğr. Üyesi Muhammed HÜKÜM – *Kilis 7 Aralık Üniversitesi*

**Ocak – Haziran 2019 (11/21)**

**İçindekiler / Contents**

**Sunuş / Presentation V-VII**



**Makale / Article**

**Kubilay Aktulum / 01-37**

Metinsel Türsellik ve Moda Metinlerarasılık-Giysilerarasılık-Üstgiysisellik

*Textual Genericity and Fashion: Intertextuality –Intervestimentality– Archivistimentality*

**Emine Ayan / 38-59**

Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Orhan Pamuk'un Anlatıları Üzerine Bir İnceleme

*A Research On The Narrations Of Orhan Pamuk with Reference to the Orientalist Theory Of Edward W. Said*

**Ulaş Bingöl / 60-79**

Arayış, Korku ve Umut Üçgeninde Bir Roman: *Timbuktu*

*Timbuktu: A Novel Searching, Fear and Hope's Triangle*

**Recai Demir / 80-91**

Orhan Pamuk'un "*Kara Kitap*" Romanında Hurûfilik İnancının İzleri

*Traces Of The Hurufism Faith in Orhan Pamuk's Novel "The Black Book"*

**Şeyma Karaca Küçük / 92-105**

*Şem'ü Pervane ve Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* Adlı Eserlerde Mitik Bir Örüntü Olarak *Icarus*

*Icarus as a Mythological Pattern in the Candle and the Moth and a Portrait of the Artist as a Young Man*

**Ali Özcan / 106-130**

Serdengeçti Dergisi'nde Mizah

*Humour in the Serdengeçti Magazine*

**Yakup Öztürk / 131-154**

*Aziyade* Romanında Tematik Çerçeve ve Tevfik Fikret'in *Aziyade*'ye Getirdiği Eleştiriler

*Main Themes in Aziyade Novel and Tevfik Fikret's Critiques About Pierre Loti*

**M. Halil Sağlam / 155-176**

Halit Ziya Uşaklıgil'in Mensur Şiirlerinde Güzel ve Güzellik

*Beautiful and Beautiful in Prose Poetries of Halit Ziya Uşaklıgil*

**Hafize Şahin / 177-197**

Ziya Gökalp Masallarında "Kolsuz Kız" Motifi Bağlamında Oğuz ve Turan Ülküsünden Mustafa Kemal'e...

*In the Context of "Armless Maiden" Motif in Ziya Gökalp's Tales from Oghuz and Ideal of Turan to Mustafa Kemal...*

**Aynur Şükürova (Novruzova) / 198-210**

Əbdürrəhim Bəy Talıbov'un Maarifçi Romanlarının Azərbaycan Uşaq Nəsrində Yeri və Əhəmiyyəti

*Abdurrahim Bey Talibov's Romantic Novels The Place and Importance of Azerbaijan's Childhood Prose*

**Gökhan Tunç / 211-222**

Behçet Necatigil'in "Sevgilerde" ve "Nilüfer" Şiirlerini Palimpsest Kavramıyla Okumak

*Reading Behçet Necatigil's Poems of "Sevgilerde" and "Nilüfer" with the Concept of Palimpsest*

**Hasan Turgut / 223-241**

Janus'un İki Yüzü: Yahya Kemal Şiiri

*The Two Faces of Janus: Yahya Kemal's Poetry*

**Kitap Tanıtımı / Book Review**

**Mustafa Karadeniz / 242-249**

*Sahi Roman Nedir? Edebî Bir Tür müdür?*

**Utku Özbay / 250-255**

Edebiyatımızın Yok Saydığı Bir Kültür Hazinesi: Fikret Ürgüp ve *Deliler Dünyasında Bir Marjinal*



Değerli okurlar,

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın 21. sayısı ile sizlerin huzurunda olmaktan mutluluk duyuyoruz.

Dergimiz, yeni sayısı ile birlikte Türk Edebiyatı'nın modern dönemlerine yaptığı bilimsel katkıyı nitelikli bir boyuta yükseltmenin haklı gururunu taşımaktadır. Dergimizin editör kurulu, yayın kurulu, hakem heyeti, sekreteryası ve alanında önemli çalışmalara katkı sunan değerli araştırmacılar ile iş birliği içerisinde her geçen gün daha seviyeli bir yayıncılığa doğru yol aldığını görmek bizleri mutlu etmektedir.

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*'nın 11. yılıyla birlikte önemli kararlara imza atmış olduğunu siz değerli okurlarımıza bildirmek isteriz. Bilimsel yayınların okurlarla buluşmasında bir kilometre taşı olan *online* dergilerle birlikte ne yazık ki bu durumu suiistimal eden, nitelikten ziyade niceliği ve menfaati ön plana çıkaran, böylelikle akademik disiplini önemli ölçüde sarsan dergilerin de gelişimi hızlanmıştır. Türk bilim insanlarının alanlarına katkı sağlayan mühim çalışmalarının yanı sıra birtakım menfaat çalışmalarına hizmet eden bu gibi yayıncılara karşı 11 yıllık maziye sahip olan uluslararası akademik ve hakemli bir dergi olarak önemli sorumluluklarımızın olduğunu düşünmekteyiz. Bu itibarla dergimize gönderilen makale ve kitap kritikleri hakkında Editör Kurulu ve Yayın Kurulumuz bazı kararlar almıştır.

*Dear Readers,*

*We are pleased to be with you with the 21st number of Modern Turkish Literature Researches.*

*Our journal is proud of exaltation of scientific contribution to the modern era of Turkish Literature to a qualified extent with its new issue. Our journal cooperates with editorial board, scientific board, arbitration board, secretariat and researchers who contribute important studies in their own field, and we are pleased to see the progression of it to a more qualified publishing level day by day.*

*We want to inform you, our dear readers that we took important decisions. With the online journals which are milestones for getting together scientific journals with readers, the progression of the journals which unfortunately misuse this advantage, put forward quantity rather than quality and betray considerably academic discipline accelerate. We consider that we have significant responsibilities as has a 11-year past international academic and refereed journal to these publishers who serve significant studies to Turkish scientist fields and also people who want to afford advantage. Therefore, our Editorial and Scientific Boards took some decisions about the articles and book critiques which were sent to our journal.*



Akademik kalitenin artırılması amacıyla dergimize gelen her yazı daha önce yapıldığı gibi hakemlere gönderilmeden önce benzerlik tespit programlarıyla taranmaya devam edecektir. Bu programların tespit oranı yayın kurulumuz tarafından %20 olarak belirlenmiştir.

İntihal programından geçen yazılar hakem değerlendirmesine gönderilmeden önce detaylı bir redaksiyon çalışmasına tabi tutulacaktır. Bu çalışma esnasında ortaya çıkacak müdahaleler akademik bir yazının içermesi mümkün olan sınırın üzerinde ise yazarına iade edilecektir.

Dergimize gönderilen her yazı için 700-1000 kelimedenden oluşan geniş İngilizce özet eklenmesi yayın kurulumuzun bir başka kararıdır. Akademik ve uluslararası bir dergide yayımlanan yazıların temel amaçlarından biri de Türk kültürüne ve edebiyatına dair hususların dünyaya yayılıyor olmasıdır. Bu itibarla makalenin sonuna eklenecek "Extended Summary" bölümleri 22. sayıdan itibaren yayım kriterleri arasına alınmıştır.

Dördüncü ve son bir karar olarak dergimize gelen yazıların yayım kalitesini artırmak, hakemlerimiz ile yazarlar arasındaki süreci etkin kılarak daha kaliteli yazıların ortaya çıkmasını sağlamak ve ileride yapılması planlanan basılı nüshaların yazarlara ulaşmasını mümkün kılmak amacıyla dergimizin her sayısında en fazla 15 makaleye yer verilmesi kararlaştırılmıştır. Dergimize makalelerini gönderen yazarlara bu konu hakkında gerekli bilgiler verilecektir.

*With the aim of enhancement of the academic quality, it is continued that each article is scanned with the similarity programs before sending the referee, as made before. It is determined by our editorial board by 20 % of the similarity rate.*

*The articles which successfully pass the plagiarism program will be edited in detail before sending the referee. If the interferences which emerges in this stage are over the border of academic writing, the article will be sent back to its writer.*

*There is another decision is that for each article sent to our journal should be added an extended English abstract about 700-1000 words. One of the main aims of an article published in an academic and international journal is to spread the components of Turkish culture and literature over the world. For this reason, the "Extended Summary" chapter is added to the publish criterias beginning from 22nd issue.*

*As the fourth and last decision, with the aim of enhancing the quality of received articles, by activating the process between referees and writers for more qualified articles and for publishing copies planned in future, it is determined that it is given placed to at most 15 articles. The writers sent their articles to our journal will be informed about that.*





Yeni Türk Edebiyatı'nın ilgili sayısına hakem olarak destek veren kıymetli araştırmacılar derginin jenerik sayfasında toplu bir şekilde gösterilecek, her yazarın makalesinin başında ilgili hakemin gösterilmesi yoluna gidilmeyecektir. Zira editör kurulu olarak böyle bir uygulamanın hakemlik müessesine zarar vereceği inancındayız. Bu sayımıza kıymetli eleştirileri ve yol gösteren tespitleriyle katkıda bulunan hakemlerimizi jenerik sayfamızda görebilirsiniz. Dergimizde çeşitli nedenlerle yayımlanması uygun bulunmayan makalelerin hakemleri de bu listeye eklenmiştir.

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 21. sayısında 12 makale ve 2 kitap tanıtımı ile sizlerin huzuruna çıkmaktadır. Yeni Türk edebiyatının araştırma sahasının genişliğine nispeten derinlikli çalışmaların ortaya konduğu bu sayımızın araştırmacılara ve okurlara değerli bilgiler sunduğunun, kıymetli tahliller içerdiğinin altını çizmek isteriz.

2019 Aralık ayının 1. gününde yayımlanması planlanan yeni sayımızda nitelikli makalelerle buluşmak ümidi ile...

*Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*

*The referees name who support Modern Turkish Literature Journal's related issue will be shown in journal's generic page; it won't be preferred to show related referees' name on the top of the articles. Because we believe that such a way of implementation damages the referee institution. You can see the referees who support us with valuable critiques and lead us important determinations. The referees of the articles which are not approved for various reasons added to this list.*

*Modern Turkish Literature Researches come up before you with 12 articles and 2 blurbs. We want to emphasize that comparing with the wideness scope of Modern Turkish literature field, this issue which has executed deep studies, presents valuable information and contains valuable analysis to researchers and readers.*

*In expectation of meeting with qualified articles in our new issue planned to publish at 1st day of December, 2019...*

*Modern Turkish Literature Researches*



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (01-37)

Makalenin Geliş Tarihi: 23.03.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 01.04.2019

### METİNSEL TÜRSELLİK VE MODA

#### Metinlerarasılık – Giysilerarasılık – Üstgiysisellik

Kubilay AKTULUM<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-9929-937X

#### ÖZ

Yapısalcılığın bilinen ortak bir tutumuna koşut olarak söylersek, giysi de bir *metin*; bir başka anlatımla, özel bir *dildir*. Bir metafor olarak, Rus Biçimcilerinden başlayan, Ferdinand de Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki kavram çiftlerinden (dil/söz, eşşürem/artsürem, dizisellik/dizimsellik vd.) esinlenen, göstergebilimcilerce sürdürülen ortak bir tutuma göre moda da bir *dildir*. Roland Barthes, *Moda Dizgesi* adlı yapıtında özel bir dilsel biçim olarak moda dilini yapısalcılığın verilerine yaslanan yazınsalın kavramsal alanında kullanılan kavramlarla betimleyip tanımlamaya uğraşır. Bu çalışmada, R. Barthes'ın söz konusu yapıtındaki yönelimlerini bir yana bırakarak, göstergebilimsel bir tutumla, bir iletişim nesnesi, özel bir dil biçimi olarak modanın, dolayısıyla giysinin türsellik ve metinlerarasılık görüngüsünde özgüllüğünü betimlemeye çalışacağız. Metinlerarası bir yaklaşımın verilerini tüketirken göstergelerarası bir yöne kayarak değişik söylem biçimlerinde (burada moda ve giysi) kullanıma sokulan yazınsal gerecin disiplinlerarası bir çözümlemeye katkısını kısaca göstermeye uğraşacağız. Modanın, yazın olduğu kadar sinema, resim, mimari vb. alanlarla alışveriş içerisinde olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda böyle bir yaklaşımın fazlasıyla geçerlilik kazandığı kolaylıkla görülebilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Göstergebilim, metinlerarasılık, türsellik, göstergelerarasılık, üstgiysisellik, moda, Alexander McQueen.

<sup>1</sup> Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü.  
eposta: aktulum@hacettepe.edu.tr



**TEXTUAL GENERICITY AND FASHION: INTERTEXTUALITY  
-INTERVESTIMENTALITY- ARCHIVESTIMENTALITY**

**ABSTRACT**

In accordance with a common attitude adopted by the structuralists, we can argue that clothing is a *text*, to put it another way, it is seen as a specific *language*. As a metaphor, fashion is a *language* based on a common attitude inspired by the pairs of concepts (signifier/signified, language /speech, diachronic/ synchronic etc.) in the *Course in General Linguistics* by Ferdinand de Saussure, shared also by semiologists and Russian formalists. In the *System of Fashion*, Roland Barthes attempts to describe and define the language of fashion as a specific language form, making reference to concepts used in the conceptual field of the literary text. In this study, leaving aside the theoretical orientations of R. Barthes in his book, we will try instead to describe the specificity of fashion as a special language form, and therefore of clothing in an intertextual perspective. Drawing on the data of an intertextual approach, we will try to show briefly the contribution of the literary instrument used in different forms of discourse (including fashion and clothing) in an interdisciplinary direction. When we consider that fashion establishes close relations with literature, cinema, painting, architecture, etc., it is easy to see that such an approach is gaining validity increasingly.

**Keywords:** Semiotics, intertextuality, genericity, intersemiotics, archivistimentality, fashion, Alexander McQueen.

Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire* (Yazınsal bir tür nedir?) adlı kitabında *tür* (fr. genre) ve *türselliği* (fr. généricité) birbirinden ayırır. Söz konusu ayrıma göre, tür, artgörünümlü bir sınıflandırma kategorisine ilişkindir (bir türün tanımlanmış özellikleri zaman içerisinde yinelenir). Tür kavramından söz edebilmek için kimi koşulların olması gereklidir: Örneğin, birbiriyle az çok benzer söylemsel ürünlerin bir araya toplanması; bir araya toplanan ürünlerin tipeştirilmesi ya da durağanlaştırılması (özellikleri bakımından) gerekir. Dominique Maingueneau'nun da vurguladığı gibi, bir araya getirme/durağanlaştırma, toplumsal-tarihsel (artgörünüm) bir boyut içerir. Böylelikle türler, kültürel ve ideolojik olarak sınıflandırılırlar. Tarihin belli bir döneminden başlayarak günümüze gelinceye değin her biri özgün bir yazı modeli ve beklenti ufku olarak işlerlik kazanır.

Türsellik ise metinsel bir etkidir. Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* ve *Palimpsestes* adlı kitaplarında türsellik yerine, metinleşiklikten birisi olarak gördüğü *üstmetinsellik* kavramını kullanır. Üstmetinsellik diğer iki kavramı içermektedir: söylem tiplerini ve sözceleme biçimlerini. Burada belli bir metni belli bir türe ya da türlere bağlayan ilişki/ler sorgulanır. Üstmetinsellik, anametinselliğin özel bir biçimi sayılır.

G. Genette, türsellikten metinsel bir üretkenlik olarak söz eder. J.M. Schaeffer'e göre türsel bir okuma, çözümleme yapabilmek için farklı metinsel düzeylerde benzerlik özelliklerinin yan yana bulunması gerekir. Üstmetinsellik görüngüsünde, metnin birinde bir türün kimi özellikleri

yinelenir, ötekinde bu özellikler dönüştürülür. Türsellikten ayrı olarak tür, yineleme ve dönüştürme ilişkilerini dikkate almaz.

Bir başka anlatımla, tür, metinlerin ait oldukları kategoriler repertuarını belirtir. Bir diğer anlatımla, tür adlandırması bir sözceyi belli bir metinler kategorisine indirgemektir (örneğin, bu metin bir destandır demek, onu destan türlerinin toplandığı bir rezervuara dâhil etmektir). Türsellik ya da türsel etki kavramı ise daha dinamik bir sürece, söylemleştirme ve yorumlama sürecine vurgu yapar. Türsellik, bir metnin, ucu açık öteki türsel kategorilerle ilişkilendirilmesidir. Bu ilişkilendirme türsel etkilerin üretimine ve tanınmasına dayanır. Bir metin varsa bu metnin yarattığı türsel bir etki de vardır. Bir başka anlatımla, her defasında metni oluşturan sözcelemin belli bir söylem sınıfı içerisine katılımı söz konusudur. Şunu da eklemeliyiz: Bir metin bir türe kendiliğinden bağlanmaz; hem üretilirken hem alıntılanıp yorumlanırken bir ya da birden fazla türle ilişki kurabilir. Türsellik ayrıca toplumsal, bilişsel bir süreçte işlerlik kazanır. Türde, bir metin kategorisinin toplam özelliklerine, türsellikte bir metnin söylemleştirilme ve yorumlanma düzeylerine bakılır.

Yazınsal bağlamda, şiir, roman, tiyatro aklı hemen gelen türler olarak bilinirler. Yapıtlar onlara göre en kestirmeden sınıflandırılırlar. Bir repertuar düşüncesi içeren tür, durağan bir yapıdır. Türsellik ise daha devingendir. Bir metnin anlamı yalnızca belli bir etiket altında özellikleri belirlenmiş bir bilgi toplamıyla açıklanmaz. Bir metin birden fazla türsel kategoriye ait olabileceğinden başka türlerle ilişkileri içerisinde de açıklanabilir, bir yazarın ve okurun bakış açısına göre farklı biçimlerde algılanabilir. Kimi metinler birden fazla türün dönüştürülmesiyle oluşurlar (örneğin, postmodern kategorisinde yer alan metinler böyledir). Farklı söylem biçimleri, sözceleme biçimleri üzerine kurulu olabilirler. Farklı türler üzerine oturtulan bir metni (örneğin L. Aragon'un *Théâtre/Roman*'ı – Tiyatro/Roman - ya da *Blanche ou l'Oubli*'si –Blanche ya da Unu-ş-) türsel olarak sınıflandırmak olanaksız olmasa da alabildiğine güçtür. Roland Barthes'ın yazdığı metinlerde göze çarpan söylemsel, yöntemsel çeşitlilik, bakış açılarındaki farklılıklar onları belli bir kategoriye indirgemeyi neredeyse olanaksızlaştırır (burada, bir metindeki – özellikle postmodern olarak nitelenen metinler– türsel çeşitliliğin toplumsal, siyasal, düşünsel, dilbilimsel, estetik vb. gerekçelerini tartışmayacağız; bu başka bir konu).

Bir metin, yenidenyazmalar, yazarın yorumlarıyla zaman içerisinde değişikliğe uğrayabilir. Burada, yazar etkili (fr. auctorial) bir türsellikten; alımlama düzeyinde ise okur etkili (fr. lectorial) bir türsellikten söz edilir. İkinci durumda, bir metnin okurlarca değişik dönemlerde değişik yorumları söz konusudur. Aynı içerik farklı koşullarda farklı biçimlerde yorumlanabilir.

Jean-Michel Adam'a bakılırsa, türselliği tanımlayan metnin bileşenlerinden birisi metinsellik, diğeri metinselaşkınlıktır. J.M. Adam, bu görüngüde, bir başka saptama daha yapar: "*Türler ancak bütünceler halinde incelenebilirler.*" "*Bir metnin bileşenleri tek başlarına betimlenemez.*" (Ablali 2013 :157-158) Türsellikten söz etmek bir normdan söz etmektir, norm ise bir sıklık, yineleme

sorununa bağlıdır. Bir metinde açık ya da kapalı bir biçimde türsel olarak belli bir geleneğe gönderme yapan, onu çağrıştıran özellikler yinelenir.

Şimdi, bu kısa tanımlamaları yazın dışında bir başka disipline, modanın alanına aktaralım. Yapısalcıların görüngüsüne yerleşerek bir tanım önerirsek, moda'da her giysinin bir metne (metaforik anlamda) karşılık geldiğini ileri sürebiliriz. Her metnin de doğal olarak belli bir türe ilişkin olması beklenir. Bir tasarımcının tüm giysi tasarımlarını türsel olarak kategorize edebilmenin en etkili yolu, kanımızca, giysilerin belli bir anlatisallık mantığı üzerine oturtulan, belli bir düşünce ya da izlek çevresinde öbeklenen kavramsal moda tanımına uyan alandan seçilmesine bağlıdır. Gerçekten de belli bir anlatisallık mantığı üzerine oturtulan bir koleksiyonu oluşturan giysileri türsel olarak kategorize etmek ancak bu durumda kolaylaşır. Türsellik bir koleksiyondaki bir giysinin ya da giysiler toplamının değişik giysi türleri olduğu kadar sanatsal biçimlerin söylemleriyle ilişki kurarak yarattığı ayrıışıklık özelliğine göre belirlenir.

Alexander McQueen, bir 'kavramsal modacı' tanımlamasına oldukça uygun düşmektedir, çünkü onun her koleksiyonu belli bir içerik (izlek ve düşünce) üzerine oturtulmuş bir anlatı gibidir. Giysisel (metinsel) düzeyde ise, koleksiyonlarının en belirgin yanlarından birisi, bir giysinin başka giysilerle olduğu kadar değişik sanatsal biçimlerle (bir giysinin/koleksiyonun yazın, sinema, resimle olan alışverişleri) ilişkisini belirten 'giysiselaşkınlık'tır (fr. transvestimentalité). Kanımızca, onun koleksiyonlarını belli bir türe, biçeme, söyleme biçimine göre değerlendirmek; her biri belli bir başlık altında bir araya getirilen, anlatisal bir boyut eklenen koleksiyonları bir bütün halinde incelemek, türsel olarak sınıflandırmak, gösteren ve gösterilen düzleminde bir dizi norma indirgenen sanatsal türlere, biçemlere ya da izleklere göre konumlandırmak olasıdır. Alexander McQueen'in giysi tasarımlarını, her biri kendi içinde bir dizi norma indirgenmiş, kurala bağlanmış, tanımlanmış, *gelenekselleşmiş* koşuluna uygun olan sanatsal biçimlere (grotesk, barok, gotik, trajik, yüce, iğrençlik), kurumlaşmış türlere ya da biçemlere göre konumlandırmak yanında izleksellikleri açısından değerlendirebiliriz (türsellik, biçem yanında izlekleri de kapsar).

Türsellikten söz edebilmenin koşullarından birisi, şu ya da bu türün anlatım biçimi, yapıları vb. yanında izleksel bakımdan kendine özgü içeriğinin ne olduğunu dikkate almaktır. Her sanatsal biçim sınırlı sayıda izlekle ve biçemle belli bir türe aitliğini bildirir. Catherine Spooner'in vurguladığı gibi, "belli bir türe aitlik tam bir özdeşliği zorunlu kılmaz; yalın olarak türle belli bir ilişkiyi var sayar" (Spooner 2006: 26). Kullanılan kimi izlekler ve motifler şu ya da bu türü anımsatır, onun etkilerini sezdirir, anlamını söz konusu türe göre belli eder. Bir başka çalışmada A. McQueen'in giysi tasarımlarını söz konusu şu ya da bu türe göre konumlandırırken kimi temel izlekleri de ortaya koymaya uğraşacağız (Koleksiyonların özgüllüklerini kavramanın yollarından birisi budur). Ancak bu çalışmada öncelikle, metinselaşkınlık ilişkileri arasında sayılan üstmetinsellik kavramına koşut olarak üstgiysisellik kavramından ne anlamamız gerektiği üzerinde duracağız.

A. McQueen'in giysi tasarımlarını *üstgiysisellik* bağlamında değerlendirirken en az iki kavramı gözden uzak tutmamak gerekir: Birisi "*avangard*, diğeri *kavramsal moda/sanat*. Kısaca değinelim:

Önce bir askerlik terimi olarak kullanılan, daha sonra sanatın alanına aktarılan *avangard* kavramı XIX. yüzyılın başında ortaya çıktı. Kimi ütöplast düşünürler, toplumsal bir özgürleşme bağlamında bu kavramı kullanmaya başladılar. Örneğın, 1825 yılında Saint-Simon, sanatçı ve onun toplumda özgürleştirme işlevi arasında bağ kurarak şunları söyler: "Avangard (öncü) rolü oynayacak olan bizleriz, yani sanatçılar." Gabriel-Désiré Laverdant, Saint-Simon'dan esinlenerek şu tanımlamayı yapar. "Toplumun kendini ifade biçimi olan sanat, en ileri toplumsal eğilimlerden birisidir; öncüdür, açıklayıcıdır. Bir sanatçının gerçekten avangarda ait olup olmadığını bilmek için insanlığın nereye yöneldiğini ve insan türünün yazgısının ne olduğunu bilmek gerekir." (Encyclopædia Universalis, 2019).

Bu tanımlamalara bakılırsa, *avangardın* doğasında bir *önceden haber verme* düşüncesi vardır. Bizi ilgilendiren bir diğeri özelliği şudur: Avangard sanatçı, akademik sanat anlayışına karşı çıkar. Kendince yeni bir değerler dizgesi oluşturur. Durmadan yenilik ve deneysellik peşinde koşar. Yetke kavramını, öncellerin koydukları kurallara sıkı sıkıya bağlanmayı reddeder. Uzlaşılara sırtını döner. Hatta, avangard sanatçının, çağının önünde giden kişi olduğu söylenir. Kuralların baskısıyla sanat yapılamayacağına, güzelliğın değışmeden kalmasının olası olmadığına inanan avangard sanatçı sınırları zorlar, hep şaşırtmak ister. Bitmiş bir yapıt anlayışına karşı çıkan avangard sanatçı kendi kendine yeten yapıt anlayışını ise benimsemez.

Bu kısa tanımlamalardan şu sonucu çıkarmak son derece kolaydır: Avangard, yenilik, yaratıcılık, gelecek öngörüsü demektir. Sanatçı, tarihsel ve toplumsal bir rol aldığını düşünerek doğayı ve sanatın işlevini değıştirebileceğine inanır. Avangard sanat bir eylem sanatıdır, bireysel ve toplumsal bilinci etkilemeyi ve geliştirmeyi, herkesin algılama, söyleme, etkin olma biçimini değıştirmeyi hedefler. Avangard sanatçı, estetik ve varoluşsal değışim konusunda kendi geleneğini yaratmak arayışındadır. Avangard, insan bilincinin kendini yenileme ve onu yönlendiren koşulları dönüştürme, kendi sınırlarını aşma, imgelemi serbest bırakma, kendini keyfince gerçekleştirme çabasıdır.

A. McQueen, avangard tanımlamalarına uyan bir tasarımcıdır. Geçmişe tümüyle yüz çevirmez, koleksiyonları tarihsel, söylensel, güncel, yazınsal göndermelerle doludur. Onları olduğu gibi yineler, her defasında kendince dönüştürerek yeniden yaratır. Jacques Derrida'dan esinlenerek söylersek, eskiyi söker ve kendince yeniden birleştirir. Değışik göndermeler aracılığıyla koleksiyonlarına değışik izleklerle anlatsal bir boyut katar. Öyleyse kavramsal sanattan söz edebiliriz.

Bir düşünce sanatı olarak bilinen kavramsal sanatta sanatçı, ürettiği bir yapıt aracılığıyla bir düşünceye özgün bir biçim verir. Dolayısıyla yapıttan çok fikir öne geçer. Avangard'da olduğu gibi burada da geleneksel sanat anlayışının önüne geçilir. Alexander McQueen'in savunduğu görüşe

koşut olarak söylersek, sanat yapıtı tüketime yönelik, satılmak için üretilen bir değer nesnesidir, anlayışı yıkılmak istenir. Sanatsal bir ürün sanatsal bilgiye hizmet etmelidir, öyleyse kendinde bir amaç olmamalıdır.

Alexander McQueen'in giysi tasarımları görsele seslenen birer giysi olmaktan öteye geçerek bir düşünce üzerine oturtulurlar. Koleksiyonlar izleyiciyi durmadan düşünmeye zorlarlar: "Defilelerim kıskırtıcıydı, nedeni ise dikkat çekme gereksinimiydi. Artık buna ihtiyacım kalmadı, ancak, insanların dikkatini çekmek için 20 dakikam olduğuna inanıyorum. Yaptığım şeyden belki hoşlanmıyorsunuz, en azından yaptığım şey size düşünmeye zorluyor." A. McQueen için önemli olan izleyiciyi her adımda düşünmeye zorlamaktır (doğal olarak, A. McQueen, koleksiyonlarında sergilediği giysileri satmak arayışında olmamıştır. Önce bir *sanatçı* olduğunu söylemesi ise boşuna değildir).

Ancak şunu da eklemeliyiz: A. McQueen, giysi tasarımlarını bir sanatçı gibi yaptığını söylese de genel olarak moda, sinema, resim gibi örtük anlamların yoğun olduğu, sözbilimsel ve şiirsel yanın baskın çıktığı bir uğraş değildir. Dolayısıyla kavramsal moda tanımına uyan tasarımlar dışında modada söz konusu diğer sanatsal biçimlerdeki gibi anlamsal bir çeşitlilik ve derinlik aramamak gerekir. Çünkü ilke olarak moda, düşündürmekten çok görsele seslenen, daha çok güzellik kavramının, düzanlamanın öne çıktığı bir alandır. Gilles Lipovetsky'nin söylediği gibi, moda geçici olanla "estetik bir fantazi" mantığına dayanır (1987: 39). Olası anlamları arasında ağırlıklı olarak *ben*'in estetik olarak yüceltilmesi, özsever bir bireyselleştirme sayılabilir. Moda, bireysel bir özgürleşmeye kapı aralar. Gilles Lipovetsky'nin ona yüklediği birkaç anlam öncelikle bunlardır.

Modern dönemlerde moda değişik sanatsal biçimlere gönderme yapmaktan, onlardan esinlenmekten geri durmaz: "Öte yandan modern sanat akımlarının Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra modanın demokratik dönüşümü üzerinde gözle görülür etkisini nasıl görmezden geliriz? 1920'li yıllarda kadının doğru ve düz silueti açık ve açısız planlardan, dikey ve yatay çizgilerden, geometrik çevre ve yatay çizgilerden oluşan kübist resmin uzamıyla doğrudan ilişkilidir, Léger'in boru biçimli evrenine, Manet ve Cézanne'in ardından Picasso'nun, Braque'in, Matisse'in biçimsel incelemelerine anıştırma yapar. (...) Moda, modernist tasarımdan dersler çıkardı" (Lipovetsky 1987: 91). Kimi tasarımcıların biçimleri konusunda ise sanatsal göndermelere başvurulur: "Dior, terzilerin Watteau'su, Balenciaga, modanın Picasso'su sayılır. Moda kreasyonu kendiliğinden sanatsal alıntılara başvurur: Mondrian ya da Pop art giysiler, Yves Saint-Laurent'in Picasso etekleri böyledir." (Lipovetsky 1987: 96). Kimi moda tasarımcılarının, biçimlerine biçimsel olduğu kadar anlamsal bir derinlik katma yolu değişik sanatsal biçimlerin verilerini alıntılama, onlara anıştırma ya da gönderme yapmak olmuştur. Alexander McQueen, koleksiyonlarında göndergeselliği estetik bir seçim durumuna getirenlerdendir.

1960'lı yıllardan başlayarak değişik sanatsal biçimler gibi moda da çoğullaşır; kolajlara, biçimsel çeşitliliğe oldukça fazla yer vermeye başlayan bir alan olur. Gerçekten de orada imgelem alabildiğine serbestleşir. Giysilerde biçimsel bakımdan bir "anlamsal ya da göstergebilimsel

zenginlik” (Lipovetsky 1987: 196) yaratma çabasına girilir. Tasarımcı, durmadan ‘yenilik’ arayışında olan bir yarı tanrı konumuna gelir. Moda, yeni koşullarda, kendi olanaklarıyla yeni bir dil yaratmaktan, çokselsli bir gösterge durumuna gelmekten uzak değildir. Bu yeni yaklaşım moda dilini (ve öteki dilleri) belli kalıplara indirgeme, her şeyi dizgeleştiren, dizgeleştirirken yalnızca içsel verilerle yetinen göstergebilimcilerin ve yapısalcılarının tutumlarından farklıdır.

Gerçekten de Ferdinand de Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri*’ndeki varsayımlarından ve kavramsal verilerinden yola çıkan kimi göstergebilimciler moda dilini göstergebilimsel bir görüngüde kalarak betimlemekten geri durmamışlardır. Örneğin, Roland Barthes, *Système de la mode* (Moda Dizgesi) adlı çalışmasında, yazıya geçirilmiş modanın özel bir dil dizgesi olarak işleyişini betimler, bir göstergeler dizgesi olarak moda dilinin özgüllüğünü belirlemeye girişir.

Moda dilini bir göstergebilimci tutumuyla irdelemeye girişen başka araştırmacılar da olmuştur. Örneğin, A.J. Greimas, doktora tezinde göstergebilim ve moda arasında ilişki kurma çabasının bir düş kırıklığı yarattığından söz eder (1948). R. Barthes’ın girişimi bir başka düş kırıklığıdır: “Modayla yolunda gitmeyen nedir? Göstergebilimle yolunda gitmeyen nedir?”

Sorunlardan birisi şudur: Modada göstergeler yazınsal alanda olduğu gibi *arı simgeler* değildir. Bu nedenle R. Barthes, çalışmasında moda yerine söylemden (moda söyleminden) söz eder. Doğrudan moda yerine moda üzerine kimi dergilerde yazılmış kısa yazıları çözümler. Bir başka anlatımla, modayı tümüyle yazıya indirger: “Şunu söyleyeceğim, Moda Dizgesi tümüyle şiirsel bir proje gibi tasarlanabilir, hiçbir şeyden, ya da çok az şeyden yola çıkarak, düşünsel bir nesne yaratmaya dayanıyor”(1981: 8). R. Barthes, biçimsel bir çözümlemeye giriştiği çalışmasında ne şiirselliğe gönderme yapan imgelerden ne de basmakalıplarla doldurulmuş gösterilenlerden söz eder. Modayı kuramsal bir imgeleme indirgemekten öteye geçmez.

Birkaç aşamadan oluşacak bu çalışmada, R. Barthes’ın göstergebilimsel modelini benimsemeyeceğiz; bizim yaklaşımımız giysiyi bir göstergeler dizgesine indirgemek olmayacak. Önce, Gérard Genette’in *metinselaşkınlık* başlığı altında sınıflandırdığı *üstmetinsellik* (burada, *üstgiysisellik*, fr. *architextualité* ve *archivestimentalité*) kavramına koşut olarak üstgiysisellikten ne anlamamız gerektiği üzerinde duracağız (bir başka çalışmada A. McQueen’in, her birine bir anlatisallık boyutu kattığı kimi giysi tasarımlarını (koleksiyonlarını) kanonlaşmış biçimler, türler, sanatsal tarzlar karşısında ve kimi izleklere göre konumlandıracağız. İlişkiler bir yapıtla başka bir yapıt arasında gösteren ve gösterilen düzlemlerinde kurulabileceği için koleksiyonların giysisellik boyutlarının ötesinde ağırlıklı olarak türselliklerine (çağrıştırdıkları sanatsal türlere ve biçimlere), G. Genette’in adlandırmasıyla, *üstgiysisellik* boyutlarına yönelik belirlemeler yapacağız.

Çalışmanın başlığına gelince : Roland Barthes, *le Système de la Mode* (Moda Dizgesi) adlı kitapta, Saussure’ün *dil/söz* ayrımına koşut bir biçimde, *kostüm* (fr. *costume*) ve *giysi* (fr. *vêtement*) arasında bir ayrım yapar. Giysi (dolayısıyla, giyinmek), “kostümün yapısal, kurumsal biçimidir



(dile karşılık gelir)”. Kostüm, bir yere, ülkeye, döneme, koşula vb. özgü giysi demektir, istenildiği gibi tasarlanabilir, istenilen parçalardan oluşturulabilir, bir topluma, bölgeye, yere, dine, kuruma vb. aitliğin simgesi olabilir. Bireysel olandan bağımsız, kurumsal olduğu kadar toplumsal bir gerçekliktir.

Sözlük tanımına göre giysi, bedeni örtmeye yarayan, giyinme edimini oluşturan tüm parçaların toplamına verilen addır. Roland Barthes’ın tanımlamalarına koşut olarak söylersek, kostümün yapısal, kurumsal biçimi olan kostüm, bireyden bağımsız, kurumsal, toplumsal bir gerçekliğe ilişkin giysi, genel bir kurum olarak, bireyin kendini belli bir görünüme soktuğu “biricik gerçekliktir” (Calefato 2004 :8). Giysi, psikolojik ya da morfolojik (biçimbilimsel) sorgulamalara açık olsa da, R. Barthes’ın söylediği gibi, tarihsel ya da toplumsal araştırmalara gerçekten konu olacak olan daha çok kostümdür.

Giysi ve kostüm arasındaki ayrım Saussure’ün toplumsal, üzerinde uzlaşmış bir kurum olan *dil* ve dilin belli bir zamanda ve uzamdaki özel kullanımı olan *söz* arasında yaptığı ayrıma benzer.

Giysinme (fr. habillement) edimi giysi ve kostümün iç içeliğine bağlı olduğundan genel bir edime karşılık gelir. Her giyinme bir *söz* işlemi gerçekleştirmektir.

Moda ise giysilerin, tanımlanmış, belli bir döneme karşılık gelen karakteristik özelliğidir. O özelliğe uyan bir model moda sayılır.

Roland Barthes, modayı kostüm olgusu içerisinde konumlandırır, ancak giysi ve kostüm arasında bir alışveriş olduğundan söz etmekten geri durmaz. Örneğin *haute couture*, geleneksel bir kostümden *biricik* bir giysi yaratabilir. Kısacası, bireyle toplum arasında bağ kuran giysi toplumsal bir uzlaşıya; giyinme, bir edime ve kostüm, bir sözceye (sözce durağandır) karşılık gelir. Moda ise (değişkendir ve metaforlaşabilir, örneğin dünyanın düzensizliğini bir metaforu olabilir) bir dizi özelliğin temsil edildiği bir döneme, bütüne (koleksiyona) gönderme yapar.

Bu tanımlamalara göre *Moda ve Metinlerarasılık* genel başlığı altında konumlandığımız *Metinsel Türsellik ve Moda* ile aslında modanın (özellikle kavramsal modanın) dönemselsel olarak göze çarpan bir özelliğinin başka söylemlerden alıntı yapmak olduğunu imliyoruz. Modanın söylemsel uçlarından birisinin *metinlerarasılık* (moda da değişik sanatsal biçimlerden, dönemlerden, tarzlardan vb. alıntı yapmak, onları yinlemek bilinen bir özelliktir) olduğu varsayımlarımızdan birisidir. Böyle bir adlandırma ile bir tasarımcının (burada, Alexander McQueen), *kostümün yapısal, kurumsal bir biçiminden* yola çıkarak yarattığı giysilerin dil düzleminde konumlandırılabilceğini ileri sürüyoruz (bir kez daha anımsatalım ki dil gibi metin de bir göstergeler dizgesidir savı yapısalcılarının/göstergibilimcilerin paylaştıkları ortak bir savdır).

*Üstgiyisellik* alt-başlığı ile vurgularımızdan birisi şudur: Yazınsalın alanında kullanılan metinlerarasılık yalnızca bir çözümleme modeli değil, aynı zamanda metinsel bir etki ve bileşendir. Bu tanımlamaya yaslanarak, A. McQueen’in giysi tasarımlarını hem metinlerarası

çözümleme modelinin verilerini kullanarak irdelemek hem de onun giysi tasarım estetiğinin odağında büyük ölçüde metinlerarası/giysilerarası/göstergelerarası bir tutum olduğunu göstermek olasıdır. Bunlara ek olarak, A. McQueen'in tasarımlarında birer izlek olarak gündeme gelen kullanımları belli bir tür, tarz, biçem, izlek altında öbeklendirebilir ve kimi anlamlarını belirleyebiliriz. Öyleyse böyle bir çalışmada (ve sürececek çalışmalarda) amacımız onun kimi koleksiyonlarının biçimsel, biçemsel, içeriksel, izleksel, anlatsal boyutlarını dikkate alarak türsellikleri bakımından tanımlamak, böylelikle bir *üstgiyisellik* kategorisi içerisinde konumlandırmaktır.

Bunu yaparken, değişik sanatsal biçimlerdeki metinlerarasılık/göstergelerarasılık olgularını belirlemek amacıyla kullandığımız yazınbilimin verilerini, dolayısıyla kavramsal alanına ilişkin terimleri burada kullanarak bir yazınbilimci gözüyle modadaki alışveriş sürecine yönelik kimi kuramsal tanımlamalar yapmaktan geri durmayacağız. Yine bir yazınbilimci gözüyle göstergelerarasılığa ilişkin uygulamalar yanında üstmetinsellikten türetilen üstgiyiselliğe uyan saptamalar yapacağız. Kuşkusuz burada amacımız belli bir alanın (moda) içeriğiyle oynamak değildir; onun üzerinde farklı bir algı yaratmaktır.

*Sinema ve Metinlerarasılık* adlı çalışmada yazdıklarımızı burada modaya uyarlayarak yineleyelim: “Aynı nesneye (burada moda) alışılmışın dışında, başka bir açıdan bakmak onu anlamsal olarak yenilemeye, farklı bir biçimde algılamaya ve algılatmaya olanak sağlar. Bu çalışmada, modaya bir yazınbilimcinin gözüyle, anlatıbilimin yöntemsel verilerinden yararlanarak bakıldığında, alandan olanların (moda tasarımcıları) ve olmayanların karşısına hem yeni bir dil çıkarılmış olur hem de aynı nesnenin (şu ya da bu giysi) anlamsal bakımdan çoğullaşmasına olanak sağlanır. Disiplinlerarasılığın en temel getirisi budur. Disiplinlerarası bakış, “göçebe kavramlar” (burada değişik disiplinlere uyarlanabilen metinlerarası kavramlar) olarak adlandırılan bir dizi kavram üzerinden gidilerek ve alışılmış kalıpların dışına çıkılarak, bir imgenin, bir görüntünün, bir izleğin, bir durumun vb. değişik bakış açılarıyla zenginliğini, dolayısıyla karmaşıklığını ortaya koymayı hedefler. Bu çalışmada, “giysilerarası/göstergelerarası etkileşimler ve aktarımlardan” söz ederken, yazın diliyle moda dilini buluşturarak aynı zamanda “yeni” bir dil yaratma arayışında olduk. En az iki disiplin arasında kurduğumuz göstergelerarası boyuta iki ayrı dil biçimi arasında kurduğumuz ikinci bir dillerarası/göstergelerarası boyut ekledik. Tüm gerçekliğin karmaşık yapısını çözme yolunda atılması gereken adımlardan birisi bu değil midir?” (Aktulum 2018: 18)

Kısacası; biçimsel, biçemsel ve içeriksel olarak ortak, benzer, ayırıcı özellikler ve belirgin kurallar içeren, bir yapıtı sınıflandırmaya yarayan basmakalıplaşmış özellikleriyle alıcının beklenti ufkuna yanıt veren, bir uzlaşma ve yazı modeli olarak işleyen tür dizgesi bir yanmetinsellik görüngüsünde, alıcı ve verici arasında ilk etkileşimi başlatan bir aşamadır. Bir öbeklendirme düşüncesi kapsar. Thomas Lepeltier'nin söylediği gibi, *kültürel pratiklerin belirsiz yığını içerisinde bir düzene koyma işlevi* görür (1999).

Wolfgang Iser'in bir edebiyat metninin çözümü konusunda önerdiği şu yaklaşımı sıklıkla yinelenmektedir: Iser'e göre bir edebiyat yapıtının anlamı metnin içinde hazır bir şekilde bulunmaz, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresinde yavaş yavaş kurulur. (...) Oysa Alımlama Estetiğine göre anlam, sanıldığı gibi, metinde oluşmuş ve bütünleşmiş bir şekilde yatmaz, yalnız gücül halde vardır ve ancak okur tarafından alımlandığı süreç içinde somutlaşır ve bütünleşir. Öyleyse iki kutbu vardır bir yazınsal metnin: Yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama. (...) İser'e göre metinde yazar her şeyi söyleyemez ve ister istemez bir takım yerlerin doldurulması okura düşer. Yazarın okura bıraktığı bu boşluklara "boş alan" ya da "belirsizlikler" diyoruz (Moran 2004: 241).

Öyleyse, bu tanımlamalara koşut olarak Alexander McQueen'in koleksiyonlarını, çağrıştırdıkları kimi türlere ya da biçemlere göre öbeklendirip değerlendirebiliriz. Bir başka anlatımla, W. Iser'in önerisini göz önünde bulundurarak birkaç dakikalık bir süre içinde sergilenen giysi tasarımlarını biçimsel ya da biçimsel çağrışımları bakımında bir *üstgiyisellik* başlığı altında konumlandırmaya; giysilerin potansiyel anlamını kavramaya; tasarımcının açıkça söylemekten kaçındığı gizli anlamları, anlamsal kaçamakları, boş alanları, belirsizlikleri belli ölçüde doldurup giderebiliriz.

Bu çalışmada öncelikle *üstgiyisellik* sorunsalı üzerinde odaklanacağız. Gerekçemizi T. Todorov'dan bir alıntı yaparak bildirelim: *Her çağın kendi türler dizgesi vardır, bu dizge egemen ideolojiyle ilişkilidir. Bir toplum kendi ideolojisine oldukça yakın duran edimleri seçerek düzgüleştirebilir; bu nedenle bir toplumdaki kimi türlerin var olması, bir başka toplumda olmaması bu ideolojinin bir dışı vurumudur.* (Todorov 1994: 4)

Roland Barthes, *Système de la Mode*'u 1967 yılında, öğrencisi Julia Kristeva'nın henüz *metinlerarasılık* konusunda kuramsal tanımlamalar yapmadığı, Mihail Bahtin'in çalışmalarının ise Fransa'da henüz çok iyi bilinmediği bir dönemde yazdı. Dolayısıyla, çalışmasında, biraz önce anımsattığımız gibi, modanın göndergeselliği boyutuna şöyle bir değinmekle yetindi. Ancak, M. Bahtin'in *söyleşimcilik* kuramından esinlenen Julia Kristeva'nın girişimleriyle, verileri günümüzde sanatın değişik biçimlerinde kullanılan ve göstergebilimsel sorgulamaların bir parçası olarak üzerinde durulan metinlerarası yaklaşım hem bir çözümleme biçimi hem de ele alınan sanatsal türün yazınsallığının bir ölçütü olarak benimsendi. Yapısalcılığın ve göstergebilimin dayattığı *kapalı yapıt* anlayışı metinlerarasılıkla yerini *açık yapıt* anlayışına bırakmaya başladı. Söz konusu yaklaşımın verileri değişik sanatsal biçimlerin (resim, müzik, sinema) söylemsel düzeyde çözümlemeleri konusunda kullanıldı, kimileri, az da olsa, aynı verileri modanın alanına taşıdı. Bu konuda ilk girişimi Thomas F. Broden, *le Tissu comme texte: l'intertextualité de la mode vestimentaire* (Metin olarak kumaş: giysi modasının metinlerarasılığı) adlı yazısıyla başlattı. Şimdi, R. Barthes'ın tanımlamalarını göz ardı etmeden metinlerarasılık kavramını modayla/giysiyle ilgisi içerisinde kısaca konumlandırmaya çalışalım (burada moda ve metinlerarasılık konusunu tüm yönleriyle ve derinlemesine ele almak uğraşında olmayacağız.)

“Herkesin nesnelere gördüğü yerde göstergebilimcinin gördüğü göstergelerdir” diyen Umberto Eco’nun tanımlamasına göre, bir bildiri aktarmak ereği olan her giysi istemli bir göstergedir. Moda giysileri belli bir toplumsal tutumu olduğu kadar bir kimliği (taracımcının kimliği) açığa vururlar. Dolayısıyla, moda ve iletişim iç içedir. R. Barthes için giysi iletişim nesnelere birisidir:

*“Giysi, yiyecek, jestler, tutumlar, konuşma (...) gibi iletişim nesnelere birisidir (...). Bu nesnelere (...) benim için kendimi tanıma olasılığını temsil ederler (...) ayrıca düşünsel bir varoluşa sahiptirler ve biçimsel araçlarla dizgeli bir çözümlemeye olanak sağlarlar.”*

*Systeme de la Mode*, giysi dilini “*biçimsel araçlarla dizgeli bir çözümleme*” çabasının ürünüdür.

U. Eco ve R. Barthes’in öngörüsüne koşut olarak, kimi tasarımcılar belli bir bildiri vermek ereğiyle tasarımlarını birer göstergeye dönüştürürler. A. McQueen bunlardan birisidir. Koleksiyonları hem öznelliğin izlerini taşır hem de onlarda ortak kültürün izlerine yer verilir, değişik sanatsal biçimlerden alıntılar yapılır. Genel olarak bakıldığında, önceki ya da yeni, güncel sanatsal unsurları dönüştürerek dizgenin bir parçası yapmak yalnızca A. McQueen’in tasarımlarının değil, genel olarak özellikle çağdaş modanın göze çarpan bir özelliğidir. Hatta Jacques Derrida’nın tanımladığı biçimiyle *yapısöküm* (fr. *déconstruction*) kavramı bir metinlerarasılık görüngüsüyle ilişkilendirilerek modanın alanında kullanılır, *dekonstrüksiyonist tasarım* başlığı altında giysiler tasarlanır. Bu türden giysilerin doğasında bir *yenidönüştürme*, dolayısıyla bir *metinlerarasılık* düşüncesi bulunur:

*“Yapısökümcüler, metin kendi ötesinde bir şeye göndermede bulunuyorsa eğer, bu göndermenin öne sonu başka bir metine gönderme olacağını söyleme eğilimindedirler. Tıpkı göstergelerin başka göstergelere göndermesi gibi, metinler de başka metinlere gönderirler. Yapısökümcüler belli bir kesişme noktasını imleyen, durmaksızın genişleyen böylesi bir ağı metinlerarasılık diye adlandırır. Metne ilişkin yorumların sürekli çoğalması söz konusudur burada. Üstelik hiçbir yorum kendisinin en son ve doğru yorum olduğu savında bulunamaz.”* (Sarup 2004: 81)

Jacques Derrida’nın öncülüğünü yaptığı yapısöküm/yapısökümcülük bir çözümleme yöntemi olarak bir metinde tek bir anlamın bulunduğu savını reddederken Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri*’nde ileri sürdüğü kimi görüşlere karşı çıkar. “Gösterenler ile gösterilenlerin sürekli olarak yeni birleşimler içerisinde bulduklarına”, “göstergenin başka bir göstergeye yol açtığına/gönderdiğine” ya da “gösterenlerin gösterilenler içerisinde karşılık olarak dönüştüklerini”, kısacası “anlamın sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devindiğini” ileri sürerken son aşamada metnin başka bir metne gönderme yaptığı görüşünü öne çıkarır. “Gösterge her zaman başka bir göstergeye yol açar/gönderir” ya da “her göstergede, göstergenin kendisi olmak için dışladığı başka sözcüklerin yanı sıra daha önce geçmiş olan sözcüklerin izleri de bulunur”, “anlam bağlamdan bağlama geçtiğinde asla aynı kalmaz” vb. tanımlamalar bu görüşe somutluk katar. Söz konusu bu ve benzer tanımlamalar metinlerarasılığın doğasındaki bulunan temel ilkeleri bir çırpıda özetler: Metinlerarasılık başka bir metinden alıntılanan unsurların,

unsurlardan izlerin yeni bir bağlamda anlamsal ve biçimsel olarak dönüştürülmesi, dolayısıyla yeni anlam olasılıklarının yaratılmasıdır. Metinlerarasılığı anlamsal çoksesliliğe yol açan elverişli bir uygulama olarak gören yapısöküm şu ya da bu nesnenin anlamın her dönemde olduğu gibi yinelenmediğini, yenilendiğini, anlam üretiminin devingen bir süreç olduğunu savlar. Eski anlamları yıkmaz, yeni koşullarda, yeni bir bağlamda yeniden değerlendirir. Yapısökümcülerin kısaca anımsattığımız söz konusu yaklaşımlarının verileri değişik sanatsal biçimler dışında neredeyse her alanda kullanılarak sıradanlaşır. Daha çok dil ya da metin dışında moda, yapısöküm kavramından esinlenen alanlardan birisidir. Yapısöküm kavramının modaya aktarımını inceleyen çok sayıda çalışma yapılmıştır. Bunlar arasında daha çok İngilizce kaleme alınmış şu birkaç çalışmayı sayabiliriz: Flavia Loscialpo, “Fashion and Philosophical Deconstruction: a Fashion In-Deconstruction”; Alison Gill, “Deconstruction Fashion: The Making of Unfinished, Decomposing and Reassembled Clothes”; Agata Zborowska, “Deconstruction in contemporary fashion design: Analysis and critique”; Francesca Granata, “Deconstruction Fashion: Carnival and the Grotesque”; Gizem Kızıltunalı, “New Frameworks in Deconstructivist Fashion: Its Categorization in Three Waves, Application of the Notions of Plasticity, De-design and the Inclusion of Bora Aksu and Hussein Chalayan as the Third Wave Turkish Deconstructivist Designers”. Bu çalışmalara Birsen Çileroğlu ve Mine Balcı'nın *Dekonstrüksiyon Kavramsalında Moda Tasarımı* adlı yazılarını ekleyebiliriz. Burada yapısökümün modadaki karşılığını, “dekonstrüksiyonist moda” olarak adlandırılan giysi tarzının temel özelliklerini uzun uzadıya irdelemeden (bu çalışmalara gönderiyoruz), daha çok metinlerarası boyuta, özellikle yenedendönüştürme yöntemine ilişkin kimi belirlemeler yapmakla yetineceğiz. Söz konusu çalışmalarda metinlerarasılığa başlanan kimi saptamaları anımsatmaktan geri durmayacağız.

Örneğin, Flavia Loscialpo'nun yazısında öne çıkardığı varsayımda yapısöküm kavramı üzerine oturtulmuş bir giysi tasarımının M. Bahtin'in *söyleşimsellik* kavramına koşut üretildiği, geçmişten beslendiği, geçmişte üretilen önceki bir ürünün bir dönüştürümü olduğuna vurgu yapılır: “Derrida'nın yapısökümünde olduğu gibi, yapısöküm yoluyla bir eserin oluşturulması, kapalı bir biçimde moda ile ilgili varsayımlarımızla ilgili soruları ortaya çıkarıyor, tarih dışında, fikirlerin, eski kavramların yanı sıra tezahürlerin ve temsillerin sökülerek yinelenip yeniden yorumlanabileceği nesnel bir bakış açısı olmadığını gösteriyor. Geçmişle olan bu sürekli söyleşi, tasarımcıların yapısöküm uygulamalarını yeni görünümlere yol almalarına olanak sağlıyor.” (Loscialpo 2011). “Dekonstrüktivist tasarım” anlayışına göre, her giysi önceki, eski bir giysiye gönderme yapar, onları düşünsel ve kavramsal olarak dönüştürerek yineler, *yeni* bir yapı/biçim ortaya çıkarır. Bu süreç tümüyle metinlerarasılıkla buluşur. G. Kızıltunalı'nın, çalışmasında yer verdiği bir söyleşide metinlerarasılığın Maison Martin Margiela'nın tasarımlarda egemen bir estetik özellik olduğuna vurgu yapılır:

“- Metinlerarasılık yaratılarınızda nasıl bir rol oynuyor?”

- Metinlerarasılık, Maison Martin Margiela'nın anahtarudur, çünkü 'Replica' parçalarımızla var olan yaratımları sürekli olarak yeniden yorumlayıp yeniden yaratıyoruz. Her mevsim, birçok ilham verici model parça alıyoruz ve kodlarımızı uygun olarak Maison'un dünyasında yeniden tasarlıyoruz. Tarih boyunca, moda gelişti ve bir önceki dönemin kültürel ve politik olaylarına uyarlanarak biçimler gelişti. Bu sanatın reaktif doğası, Maison Martin Margiela'nın tasarıma yaklaşımı için esastır.” (Kızıltunalı 2017: 407)

Söz konusu söyleşide metinlerarasılığın göze çarpan birkaç özelliği açıkça vurgulanmıştır: Metinlerarasılık bir *yenidenyorum* ya da *yenidenyaratım*'dır. *Replica*, doğasında metinlerarasılığın uçlarından birisi olan bir taklit düşüncesi içerir. Esinlenme, belli bir düzgülü içerisinde eskiyi yenidenyaratma, yenidenkurgulama metinlerarası bir yaklaşımın bilinen uygulamalarıdır. Ayrıca, alıcı açısından bağlamın değiştikçe biçimlerin de değiştiği, dolayısıyla eskinin yeni bir bağlamda (kültürel, siyasal vb. koşullar değiştikçe) biçimsel olduğu kadar anlamsal olarak dönüştüğü düşüncesi öne çıkarılır. Önceki dönemden tümüyle kopulmaz, önceki dönem yeniden yaratılır. Böylelikle eski ve yeni arasında bir etkileşim yaratılır. Eskiye sürdürme düşüncesine bağlı kalınır ancak eskinin yeni anlam olasılıklarına kapı araladığı düşüncesine vurgu yapılır.

Şunu da belirtelim, bilindiği gibi, her ne kadar metinlerarasılık kavramı 1960'lı yıllarda Kristeva'nın bir metin kuramı bağlamında ortaya attığı bir kavram olduysa da özellikle 1980'li yıllarda R. Barthes, ardından Gérard Genette'in *Palimpsestes*'teki tanımlamalarıyla alabildiğine yaygınlaşmıştır. Bu yıllar Yamamoto ve Kawakubo ile başlayan Martin Margiela ile süren, modada yeni eğilimlerin, tasarımların, anlamların arandığı, geleneksel metin tanımlamalarında olduğu gibi giysi tasarımında da geleneksel yaklaşımların bir yana bırakıldığı, bellek sorunu üzerinden eskiyle yeninin tartışmaya açıldığı, bitmişlik/kapalılık düşüncesinin karşısına açıklık düşüncesinin getirildiği bir dönemdir. Yapısökümcü tasarım anlayışı, metinlerarasılıktaki gibi, bir açıklık, bitmemişlik, sürerlilik estetiğine kapı aralar.

Peki, yaklaşımın en belirgin yöntemi nedir? Metinlerarasılık yanında onunla neredeyse eşdeğerde kullanılan, kanımızca metinlerarasılıkta *yenidenyazma* uygulamasına karşılık gelen *yenidendönüştürme/yenidendönüşüm* moda bağlamında akla hemen gelen yöntemlerden birisidir. Alison Gill de anılan yazısının satır aralarında Martin Margiela'nın metinlerarası tasarım tekniğine anıştırma yaparken bu kavramı (ve onunla eşdeğer olan kimi başka kavramları, örneğin *récupération*) kullanır.<sup>1</sup> Şimdi, sınırlı da olsa gösterebilimsel bir yaklaşım benimseyerek, bu kavramla ilgili genel bir tanımlama yapalım.<sup>2</sup>

Metinlerarası yöntemler arasında sayılan *yenidenyazma* kullanımına karşılık gelen *yenidendönüştürme* (fr. *recyclage*) işlemine giysi tasarımı konusunda sıklıkla rastlanmaktadır (anımsattığımız gibi, dekonstrüktivist tasarım bu yöntemeye dayanır). Ancak şunu unutmamak gerekir: Dönüştürülen yalnızca eski giysiler değildir, önceki kültürel unsurlar günün koşullarına

uygun olarak yinelenebilirler ya da onlara göndermeler, anıştırmalar yapılabilir. Toplumsal ve kültürel bir sürecin parçası olarak görülebilecek yeniden dönüştürme aracılığıyla önceki bir unsur belli (yeni) bir dizge içerisinde güncellenir. Öyleyse böyle bir işleyiş her defasında metinlerarasılıkla buluşur. Metinlerarası her kullanımın bilinen işlevi eskiyi yeniye taşımak, “yaşama döndürmek”, eskiyi unutulmaktan kurtarmaktır (müzeleşmenin önüne geçmenin yollarından birisi budur). Önceki giysiler alıntılanırken ya da değişik sanatsal biçimlerden unsurlar ödünçlenirken benzer bir işlem gerçekleştirilir: “Yenidendönüştürme zamansal bir odaktan kopuştur, bir yer değiştirir; nesne yeni bir şeye yönelerek gösterge durumuna gelir” (Pagliani 2014: 2). Söz konusu yöntemde, yalnızca zamansal değil, uzamsal bir kopuş da söz konusudur. Başka alanlardan, başka kültürlerden kimi özellikler, kesitler, parçalar vb. alıntılanır, yeni bir bütün içerisinde yeniden bir araya getirilir, böylelikle ayrı bir dizge oluşturulur. Yenilik düşüncesi yeni bir sözceleme durumu yaratılarak telkin edilir. Doğal olarak bir nesne, unsur alıntılanarak yeniden-sözcelenirken ona yeni bir değer yüklenir, başka bir bağlamda yeniden anlamlandırılır. Yenidendönüştürme, önceden üretilmiş olanı başka türlü yeniden üretmek, yeni bir anlam yaratmak, onunla yeni bir bildiri vermektir, yaşamın son noktasına varan nesneye yeni bir “yaşam” sunmaktır.

Yenidendönüştürmenin değişik biçimleri vardır. E. Van Essche, genel olarak sanatın alanında üç tür dönüştürme olduğundan söz eder (2009: 34). Birincisi, gerecin, atık malzemenin yenidendönüştürülmesidir. Ondan aynı değerde başka bir ürün ortaya çıkarılır. Hatta bazen daha üst düzeyde ürün elde edilir. Kimi zaman da tersi olur: Yenidendönüştürme aşamasında asıl ürün kökensel değerini yitirir. Sanatın alanında ilk seçenek geçerlidir. Eski ürün yenidendönüştürülürken önceki değerinden ayrı, yeni bir değer kazanır. Nesnenin önceki görünümü olduğu gibi kalsa da ona yeni, artı bir değer, işlev yüklenir. Eski bir giysi, kumaş, görüntü yeni bağlamda değişik bir anlamla donatılır. Sanatın aracılığıyla malzeme, gereç her defasında *şiiresel bir dönüşüme* uğratılır.

İkinci kategoride, doğrudan doğruya sanatın alanından yapılan alıntılar yer alır. Moda bağlamında söz konusu pratik, sinemada *remake*, müzikte ise *sampling*<sup>3</sup> kullanımına benzer. Tüketim toplumunun en bilinen alışkanlıklarından birisi şudur: Eski ürünleri yenidendönüştürerek para kazanmak. Bu amaçla, eski biçimleri, ayrışık unsurları iç içe sokmaktan geri durulmaz.

Üçüncü kategoride yer alan yenidendönüştürme biçiminde bir yapıtı ya da sanatsal bir uygulamaya yön veren bir konsepti yinelemek, yeniden kullanmak söz konusudur. Bir sanatçı önceki bir sanatçının yapıtını, konseptini dönüştürerek bir bakıma ona son biçimini vermek, anlamsal bakımdan tamamlamak ister. Böylelikle eski ve yeni yapıt arasında bir sürerlilik düşüncesi yaratılıp bağ kurulmaya çalışılır. Önceki bir sanatçıya, tasarımcıya “saygısını bildirmek”, “onu anmak” vb. işlemlere bu amaçla sıklıkla başvurulur. Sözceleme özneleri arasındaki ayrıma vurgu yapılarak ondan alıntı yapıldığı bildirilir.

E. Van Essche'nin kategorileştirdiği yenedendönüştürme, kısacası, bir değer bir alandan başka bir alana taşınması olarak anlaşılır. Böyle bir uygulamada *dizgelerarası* (örneğin, sanatsal bir dizge ile kültürel bir dizge arasında) bir geçiş söz konusudur. Kültürel dizge açıktır ve sürekli olarak evrilir.

Toplumsal ve kültürel dizgeler arasındaki geçiş olayları moda alanında yoğundur. Kimi tasarımcılar, değişik sanatsal biçimlerden (özellikte resmin alanından) çok sayıda ayrışık unsuru alıntılanmaktan, onları *yeniden yazmaktan* geri durmazlar. Peki, alıntılanan nedir? Nasıl alıntılanmaktadır? Burada, resim sanatından yapılan içerik yanında resimsel içeriğin nasıl alıntılanıldığı üzerinde kısaca duracağız. Önce, yenedendönüştürme işleminde çıkarılacak sonuçların dökümünü kısaca yapalım:

Toplumsal ve kültürel bir olgu olarak yenedendönüştürmenin ilk özelliği *dünyayı yeniden adlandırmak* olarak özetlenebilir. Onun aracılığıyla, gerçeklikten bir unsur asıl anlamından ayrı bir anlamda yeni bir bağlamda yinelenir. Moda, başka alanlardan alıntılanmış unsurları dönüştürerek anlamı yenileme sürecine katılır. Eski unsurları yeni birleşim düzenleri içerisinde buluştururken, aynı yerdeşlik üzerinden benzer izleklerin çeşitlemelerini yaratmaya olanak sağlar. Her dönüşüm anlamsal değişimi de beraberinde getirir ve yeni bir alıcı kitlesine yönelir.

Kuşkusuz yenedendönüştürülen her nesne gösteren olduğu kadar gösterilen düzleminde de değişikliğe uğrar, böylelikle her defasında yeni bir işlevle donatılır. Yeni bağlam yeni anlam demektir.

Eski unsurları yeniden kullanmak çizgisel bir zaman anlayışını çevrimsel bir zaman anlayışına dönüştürmektir. C. Lévi-Strauss'un tanımladığı biçimiyle, *yaptakçılık* yeni bir zamansal boyuta kapı aralar. Aynı nesne üzerinde yeniden işlem yapılarak her defasında ortaya yeni bir ürün çıkarılır ya da eski ürün konusundaki yerleşik algı değiştirilerek alışılmışın dışında bir algı yaratılır. Sanki zamanı durdurmak, ona yeni bir boyut katmak söz konusudur. Sürekli dönüştürmeye elverişli bir nesnenin eski anlamını bulmak değil, yenilemek arayışına çıkılır. Bu süreç, bir metinlerarasılık sürecine uygundur.

Şu noktayı bir kez daha anımsatarak konumuzu sürdürelim: Saussure'ün *Genel Dilbilim Dersleri*'ndeki kavramsal kategorileştirmelerden yararlanan anlatıbilimciler (J. Kristeva, R. Barthes, G. Genette) yazınsalın alanında kalarak, yenedendönüştürme kavramı yerine *metinlerarasılık* kavramını önermişlerdir (buna daha sonra *göstergelerarasılık* kavramı eklenir). Bu iki kavram 1980'li yıllardan başlayıp günümüze gelinceye değin hem yazınsallığın bir ölçütü olarak sayılmış, hem de bir çözümleme yöntemi olarak benimsenmiştir. Metinlerarasılığın verileri sanatın değişik alanlarına aktararak şu ya da bu yapıtın söyleşimsel, çokseslilik (M. Bahtin'in tanımladığı biçimiyle) özelliğini ortaya çıkarmak hedeflenmiştir. Yaklaşımın verileri değişik sanatsal biçimlere uyarlanarak söz konusu şu ya da bu nesne konusundaki klasikleşmiş algı



yenilenmiştir. Kuramsal düzlemde metinlerarasılığın kimi verilerini moda alanına uyarlama denemesine ilk kez Thomas F. Broden girişmiştir.

Thomas F. Broden *le Tissu comme texte: l'intertextualité de la mode vestimentaire* (Metin olarak kumaş: giysi modasının metinlerarasılığı) adlı yazısında, pek çok kuramcı gibi, metni, metafor olarak bir *örgü*, *kumaş*<sup>4</sup> biçiminde tanımlayan Roland Barthes'tan ayrı olarak, *simgesel bir kültürel nesne* sayılan giysiden bir metinlerarasılık görüngüsünde söz eder. Metinlerarasılık kavramını giysinin alanına uyarlayan Thomas F. Broden, metin yerine giysiyi koyarak, önceki bir giysinin (Genette'in söz dağarına uygun olarak söylersek, *alt-giysi*; *gönderge-giysi*) nasıl dönüştürüldüğünü, taklit edildiğini, uyarlandığını göstermeye çalışır. Popüler kültürden seçtiği örneklerle moda tasarımcılarının (örneğin Chanel ya da Dior'un) tasarımlarındaki kimi kültürel göndermeleri inceler. Gerekçesini haklı çıkaracak düşüncüyü Boucho'tan yaptığı bir alıntı üzerinden yineler: *Taklit yetilerimizin temel bir olgusu olan moda – herhalde Darwin bir maymunun bize yüzyıllardır aktardığı şeyden söz ederdi – seçkin bir kopya yapıttır* (Broden 2008: 389). Modanın doğasına içkin özelliklerden birisinin alıntı olduğunu bu biçimde hemen baştan özetler.

Th. F. Broden, M. Bahtin'in *söyleşimsellik*, J. Kristeva, ve R. Barthes'ın *metinlerarasılık* kavramından yola çıkarak *giysilerarasılık* (fr. intervestmentalité) kavramını önerir. Metni bir kumaş olarak tanımlayan R. Barthes yanında J. Ricardou'nun tanımlamalarında ilgisini çeken *örgü* metaforudur: Metin, kumaş gibi bir örgüdür. Böylelikle, Th. F. Broden, hemen başından metin ve kumaş arasındaki ilgiye dikkat çeker. Bu konuda bilinen tanımlamaları giysinin alanına aktarır. Popüler kültür yanında güncel moda tasarımlarında metinlerarasılığın olası kimi izlerini sürer. Metinlerarasılık ve moda arasındaki ilişkiler konusunda öne sürdüğü varsayımlar metinlerarasılığın doğasına uygun varsayımlardır. Örneğin, moda bir taklit ilişkisi üzerinde kurgulanır, bir giysi özellikle yeni dönem tasarımlarında olduğu gibi başka bir giysinin üzerine oturtulur.

Satmaya dönük giysileri bir dizi patronlar, kalıplar üzerinden üretmek taklidin aşamalarından birisidir. Modelden yola çıkarak giysi üretmek bilinen bir uygulamadır. Bir model doğrudan taklit edilmese de esinlenme, göze çarpan bir diğer uygulama olarak bilinmektedir.

Bir giysinin biçimi yanında biçimini taklit etmek işleme moda alanında sıklıkla rastlanmaktadır. Kılık değiştirmek, maskeli balolarda, halk eğlencelerinde şu ya da bu sanatçının görünümüne bürünmek, saç biçimini yinelemek, *onun tarzında* giyinmek ya da ona öykünmek vb. uygulamalar, giyinmek ediminin gerisindeki taklit olgusunu elen veren kimi ipuçlarıdır.

XIX. yüzyılda, Fransa'da *sahnedeki sergilenen kostümlerden çokça esinlenilmiştir*. Örneğin, *1830 tarihli bir moda dergisinde kadın okurlara, o günlerde oldukça başarı elde etmiş Marino Faliero'nun kadın kahramanının giydiği giysiden uyarlanan bir giysi armağan edilmiştir* (Broden 2008: 402).

Giysilerin kesimi, renkleri, çizgileri, boyları, dekolteleleri, kumaş desenleri vd. neredeyse aynıdır. Bir sanatçının giysini taklit etmek yalnızca yalın bir *taklit* işlemiyle sınırlı değildir. Marino

Faliero'nun giysilerinin taklit edilmesi *Restorasyon döneminde oldukça yaygın olan romantik duyarlılığın temel estetik bileşenlerinden birisini* temsil etmektedir. Ötekini taklit etmek bir kimlik sorunsalına bağlanır. Taklit edenle taklit edilen arasında içten bir yakınlık kurulur. Büyücülerin, cadıların, ölülerin, şeytanın, canavarların, siyasetçilerin vb. kişiliklerinin ve giysilerinin taklit edilmesi benzer bir yakınlaşma içgüdüleriyle açıklanır.

Kuşkusuz başka dönemlerin giysilerini taklit etmek söz konusu dönemin biçemi, kültürü konusunda birikimli olmayı zorunlu kılmaktadır. Giysilerarasılıktan söz edebilmenin koşullarından birisi budur. Bir giysiyi, giysinin yaratıcısını, tarzını taklit etmenin işlevlerinden birisi çoğunlukla yaratıcısına saygısını bildirmektir. Eski dönem ürünlerinden esinlenmek konusunda çoğunlukla bu işlev öne çıkarılır. Eski dönem giysilerini alıntılama, taklit etmek aynı zamanda geçmişe duyulan özlem duygusuyla açıklanır.

İki giysi arasında kurulan ilişki metin ve söylem arasındaki ilişkiye (ayrıma) benzer. Bir metin yüzeyinde somut olarak saptanabilen metinsel aktarımlar *metinlerarasılığa* ilişkinen, *söylemlerarasılık* iki metin arasında kurulan türsel bir ilişkiyi belirtir.<sup>5</sup> Dolayısıyla bir metinden ötekine aktarım yapılırken bir söylem biçimi de aktarılır. Öyleyse söylemlerarasılık, dilin toplumsal pratikleri ve işlevleri yanında dilin edimbilimsel ve sözbilimsel işlevlerini içermektedir. Giysilerarasılıkta metinlerarasılığın şu ya da bu yöntemine göre başka bir giysinin kullanılması giysiyi belli bir sınıfa ya da tipe dâhil etmek olarak anlaşılmalıdır. Aktarılan, taklit edilen, gönderme yapılan yalın bir giysi değil, bir giysi türü, biçimi, sınıfıdır. Onun söylem(e) biçimi, dili, izlekleridir.

Th. F. Broden, Gérard Genette'in *Palimpsestes*'de önerdiği diğer metinselaşkınlık ilişkilerine bir giysi görüngüsünde kısaca değinir, ilişki biçimlerini giysinin alanına uyarlar. Buna göre, *yorumsal üstgiysisellik* (fr. métavestimentalité) ile giysi ya da bir koleksiyon üzerine yapılan yorumlar, değerlendirmeler anlaşılmalıdır. Bir giysi, koleksiyon vb. üzerinde yapılan yorumlar, değerlendirmeler açık ya da kapalı olabilmektedir. Yorumlar bir övgü yanında bir yergi işlevini kapsayabilmektedir ya da bu ilişki türünde, tasarımların özgüllüğünü öne çıkaran temel özelliklere vurgu yapmak söz konusudur. Rastgele bir örnek seçelim:

*"Açlık", İlkbahar-Yaz, 1996 koleksiyonu / Tony Scott'un "Açlık" adlı filmi.*

*McQueen'in karanlık yanlara olan düşkünlüğü korkunç olanı göstermesiyle somutluk kazanıyor. 'Açlık' adlı gösterisi Tony Scott'ın 1983 tarihli, başrollerde Catherine Deneuve, Susan Sarandon ve David Bowie'nin oynadığı, aynı adlı kültleşmiş bir vampir filmini podyuma taşıyor. Mankenlerin üzerlerinden başlayıp ellerine kadar bulaşmış kan izleri ile gösteri bir vampir türü görünümüne sokulmuş. Filmdeki ölümlülük ve sonsuz yaşam izleklerine anıştırma en güzel biçimde içinde canlı solucanlar olan, transparan akrilik bir korsaj giymiş bir manken aracılığıyla yapılmış, böylelikle biz insanların vampirlerin kaçındıkları şeye mahkûm olduğumuzu anımsatıyor. (Bowen 2019).*

Bu ve benzeri değerlendirmeler tasarımcının yöntemleri konusunda hemen baştan ipuçları verirler. Söz konusu alıntı, sinema filmlerinden sıklıkla esinlenen, onlara gönderme yapan, onları yeniden yorumlayan A. McQueen'in söyleşimci eğilimine vurgu yapar.

*Yangiysisellik* (fr. paravestimentalité) ilişkisinde, giysinin pazarlanmasına ya da sunumuna ilişkin olarak, tüm yan unsurlar: paketleme, adlandırma, logo kullanımı, marka adı, tanıtım, ilan vb. unsurlar incelenir.

Alexander McQueen'in *Savage Beauty* başlığıyla 2015 yılında düzenlenen sergi için tasarlanan bu afişte *The Horn of Plenty* (2009-2010, Sonbahar-Kış) adlı koleksiyonda yer alan bir figüre yer verilmektedir: "V & A, Alexander McQueen: Savage Beauty adlı sergiyi tarihinde 2015 tarihinde Londra'da sunacağını bildirmekten mutluluk duyacaktır (...) McQueen'in desenleri dramatik bir sahneleme ve defileleriyle eşdeğerde olan bir gösteri biçiminde sunulacaktır."<sup>6</sup>

Her ne kadar tasarımları satmaya yönelik olmasa da yangiysisel unsurlar aracılığıyla A. McQueen'in tasarım estetiğine ilişkin kimi özellikler afişten özetlenerek yansıtılır: A. McQueen, kişileri (kadınları) hayvanlaştırarak amazon bir kimliğe sokmaktan, grotesk, gotik ya da tekinsiz figürler, şiddet veya korku imgeleri yaratmaktan hoşlanır (bir başka çalışmada bu türler ve biçimler üzerinde duracağız).

Th. F. Broden'in üzerinde durmadığı, oysa üzerinde daha fazla durulması gereken ilişki türü kanımızca *üstgiyisellik* (fr. archivestimentalité). Öteki giysilerin olduğu kadar sanatsal biçimlerin, türlerin özellikle bir ressamın resminin ya da tanımlanmış resimsel bir biçimin özelliklerini, izleklerini vb. yineleyen giysilerin (tasarımcıların) sayısı fazladır.

G. Genette'in *her özgün metnin bağlı olduğu aşkın ya da genel kategorilerin – söylem tipleri, sözceleme biçimleri, yazınsal türler vd. – toplamı olarak tanımladığı architextualité* (üstmetinsellik), *üstgiyisellik* (fr. archivestimentalité) olarak önerilir.<sup>7</sup> Bir metnin türsel olarak hangi yazınsal dizgeye, hangi uzlaşımlara ait olduğunu bildiren, alıcının beklenti ufkunu ve yapıtın alımlanmasını yönlendiren bu kullanıma karşılık gelen tasarımlara moda alanında sıklıkla rastlanmaktadır. Üstgiyisellik, *bir giysiyi ya da giysi bileşenini değişik tip kostümlere ya da giysi bileşenlerine bağlayan kapsayım ilişkisini* belirtir. Bu ilişki türü modanın türsel anakalıplarını, genel sınıflandırmaları içermektedir: *Haute couture*, hazır giyim, ilkbahar yaz koleksiyonu, sonbahar kış koleksiyonu gibi adlandırmalar, ya da sabah, akşam, gece giysileri gibi sınıflandırmalar



*üstgiysisellik* kategorisine ilişkindir. Giysilerin *türsel* çeşitleri (kayak kıyafeti, golf kıyafeti vb.) üstgiysisel bir okumayı zorunlu kılar (Roland Barthes da *Moda Dizgesi* adlı kitabında giysi türleri ve çeşitleri ayırımından söz eder). Daha özel giysi türleri ise, örneğin tarihsel göndermeleri kullanarak ayrı bir tür biçimine bürünürler. John Galliano'nun Dior için tasarladığı 2004 ilkbahar koleksiyonu eski Mısır giysilerinden esinlenir; sarkofajlarda, *Ölümler Kitabı*'nda resmedilen görüntüler ve aksesuarlar yinelenir. Isis'in, Anubis'in, Horus'un saç biçimlerine öykünülür. Benzer bir tutumla, başka tasarımlarda geleneksel Afrika ya da Çin giysilerinden esinlenilir. İspanyol boğa güreşçilerinin giysileri, Ortaçağ giysileri model alınan diğer birkaç kaynaktır (bu liste oldukça uzundur). Restorasyon dönemi kadın modası Yenidendoğuş dönemi giysilerinin biçemlerinden geniş biçimde yararlanır. Öykünme, giysilerde sıklıkla başvurulan bir yoldur. Kimi tasarımcılar özellikle resmin alanından fazlaca beslenir, değişik resimsel türlere öykünürler. *Alt-giysi* ile *ana-giysi* arasında çoğu zaman resim üzerinden kurulan ilişki biçimlerine rastlanmaktadır.

Kısaca şunu söyleyelim; üstgiysisellik ile daha çok biçimsel ve içeriksel çözümlemelere girilerek bir giysinin ait olduğu türün bilinen özellikleri dikkate alınarak alıcıda, izleyicide yarattığı etkiler ve beklentiler belirlenir.

Üstgiysisellik tanımına uyan yüzlerce örnek sıralamak olasıdır. Bir tasarımcının değişik sanatsal biçimlere, onların biçemlerine öykünerek giysiler üretmesi moda alanında yinelenen bir uygulamadır. Belli bir sanatsal biçime ve biçeme öykünmek yazınsal bağlamda *pastiş* (öykünme) olarak adlandırdığımız kullanımdan kopuk değildir. Şu ya da bu sanatsal biçime ya da sanatçının biçimine gönderme yapan çok sayıda örnek bulmak olasıdır. Kanımızca, moda bağlamında, giysilerarasılık yanında göstergelerarasılık tanımına en uygun örnekleri bu ilişki türünde bulmaktayız.

Bu aşamada, konumuza açıklık katacağını düşündüğümüz, *üstmetin* konusunda kuramsal birkaç anımsatma daha yapalım.

*Göndergenin özniteliğini söyleme aktarmak* olarak tanımlanan *üstmetin*, örneklendirilmiş metin kategorisinde yer alır. Üstmetin kullanımında başka bir söylemin, bir türün biçimsel, biçimsel, sözcelemsel, izleksel, kimi unsurları yinelenir (üstmetinde bir türün tüm unsurları yinelenmez). Jean-Marie Schaeffer, üstmetinlerin ayrışıklık kategorisinde yer alan metinler olduğunu söyler. Dolayısıyla, başka bir türden yapılan alıntılar bir seçme işleminden geçirilirler. Her türden başka metnin kimi unsurları yinelenenmektedir. Öteki unsurlar, türü belirleyen potansiyel özellikler olarak bir kenarda bekletilirler. Kimi durumlarda, aynı özellikler farklı biçimlerde kombine edilerek türsel bir çeşitlilik yaratılır. Öyleyse, her söylemsel özellik türsel olmaya elverişlidir. Her yapıt çok sayıda türe ilişkin olabilmektedir. Şu ya da bu özelliğiyle başka bir türe ait olabilir. Üstmetinlerin sayısı sınırsızdır. Her alıcı, okur, yorumcu söylemsel özellikler arasından bir seçim yapar. Üstmetni tanımlayan unsurları kullanır.

Üstmetin konusunda kısaca anımsattığımız söz konusu tanımlamaları moda alanına uyarladığımızda şunları söyleyebiliriz: Her tasarımcı, kanonlaşmış şu ya da bu türün öz-niteliklerini kendi söylemine (tasarım ürününe) aktarır. Böylelikle, önceden üretilmiş bir giysinin olduğu kadar, örneğin bir ressamın çalışmalarının biçimsel, izleksel unsurları yinelenir, gönderme yapılan resmin, resim türünün biçemi taklit edilir. Şu ya da bu tasarımcı, resmin potansiyel özelliklerini yeni bir birleşim düzeni içerisinde sokarak ayrı türde tasarımlar yaratır. Resim sanat tarihinden alıntılanan unsurların her defasında yeni bir bağlamda kullanımıyla giysiler aracılığıyla yaratılan tasarım çeşitliği ortaya konulur. Her tasarım, ortaya konulan özgül özelliklerle şu ya da bu türe aitliklerini, bir türe ilişkin iyelerini ele verir. Bir türün basmakalıplaşmış özellikleri çoğunlukla bir dönemin gereksinimlerine indirgenen özelliklerdir. Öyleyse, bir giysinin belli bir türle ilişkisinde *belleğin* işlevini göz ardı etmemek gerekir (bir giysinin bir türle ilişkisinden söz etmek onda başka giysilerin özelliklerinin yinlendiğini kabul etmeyi gerektirmektedir). Michel Charles'ın söylediği gibi, metin incelemelerinde temel kavram bellektir (1995: 47). Giysilerarası olduğu kadar üstgiyisel bir okumada bellek aynı biçimde öne çıkar. Konumuz bağlamında iki tür bellekten söz edilebilir: metinlerarası bellek ve kültürlerarası bellek.

Bir giysinin öteki giysiyle ya da türle ilişkisi metinlerarası (giysilerarası) bir belleğe gönderme yapar. Burada, bir giysinin öteki giysiyle ilişkilendirilmesi söz konusudur. İlişki, önceki bir giysiyle olduğu kadar önceki bir türle de kurulabilir.

Bilindiği gibi, kültürel bellek bir toplumun hissetme, yargılama biçimini; ortak değerler dizgesini kapsar. Bir metne, giysiye gönderme yapılırken aynı zamanda bir kültüre, bir söylem biçimine, değerler dizgesine vb. gönderme yapılır. Orada belli bir deneyim, yaşanmışlık yinelenir. Metin gibi moda da *mimetik* bir etkinliktir. Orada her defasında belli bir deneyim temsil edilir. Kültürel bellek metinlerarası bir belleği yapılandırır. Bir metin, bir giysi kültürel bellek aracılığıyla bir üstmetin, üstgiysiyle ilişki kurar. Bir metni, okumayı koşullandıran kültürel birikimdir. Kültürel birikim bir metni üstmetin, bir giysiyi üstgiysi olarak sınıflandırmaya yarar. Her metin, her giysi belleksel bir birimdir.

Yinelenen önceki bir yapının izleği, yapısı, tonu, biçemi, söyleme biçimidir. G. Genette, biçemin üstmetnin temel bir özelliği olduğundan söz eder. Önceki bir giysinin *biçimsel iyeleri* daha çok gösterene (biçim; giysinin çizgileri, rengi, kesimi vb.) ilişkin olabilmektedir. Biçem metaforlaştırıldığında, örneğin *akıcı, delici, şiddetli* vb. imgelerle belirtilir. Kişisel biçemlerde metaforlaştırmaların sıklıkla kullanıldığı görülmektedir. Her tasarımcı belli bir izlek çevresinde belli bir söylem biçimi yaratır. Üstgiysiye ilişkin olan *tarzdır*. Her tür, özgül bir söylem, içerik, görme ve temsil etme biçimi olarak tanımlanır. Bireysel biçemden başka her biri belli bir dönemi temsil eden klasik, romantik, gerçeküstücü, barok vb. estetik kategorilerden yine biçem çerçevesinde söz edilir. Her türün belleğimizde ayrı bir değeri vardır; özgüllüklerini adlandırmalarıyla belli ederler. Çünkü her biri bir uzlaşının ürünüdür. "*Genellikleriyle*" öne

çıkarlar. Birbirlerinden kopuk değillerdir, her estetik kategori diğerinden beslenip, onun izlerini taşıyabilir. Kısacası, üstmetin gibi *üstgiysi*, alıntısallık özelliğiyle kendini belli eder.

Bir moda tasarımcısının tasarımlarını üstgiyisel olarak sınıflandırmaya olanak sağlayan çok sayıda örnek bulunmaktadır. Tasarımlar belli bir dönemde belli bir biçemi temsil eden bir sanatçıdan olduğu kadar ortak özellikleri üzerinde çoğunlukla uzlaşmış, adlandırılmış şu ya da bu sanatsal biçimin içeriksel (izleksel) olduğu kadar biçemsel (örneğin, grotesk, gotik vb.) özelliklerinin yinelenmesiyle oluşturulmuştur. Burada, resmin verilerini yineleyen giysilerin bireysel ve estetik kategoriler başlığı altında bir sınıflandırmasını yapabiliriz. Matisse, Klimt, Velasquez, Van Gogh, Frida Kahlo, Lucas Cranash, Georges Braque, Bosch, Claude Manet, Paul Gauguin, El Greco, Vermeer, Renoir, Botticelli, Mondrian, Gaudi, Picasso vd.'den esinlenen giysiler; *pop-art*, gerçeküstücülük, kübizm, fovizm, postmodernizm, rokoko, Bizans sanatı, Afrika sanatı, Mısır sanatı, Eski Yunan, Eski Roma, tarih, maniyerizm, oryantalizm, ekspresyonizm, puantilizm, fluxus, fotogerçekçilik, İncil, Puritan sanat, gotik sanat, mitoloji vd.'den esinlenen giysiler. Ayrıca, kimi giysilerde sinemadan, müzikten, heykelden esinlenilir. Kimi giysi tasarımlarında ise fiziğin, matematiğin, heykelin, geometrinin izleri görülür. Giysilerde ayrıca doğadan alabildiğine fazlaca esinlenilir. Roland Barthes'ın vurguladığı gibi, modanın temel göndermeleri Doğa, Coğrafya, Tarih ve Sanattır. Sanatsal göndermeler ise ağırlıktadır.

Sanat kategorisinde yer alan giysilere yüzlerce örnek verilebilir (burada birkaçı ile yetineceğiz). Gerçekten de resim sanat tarihi tasarımcılar için her zaman başlıca kaynaklardan birisi olmuştur. Pek çok tasarımcı ünlü sanatçıların resimlerini, onların resimlerinde baskın çıkan biçemsel özellikleri ve kimi içerikleri giysi tasarımlarında yinelemişlerdir. Bu aşamada, tarzlarına ilişkin çözümlenme ve yoruma çok fazla girişmeden, resim sanatının akla hemen gelen, rastgele seçtiğimiz birkaç sanatçının kimi görsellerine kısa notlar ekleyerek, bir listeleme mantığına göre yer vereceğim:



Resim 2. Henri Matisse





Resim 3. Yves Saint Laurent



Resim 4. Valentino



Resim 5. Dior

Yves Saint Laurent, 1980 yılı sonbahar kış koleksiyonunda Henri Matisse'in resimlerinden esinlenir. H. Matisse'in 1953 tarihli *la Gerbe* ve yine aynı tarihlerde yaptığı bir kolaj çalışması olan *l'Escargot* adlı resimlerinin çizgilerini yineler. Yves Saint Laurent'dan başka Valentino, H. Matisse'in *la Gerbe*'inden esinlenenlerdendir. Valentino, H. Matisse'in başka resimlerini tasarımlarında kullanmıştır. Giyside, Matisse'in resmindeki renkler ve biçim neredeyse olduğu gibi yinelenmiştir. H. Matisse'ten esinlenenlerin listesine Dior'u da ekleyebiliriz. Matisse'in 1943 tarihli, *la Chute d'Icare* adlı resmi 2014 sonbahar/kış koleksiyonunda kullanılır. Giysinin rengi (mavi) ve biçimi (kırmızı yaka) Matisse'in çizgilerinin bir yinelenmesidir.



Resim 6. Francisco Goya - Alexander McQueen

Francisco Goya'nın resimleri, gravürleri tasarımcıların göndergelerinden birisi olmuştur. Diane von Furstenberg, 2007/2008 sonbahar/kış koleksiyonunda ondan esinlenir. F. Goya, başlıca göndergelerindedir. Yine aynı tarihte John Galliano, F. Goya'nın resimlerine bir saygı anlatımı olarak yer verir; onun bir motifini yineler. Dries Van Noten, 2014 ilkbahar/yaz koleksiyonunda F. Goya'nın *La Maja desnuda* adlı resmindeki kimi motifleri yineler. Emilio de la Morena, 2014/2015 sonbahar/kış koleksiyonunda F. Goya'nın *Le portrait de la Duchesse d'Alba*'sından (Alba Düşesi'nin Portresi, 1797) yola çıkar. Georgina Chapman'ın tasarladığı, Marchesa, 2013/2014 sonbahar/kış kolaksiyonunda F. Goya'nın *Portrait de Maria Teresa de Vallabriga à cheval*'ından (1783) esinlenir. Resimde, beyaz bir at üzerinde, XVIII. yüzyılda yaygın olarak kullanılan siyah saten giysili bir kadın görülür. Chapman'ın tasarımlarında Goya'nın resimlerindeki koyu ve üst üste nüanslar yinelenir. Alexander McQueen, *Sarabande* adlı 2007 ilkbahar/yaz koleksiyonunda Stanley Kubrick'in *Barry Lyndon* adlı filmi (1975), filmin müziklerinden birisi olan Georg Friedrich Handel'in 11 numaralı süitinden başka Goya'nın resimlerinden; ayrıca Luisa Marchesa Casati'nin alışılmadık biçeminden ve Edward tarzı modadan esinlenir. Romantik havaya bir melankoli ve çöküş duygusu karışmıştır. Çiçeklerle süslenmiş (resimdeki) giyside gerçek çiçekler kullanılır. Tasarımcısına göre bu çiçekler solmaya, çürümeye ve yok olmaya mahkûmdur. Giysi, romantik bir bildiri vermeye yöneliktir. Alexander McQueen, çalışmalarında giysiyi romansı/anlatısal bir hava katar; ölüm izleğini giysileri aracılığıyla işler. Savaş, tecavüz, korku, yıkım gibi izlekleri birer ölüm göstergesi olarak kullanır. Kendi döneminin öteki tasarımcılarına göre ölüm düşüncesine en yakın duran o olmuştur (kendisi de intihar etmiştir). Çalışmalarında



uzlaşmaz olanı uzlaştıran, karşıtlıkları buluşturan bir tasarımcıdır. A. McQueen, giysileri aracılığıyla ölüme bir “incelik” düşüncesi katar. Tasarladığı giysileri yalın birer “korunma” unsuru olmaktan tümüyle çıkarır; güzellikle çirkinliği, dinginlikle kaosu yan yana getirerek izleyiciyi kışkırtır, şok eder. Gülünç olanla korkunç olanı iç içe sokan A. McQueen’in çalışmaları “grotesk” tanımına uygundur.



Resim 7. Gustav Klimt – Christian Dior

Hygeia, Yunan mitolojisinde sağlık ve temizlik tanrıçası olarak bilinir. İnsanlar yanında hayvanların sağlığından o sorumludur. G. Klimt'in *Medicine* adlı resminde elinde bir yılan tutan Hygeia, sırtını insanlığa dönmüştür. John Galliano, Christian Dior'un 2008 ilkbahar-yaz defilesinde simgeci ressamın söz konusu resmini yeniden yorumlar. Altın yaldızlı renklerle ünlenen Klimt'in diğer resimlerini tasarımlarında yine kendince yorumlamaktan geri durmaz. *Judith et Holofernes* (1901); *Portrait d'Adèle Bloch-Bauer* (1907); *Portrait d'Eugénia Primavesi* (1913); *L'Attente* (1905) model olarak kullandığı diğer resimlerdir.<sup>8</sup> Galliano, Klimt'in resimlerinde baskın çıkan yaldızlı renkleri ve biçimleri yineler. Alışılmışın dışında makyaj ve saç tasarımı hem Klimt'in bilinenin dışındaki soyut resimlerine hem de Japon *geisha* biçimine bir göndermedir. Galliano, Edward Munch, Odilon Redon, John Singer Sargent'in resimlerini tasarımlarında kullanır.

Gabbana ve Dolce'nin 2012 yılında ilk “Alta Moda” koleksiyonlarını sergileyen İtalyan tasarımcılar, kadınları birer canlı sanat eserine dönüştürmek istediklerinden söz eder, bu amaçla en ünlü sanatçıların resimlerini incelerler. Van Gogh'un resimlerindeki ayçiçeklerini, leylaklarını ipek bir giyside yinelerler.

Çiçeklerin bir çağrışım gücü ve dili olduklarına inandıklarını söyleyen tasarımcılar 2014 yılında yapılan bir defilede, giysilerde egemen olan çiçeklerle resmin beş yüzyıllık tarihinde öne çıkan ressamalara saygılarını anlatmak isterler. Her giysi bir resme gönderme yapar. Klimt'in *le Tournesol*'u (1905), Guido Cagnacci'nin *les Fleurs dans un flacon*'u (XVII. yy.), Auguste Renoir'ın *Glaïeuls*'ü (1885) yanında Manet, Cézanne ya da Van Gogh'un çiçekleri esinlendikleri ressamlar ve motiflerdir.



Resim 8. Van Gogh – S. Gabbana ve D. Dolce

Koleksiyonun temel izleği çiçeklerin çağrışım gücü ve dilidir. Çiçekten yola çıkan her tasarımın bir anlamı vardır. Buket, önce tutku ve aşk anlamına gelir. Horoz ibiği çiçeği ölümsüzlük, salkımçiçeği dostluk demektir. Koleksiyonda kırk kadar çiçek türü kullanılır. Tasarımlar yapılırken Gauguin'in, Cézanne'ın, Renoir'ın değişik müzelerdeki izlenimci resimleri, Van Gogh'un Munich'te bir resim müzesindeki yapıtları istenir. Yetmiş yakın modelin sergilediği giysilerin her biri tek olma özelliğine sahiptir. *Her giysi elde yapılmıştır. Bunlar gerçekten de izlenimci kumaşlardır, der Domenico Dolce.*



Resim 9-10. Van Gogh – Rodarte

Laura ve Kate Mulleavy, 2012 yılı ilkbahar hazır giyim koleksiyonunu Van Gogh'un resimleri üzerine kurgularlar. Sanatla modayı ilk kez bu koleksiyonda buluştururlar. Tasarımları konusunda kardeşlerden birisi şunu söyler: "Van Gogh'un Los Angeles'a geldiğini size söyleseydim, pekâlâ ne demek istiyorsunuz? derdiniz. Van Gogh'un annesinin bir portresi olan -



baştan aşağı zehir yeşili- bir müzenin bulunduğu sokakta oturuyoruz, hep bu portreye baktık, sonra üzerinde bir gözlem evi bulunan ve adı Mount Wilson olan yakınıımızdaki şu dağa. Bir teleskop vardı, onunla güneş lekeleri kaydediliyordu, Van Gogh koleksiyonumuzu hazırlarken, yaptığımız şeylerden birisi şuydu: Güneş lekelerini ayçiçeklerine dönüştürmek, bağlantıyı böyle kurduk.”<sup>9</sup>

Mulleavy kardeşler Van Gogh’un düşler dünyasında gezintiye çıkar; onun ayçiçeklerini, yıldızlarını, yıldızlı gökyüzü motiflerini yinelerler. Kimi giysilerde resimleri olduğu gibi kullanırlar. Kimilerinde ise daha flu bir hava yaratarak Van Gogh’un resimlerine örtük göndermeler yaparlar. Sanatçının resimlerine devingenlik katan yoğun renkleri, dokuları, canlı fırça darbelerini yansıtır. Van Gogh’un resimlerindeki izlenimci etkiyi yakalamaya uğraşır, kimi giysilerde canlı resme yakın bir etki yaratırlar: *Van Gogh’un fırça darbeleri yaptığımız neredeyse her şeyin içine işlemiştir. Renk paletimize, işlemelerimize, desenlerimize. Aldığımız her kararda kendimize şunu sorduk: Bu van Gogh’un bir resminin parçası olabilir mi?* Tasarımları Van Gogh’a bir saygı anlatımıdır.



Resim 11. Francis Bacon - Whyred

Roland Hjort, Lena Patriksson ve Jonas Claso’nun kurucusu oldukları Whyred, Francis Bacon’ın resimlerinde bulduğumuz *apokaliptik* ya da kaotik havayı baskı giysilerinde yeniden yaratmak isterler. F. Bacon’un 1973 tarihli *Self Portrait* adlı resmi esin kaynaklarından birisidir. 2014 ilkbahar-yaz koleksiyonunda sergilenen giysilerde F. Bacon dışında kimi başka sanatçıların resimleri podyumda giysiler aracılığıyla temsil edilir. Örneğin, House of Dagmar’ın baskı giysilerinde Amerikalı sanatçı Mark Harrington’un resimlerinin izleri görülür. Tiger of Sweden’in tasarımlarında Piet Mondrian’ın resimlerine gönderme yapılır. Carin Wester, Alphonse Mucha’nın *art nouveau* yapıtlarından esinlenir. Marlene Abraham’ın tasarımları Claude Monet’nin izlenimci resimlerine birer göndermedir.

Francis Bacon, başka tasarımcıların da esinlendiği bir ressam olmuştur. Örneğin, Eleonore L. Santos, Anna Metzel ile birlikte tasarladıkları koleksiyonda (2014 yaz koleksiyonu) Francis Bacon'ın figüratif çalışmalarından esinlenirler. Koleksiyonda kullanılan karmaşık dikim yöntemleri yanında kumaşlar F. Bacon'ın fırça vuruşlarındaki rastlantısal biçimi çağrıştırmaya yöneliktir. Renklerdeki yabansılık bir diğer ortak özelliktir.



Resim 12. *Georges Braque - Yves Saint Laurent*

"Bir nehir gibi, imgelemim Nietzsche'nin estetik hayaletler adını verdiği müzik, resim, heykel, yazınla sürüklendi hep, onlarsız yaşam çekilmez olurdu, varlığımı koruyan ve koleksiyonlarımda canlanan hayaletler onlar."<sup>10</sup> Yves Saint Laurent sanatçılarla ve yapıtlarıyla gerçek bir söyleşiye dalan ilk moda tasarımcılarından birisidir. 1965 yılı sonbahar kış koleksiyonunda Piet Mondrian'a gönderme yapan giysiler sergiler. Onun resim dünyasını kendince, kendi gereçleriyle anlatır. Sonra, Fransız modernist ressam Serge Poliakoff ve Amerikalı *pop art* sanatçı Tom Wesselmann'ın resimlerini kullanan Yves Saint Laurent iki boyutlu resimleri üç boyutlu olarak tasarlar, resme hareket katar, onu canlandırır. Sanatçılarla olan söyleşisi Henri Matisse, Pierre Bonnard, Fernand Léger, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, Claude Monet ve Georges Braque ile sürer.



Resim 13. *Claude Monet*



Resim 13. *Christian Dior*

Tasarımlarında pek çok ressamın yapıtlarına gönderme yapan Y. S. Laurent, kimi tasarımlarında kuşlarla yakından ilgilenen Georges Braque'nin kübik fırça darbelerinden esinlenir. G. Braque, kuşları serbest bir el hareketiyle resmeder. Y.S. Laurent, her iki düşünceyi bir gece elbisesi yakasında birleştirir. Kuşa serbest biçimli bir kontur kazandırır. G. Braque'ın resmindeki oranlara uyan kanatlar ve sanatçının fırça vuruşlarına benzeyen işlemeli, boncuklu parçalar kullanır. Y.S. Laurent, Georges Braque'a gönderme yaptığı tasarımlarında sürekli olarak kuş motiflerine yer verir. Çünkü kuş hem sanatçının bir simgesi hem de bir gelecek umududur.



Resim 14. Chanel

Claude Monet'nin "izlenimci" resimleri Yves Saint Laurent'dan başka Christian Dior, Chanel gibi moda tasarımcılarının öncelikli esin kaynağı olmuştur. İzlenimciliğin renk ve ışık oyunları giysi tasarımlarında yinelenir. Örneğin, Ch. Dior'un 1949 yılında yarattığı 'Miss Dior' adlı giysi, Raf Simons'un 2012 sonbahar - kış koleksiyonu için tasarladığı bir başka giysi izlenimci resmin dokularını yineler. Monet'nin resimlerindeki lekeler, Seurat'nın puntalizmine (örneğin, *Un Dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*, 1884) gönderme yapan Raf Simons'un çalışmasında çiçekler izlenimci resmin izlerini açıkça belli eder: *Kadından sonra, çiçekler Tanrı'nın dünyaya kattığı en hoş şey*, der Dior.<sup>11</sup> Gerçekten de izlenimci resimde kadın yanında çiçekler temel izlekler arasındadır. 1947 yılından başlayarak kadın ve çiçeği özdeşleştirir. Seurat'nın *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*'inde, Monet'nin *Femmes au jardin*'inde ya da izlenimcilerin kadını odağa alan resimlerinde görülen kadınların bol kesimli giysilerini yineler. Işık ve hareket giysilere ve saçlara canlılık katar, aynı canlılık çiçek ve ağaç yapraklarında görülür. Dior'un tasarımlarında benzer bir devinim göze çarpar. İzlenimci resimde olduğu gibi, Dior, kadın konusunda "donuk" bir imge yaratmaktan kaçınır. Dans eden kadın imgesi hareketin en iyi simgesi olarak görülür. John Galliano'nun 2004 yılı sonbahar - kış koleksiyonunda yer alan ve *Cygne noir* adını verdiği giysi doğrudan baleden esinlenir. Hafiflikleriyle öne çıkan giysiler pudralı renkleriyle Degas'ın resimlerinde görülen dansçı kızların pileli eteklerini anımsatır.

Akışkan kesimler Monet'nin *Femmes à l'ombrelle*'indeki (1886) hafif, rüzgarla salınan giysileri çağırıştırır. John Galliano'nun 2005 sonbahar-kış sezonu için tasarladığı *Madeleine* adını verdiği giysi Monet'nin resminin bir diğer versiyonudur.

C. Monet'nin resimleri çok sayıda başka tasarımcı için esin kaynağı olmuştur. Onun resimlerine gönderme yapan giysilerin sayısı oldukça fazladır. Yves Saint Laurent, Chanel, Dolce & Gabbana,



Alexander McQueen C. Monet'nin resimlerine gönderme yapan, onun verilerini kullanan birkaç başka tasarımcı arasındadır.



Resim 15.

C. Monet, tasarımcılar için sürekli bir gönderme olmuştur. Örneğin, Lüblanlı hazır giyim ve *haute couture* tasarımcısı Georges Hobeika, Monet'nin *Midnight Stroll* adlı resmindeki biçemi taklit eder. Renkler, açık koyu kullanımları C. Monet'nin etkisini güçlü bir biçimde duyurur. G. Hobeika, Monet'nin resimlerinin, tasarımlarına kusursuzluk kattığına inanır.

Rodarte, 2015 ilkbahar – yaz koleksiyonunda C. Monet'nin *Les Nymphéas* (Nilüferler) adlı resmini yineler (Nilüferler dizisi 250 resimden oluşmaktadır). Monet'nin resmi başka tasarımcılar için de oldukça esinleyici olmuştur. Dolce & Gabbana, 2008 ilkbahar – yaz koleksiyonunda aynı resmi kullanır. Alexander McQueen, renklerin daha canlı olduğu bir başka nilüfer resmine gönderme yaparak modern moda ile izlenimci bir resmi buluşturur; amacı *defileye bir gençlik ve enerji sansasyonu* katmaktır.



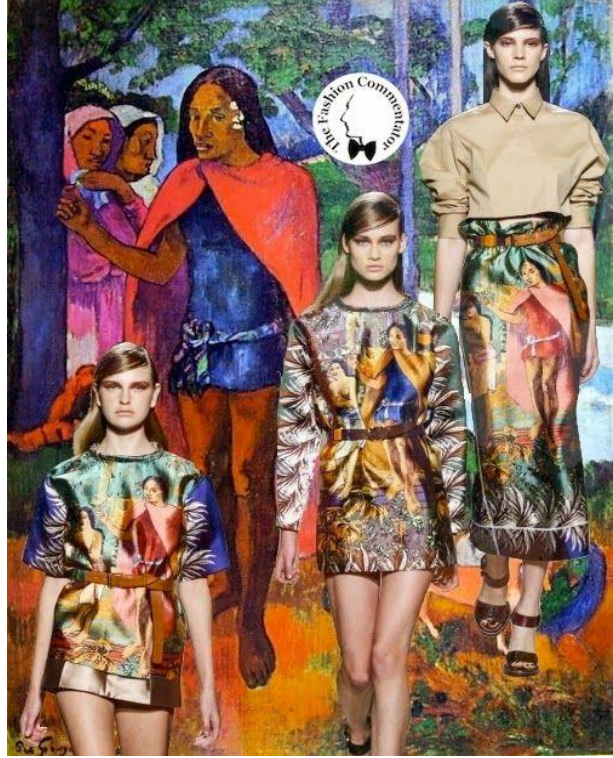
Resim 16. *El Greco - Lascaris*

Lascaris'in 2014-2015 kış koleksiyonu Yunan asıllı İspanyol ressam El Greco'nun resimleri üzerine kurgulanmıştır. El Greco, hem resim sanatı hem de moda için sürekli gönderme yapılan bir sanatçı olmuştur. Lascaris, uzunca bir süre El Greco'nun resimlerini incelemiş, kumaş ve dokuma teknikleri konusunda araştırmalar yapmıştır: *Benim için sorun bu yolculukta size eşlik edecek tüm bilgileri bir araya toplamaktı. Onları El Greco'nun yapıtlarında, okuduğum kitaplarda, yaşamı üzerine yapılan çözümlenelerde, yaptığı işte buldum. Haftalarca bu konuda çaba harcadım, esinin anahtarı buydu. Örneğin, eğer siyah beyaz bir portre görüyorsanız, biliniz ki kimi önemli ayrımlarla, ressam benzer biçimde kendi döneminde moda olan onlarca beyaz yaka yapmıştır. Portrait d'un gentilhomme de la Casa de Leiva (1580)<sup>12</sup> tasarımcının, en fazla esinlendiği resimlerden birisidir. Kullanılan kolyeler resimdeki malzemeye üretilmiştir. Lascaris, özgün yapıta benzeyen tasarımlar yapmaya uğraşmıştır. Kullanılan deri aksesuarlar, meleklerin yüzleri ve kanatları vb. unsurlar resimlerdeki görüntülerin yansıdırlar. Lascaris, resimlerdeki görüntüleri olduğu gibi yineler.*

Lascaris, El Greco'nun yaşamından ve resimlerinden esinlenerek yarattığı koleksiyonu ressamın ölümünün 400. yılı dolayısıyla tasarlamıştır. Koleksiyonda El Greco ve döneminin izleri açıktır. Resimlerde görülen kişiler giysi tasarımları aracılığıyla yaşama döndürülmüşlerdir. Siyah ve beyazın baskın çıktığı giysiler El Greco'nun bilinen portrelerini yansıtır. Keşişler, prensler, savaşçılar, resimlerde kullanılan aksesuarlar tasarımcının esininin ayrılmaz parçaları olmuşlardır. Giysiler aracılığıyla El Greco'nun resim serüveninin bir tür özeti yapılmıştır. Kullanılan dekorasyon, ışık, müzik, jestlerle onun dönemindeki atmosfer yeniden yaratılmıştır.



Tommaso Aquilano ve Roberto Rimondi için moda, sanattan bağımsız bir uğraştır. *Moda bir iştir. Sanatla çalışıyorum, ancak bir sanatçı değilim, azimli bir işçiyim*, der T. Aquilano.<sup>13</sup> Modanın sanattan bağımsız olduğunu söylemeler de tasarımlarında yan yanlıkları açıktır. Sanat onlar için de bir esin kaynağıdır. Bir ürünü tamamlamanın, bitirmenin bir yoludur. Sanat, yaratıcı içgüdüyü harekete geçirir, farklı disiplinleri belli bir aşırılıkta birbirine karıştırmaya yarar. Buluşturulamaz olanı buluşturma olanağı yaratır. T. Aquilano ve R. Rimondi, Paul Gauguin'in uzak ülkelere (Tahiti'ye) yaptığı egzotik yolculukların bir tür « anlatısını » yaptıkları 2014 ilkbahar yaz koleksiyonunda sanki bir bilinç akışı örneği verirler. Giysiler, P. Gauguin'in resimlerinde görülen Tahitili kadınların giysilerini, havasını, egzotik çiçeklerini anımsatırlar. Çizgiler, kontrast oluşturan çiçek desenleri, göz alıcı renkler, çağdaş çizgilerle yinelenmişlerdir.



Resim 17. Paul Gauguin – Aquilano Ve Rimondi

Valentino, 2013 sonbahar – kış koleksiyonunda Hollandalı ressam Vermeer'in, özellikle onun *İnci Küpeli Kız* adlı resmini kullanır. Kadını özel bir anda yakalamak arzusunda olduklarını söyleyen tasarımcılar (Maria Grazia Chiuri et Pierpaolo Piccioli) için kadının yüzü son derece önemlidir. Resmin en belirgin rengi olan maviyi yinelerler. Nilofer Shahid ise bir başka Hollandalı ressamın: Rembrandt'ın resimlerini tasarımlarında kullanır. *Rembrandt Koleksiyonu*'nda (2015) bir saplantı durumuna getirdiği ressamın etkisinden söz eder: *Ya ben? Onun sanatında hareket eden her şey beni etkiliyordu; görülen ya da görülmeyen, gölgelerde gizli kalmış şeyler, tuvalindeki ışık, yalnızca ona özgü bir ritimle dans eden ışık, her şey. Sanki saatlerce, günlerce, yıllarca hipnozite olmuştum. Ruhumun ta derinlerinden sarsılmıştım.*<sup>14</sup> N. Shahid'in tasarımları bir büyülenme, ustaya saygı anlatımıdır. Saplantısı, Amsterdam'da Rijks Museum'u gezdikten sonra başlar. *Rembrandt Koleksiyonu* bu gezinin bir ürünüdür.



Resim 18. Paul Gauguin – Aquilano Ve Rimondi

Koleksiyonda yer alan giysilerde Rembrandt'ın ışık ve gölge oyunlarına olabildiğince yakın bir etki yaratılmak istenir. Birbirini tamamlayan beş ayrı kesitten oluşan (gravür; açık-koyu, ışık-gölge; barok; askeri; melankoli) koleksiyonda sanatçının yaşamının ve sanatsal kariyerinin aşamaları betimlenir. Her kategorideki giysiler Rembrandt'ın en ünlü resimlerinin birer yansımasıdır. Her giysinin bir öyküsü vardır; her giysi sanatçının yaratıcılığına bir saygı anlatımıdır.



Resim 19. Paul Gauguin – Aquilano Ve Rimondi

Örneğin, askeri döneme ilişkin giysilerde Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* (1642) adlı resmine gönderme yapılır. Final bölümünde yer alan giysilerde koyu siyah renkler baskın çıkar, sanatçının yaşamındaki “karanlık dönem”, trajedi bu renklerle anlatılır. Altın rengi vurgular onun içsel bakımdan yüceliğine gönderme yaparken, en iyi çalışmalarından kimilerinin yaşamının en karanlık döneminde yapıldığını imler. Bir yaşamöyküsünün giysiler aracılığıyla kısa öyküsü izlenir. Nilofer Shahid, bir ressamın öyküsünü giysiler aracılığıyla anlatırken onunla özdeşleşir, içsel bir söyleşiye dalar.

Başlangıçta bir Orta çağ Rus halk hikâyesi olan *Bylina*'nın ana karakteri Sadko'dan esinlenen, Rus tasarımcı Akhmadullina, 2016 ilkbahar yaz koleksiyonunda Japon *ukiyo-e* okulunun estamplarını, özellikle Katsushika Hokusai'nin gravürlerini neredeyse birebir kopyalayarak tasarımlarında kullanmıştır. Hokusai'nin *The Great Wave* dizisinde yer alan çalışmaları Akhmadullina dışında pek çok başka tasarımcının esin kaynağı olmuştur. Hokusai'nin resmettiği dalgalar ipek ve ipek muslin kumaşlar üzerine aktarılmış, giysiye sanki bedenün üst bölümünde dalgalanıyormuş hissi katılmıştır. Akhmadullina'nın gri renkli bir başka giysisinde yer alan dalgalar Hokusai'nin bir diğer çalışması olan *Choshi dans la province de Shimosa* adlı çalışmasına göndermedir.

Moda alanında önceki yapıtlardan etkilenme, onları alıntılama, dönüştürerek şu ya da bu amaçla yineleme yeni bir buluş değildir. Taklit, alıntı vb. uygulamalara neredeyse her dönemde rastlanmaktadır. Gilles Lipovetsky, Avrupa'da XIV. yüzyıldan başlayarak ulusal nitelikli giysilerde etkilenmelerin ve ödünçlemelerin sıklıkla kullanıldığına dikkat çeker: *Modanın bu beş yüzyıl boyunca büründüğü ulusal özelliğe karşın, ödünçlemeler ve etkilenmeler oldukça çoğalmıştır ve bunlar Devletlerin prestijlerine ve refah düzeylerine göre gerçekleştirilmiştir* (1987: 49).

Birinci Dünya Savaşı'nın ardında, özellikle 1920'li yıllarda kadın silueti (doğru ve düz) kübist resmin doğrudan etkisiyle yenilenir. Çizgilerdeki açıklık ve açısallık, yatay ve dikey çizgiler, konturlar, geometrik aplalar Fernand Léger'in resimlerindeki boru formulu çizgilerine, biçimsel yalınlık (olabildikçe az gereç kullanma, teknikleri birbirine karıştırmama vb.) Manet ve Cézanne yanında Picasso, Braque, Matisse'e bir anıştırmadır: *Moda, Manet ile başlayan modernist projeden dersler çıkarmıştır*. Tasarımcı ise *modern sanatsal 'deha' durumuna gelmiştir*. Dior, terzilerin Watteau'sudur, Balenciaga ise modanın Picasso'su. *Moda kreasyonu sanatsal alıntıyı bizzat kullanır: Mondrian'ın giysileri ya da Pop art, Yves Saint Laurent'ın Picasso etekleri birer alıntıdır* (Lipovetsky 1987: 91-93-96). Ünlü modacı Madame Raimbaud ise "gazeteler tarafından "modanın Michelangelosu" olarak adlandırılır" (Lipovetsky 1987: 98). Bu ve benzeri yaklaşımlarla tasarımcılar birer "sanatçı" kimliğine sokulurlar. Moda ürünleri ise betimlenmesi, çözümlenmesi gereken birer estetik temsil olarak görülür. XIX ve XX. yüzyıllarda moda dergilerinde moda üzerine söylemler (tasarımlara yönelik üstdil) alabildiğine yaygınlaşır, yazarlar ise modayı göndergesel değeri nedeniyle dikkate değer bir alan olarak değerlendirmeye başlarlar. Örneğin Balzac, *Traité de la vie élégante* (1830), Barbey d'Aurevilly *Du Dandysme et de Georges Brummell* (1845)'de; Baudelaire ise *Eloge du maquillage*'da, Malarmé *la Dernière mode*'da, Paul Bourget, Goncourt, Maupassant moda çevresinin çözümlemelerine girerler. Marcel Proust ise Saint-Germain salonlarında bu yaşam biçiminin psikolojik çözümlemelerine girer. Modern bir kurum olarak *haute couture* moda anlayışının temel amacı ise bireysel farklılıkların anlatımını öne çıkarmaktır. Arayışı özgünlük olan moda özgünlüğü, özgüllüğü, öznel coşkuları başta eder. Böylelikle moda tasarım ürünleri tektipleşmekten uzaklaşır, üstgiyisel bir yöne kaymaya başlarlar. Manken göstergeleşerek *kadın* olur, Giysi gibi kadın melankolik, özgür, fantezist, romantik, neşeli, genç, spor vb. niteliklemlerle psikolojik belirlemelere kapı aralar. Modern moda, eskiden olduğu gibi belli bir sınıfın ya da toplumsal hiyerarşinin göstergesi olmaktan kurtulup bireyselleşerek psikolojik çözümlemelere açık duruma gelir: Modern *haute couture*'ün çekiciliği lüks olanla bireysel olanı, "sınıfla" özgün olanı, bireysel kimlikle kendinin geçiciliğini yan yana getirmesine bağlıdır (Lipovetsky 1987: 113). Özgünlük arayışı bir zorunluluk durumuna geldiğinde, ticari kaygılar dışında, imgelem modada alabildiğine serbest bırakılır. Kuşkusuz söz konusu yeni dizge anlayışı ile moda geçmişle bağlarını koparmaz, tersine onu yeni koşullarda durmadan yeniden yaratır (sıraladığımız örnekler bu görüşü yeterince doğrulamaktadır). M. Bahtin'in tanımladığı biçimiyle çoksesli, söyleşimci dizgeler ortaya çıkarılır. Alexander McQueen'den başka örneğin J.P. Gaultier farklı dönemleri ve türleri iç içe sokan tasarımcılardandır: *J.-P. Gaultier, hicvi, gülünç olanı, türlerin ve dönemlerin karışımını iç içe sokarak modanın korkunç çocuğu rolünü oynamaktadır. Japon tasarımcılar Issey Miyake ve Rei Kawakubo giysilerin geleneksel yapısını yıktılar*. (Lipovetsky 1987: 130). Benzer biçimde, 1960'lı yıllarda moda dizgesinde görülmeye başlanan *rock* değerleri, yeni idoller, sanatçılar furyasıyla biçimlerde agresiflik belirgin bir duruma gelirken her biri metinlerarasılığın sorgulama alanına giren kolajlar, ayrışık biçimlerin yan yanılığı, tarzlardaki çeşitlilik, oyun (metinlerarasılık aynı zamanda biçimle



oyun oynamaktır), beklenmedik coşkular modanın ayrılmaz parçası olurlar. Açık toplum anlayışı U. Eco'ya gönderme yaparak söylersek, *açık moda* anlayışı yaratır. Moda ayrışık bir yapıya bürünür. Önceki dönem ürünleri bambaşka bir biçimde yeniden sunulur: Modada “*Önceki yüzyıllar başka bir tarza sunulur.*” (Lipovetsky 1987: 150). Modada yerleşen, kişisel anlatımın, özgürlük düşüncesinin yansıması olan *look* anlayış modanın benzeşiklik anlayışına karşı çıkar. Basmakalıplar bir yana bırakılarak ayrışık biçemlerin yan yana geldiği yeni tasarım biçimleri benimsenir.

Gilles Lipovetsky'nin şu saptamaları yeni modanın söyleşimsellik boyutunu yeterince özetlemektedir: *En ayrışık tarzların yan yana gelmesiyle, görünüşteki kanyonların parçalandığı ve çoğaldığı bir çağda yaşamaktayız. Biçemlerin ironik iç içeliğinin (Gaultier) geçerli olduğu bir çağdayız. Artık yasak olan bir şey yok, bütün biçimler kabul görüyor ve dağınık bir düzende yaygınlaşıyorlar. Öyleyse artık moda yok, modalar var.* Metinlerarasılık pek çok modacı için söz konusu ettiğimiz yeni anlayışın başat yöntemidir: *Batı'da moda düzenli olarak yabancı etkilere maruz kalmıştır, aynı biçimde 1960'lı yıllarda modada dünya kültürlerinden yapılan ödünçlemelere tanık oluyoruz. (...) Geleneksel giysiler modanın başlıca kaynaklarından birisidir.*<sup>15</sup> Modada yalnızca giysilerarası alışverişlerden değil, aynı zamanda değişik sanatsal biçimlerden şu ya da bu biçimde alıntı yapma sürecine gönderme yapan göstergelerarası bir boyuttan söz edilir. Alexander McQueen hem giysilerarası hem de göstergelerarası ödünçlemelere, alıntılara sıklıkla yer veren tasarımcılar arasındadır. Bir başka çalışmada bu konu üzerinde duracağız.

## NOTLAR

<sup>1</sup> Sözcüğün Türkçe karşılığı: geri alma; toplama, toparlama; telafi etme. Yazı için bkz: *Fashion Teory: The Journal of Dress Body and Culture* 2: no 1, 1998.

<sup>2</sup> Bu kavram konusunda bkz: Nanta Novello Paglianti, “Le recyclage: de l'art à la création vestimentaire contemporaine Les cas de Freitag et de Maison Martin Margiela”, *Actes Sémiotiques*, Numéro 117 | 2014. Tanım konusunda bu yazıdan yararlanıyoruz.

<sup>3</sup> Bu kavramlar konusunda bkz: Kubilay Aktulum, *Müzik ve Metinlerarasılık ve Sinema ve Metinlerarasılık*.

<sup>4</sup> Bu konuda bkz: Kubilay Aktulum, *Parçalılık/Metinlerarasılık*, s. 119-152

<sup>5</sup> Bu ayrımlar konusunda bkz: Kubilay Aktulum, *Folklor ve Metinlerarasılık*.

<sup>6</sup> <https://www.vam.ac.uk/shop/alexander-mcqueen-savage-beauty-exhibition-poster.html>

<sup>7</sup> Bkz: Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler*.

<sup>8</sup> G. Klimt'in modadaki izleri konusunda bkz: Duygu Erkan, “Günümüz Moda Tasarımında Gustav Klimt Etkileri”, idil, 2017, Cilt 6, Sayı 39, Volume 6, Issue 39.

<sup>9</sup> <https://www.artsy.net/article/editorial-rodartes-legendary-van-gogh-collection>

<sup>10</sup> <https://museeyslparis.com/en/events/linfluence-de-lart-dans-louvre-dyves-saint-laurent>

<sup>11</sup> “Après la femme, les fleurs sont ce que Dieu a donné au monde de plus charmant”. Christian Dior, *The Little Dictionary of Fashion*, 1954

<sup>12</sup> <https://fashionart.patriciareports.nl/2014/11/the-world-of-el-greco-by-laskaris-haute.html>

<sup>13</sup> Fashion is a job. I work with art, but I'm not an artist, I am an hard worker” said Tommaso Aquilano. <https://www.thefashioncommentator.com/2013/10/vogue-experience-talk-with.html>

<sup>14</sup> <https://www.brandsynario.com/fpw-2015-nilofer-shahids-rembrandt-collection/>

<sup>15</sup> <https://journals.lib.unb.ca/index.php/MCR/article/view/17844/22123#re1no2>

## Kaynakça

- Driss Ablali, (2013). Types, genres et généricité en débat avec Jean-Michel Adam, *Pratiques*, 157-158.
- Adam, Jean-Michel (2014). “Enjeux discursifs de la généricité des textes”, *Interférences littéraires/Littéraire interferences*, n° 13, juin 2014
- Aktulum, Kubilay (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık*, Çizgi, 2018.
- Aktulum, Kubilay (1999). *Metinlerarası İlişkiler*, Öteki, 1999.
- Aktulum, Kubilay (2017). *Müzik ve Metinlerarasılık*, Çizgi, 2017.
- Aktulum, Kubilay (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*, Çizgi, 2013.
- “AVANT-GARDE”, Encyclopædia Universalis:  
<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/avant-garde/> (Erişim 22 Mart 2019).
- Barthes, Roland (1981). *Système de la mode*, Seuil, 1981.
- Bowen, Peter, “10 Films Behind Alexander McQueen's Fashion”,  
<https://bleeckerstreetmedia.com/editorial/films-behind-alexander-mcqueens-fashion>  
(Erişim 22 Mart 2019).
- Broden, Thomas F., (2008). “le Tissu comme texte: l'intertextualité de la mode vestimentaire”, *Intertextualité, Interdiscursivité et Intermédialité*, yayına hazırlayanlar: Louis Hébert et de Lucie Guillemette, les Presses de l'Université Laval, 2008.
- Calefato, Patrizia (2004). *The Clothed Body*, Berg, 2004.
- Charles, Michel (1995), *Introduction à l'étude des textes*, Seuil.
- Genette, Gérard (1979). *Introduction à l'architexte*, Seuil.
- Genette, Gérard (1982). *Palimpsestes*, Seuil.
- Greimas A. Julien (1948). *La mode en 1830. Essai de description du vocabulaire vestimentaire d'après les journaux de mode de l'époque*, thèse de l'université de Paris.
- Kızıltunalı, Gizem (2017). *New Frameworks in Deconstructivist Fashion: Its Categorization in Three Waves, Application of the Notions of Plasticity, De-design and the Inclusion of Bora Aksu and Hussein Chalayan as the Third Wave Turkish Deconstructivist Designers*, Manchester Metropolitan University.
- Lepeltier, Thomas, Revue de livres, juin 1999:  
<http://thomas.lepeltier.free.fr/cr/schaeffer-genre-litteraire.html> (Erişim 22 Mart 2019).
- Lévi-Strauss, Claude (2018). *Yaban Düşünce*, çev. Tahsin Yücel, YKY.
- Lipovetsky, Gilles (1987). *L'Empire de l'éphémère*, Gallimard.
- Lista, Marcella, (2017). “L'Œuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes”, 1908-1914, *Encyclopaedia Universalis*.

---

Loscialpo, Flavia (2011). 'Fashion and Philosophical Deconstruction: A Fashion in-Deconstruction' in *Fashion Forward*, edited by A. de Witt-Paul and M.Crouch, Inter-Disciplinary Press, Oxford.

Maingueneau, Dominique, Charaudau, Patrick (2002). *Dictionnaire d'Analyse du Discours*, Seuil.

Moran, Berna, (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim.

Paglianti, Nanta Novello (2014), "Le recyclage: de l'art à la création vestimentaire contemporaine Les cas de Freitag et de Maison Martin Margiela", *Actes Sémiotiques*, Numéro 117 .

Sarup, Madan, (2004). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, çev. Abdülbaki Güçlü, Bilim ve Sanat Yayınları.

Saussure, Ferdinand de, (2001). *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar, Multilingual.

Schaeffer, Jean-Marie (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*, Seuil.

Spooner, Catherine, (2006). *Contemporary Gothic*, Reaktion Books.

Tzvetan, Todorov, (1994). "Les Formes du discours", cité dans Michel Corvin, Qu'est-ce que la comédie, Dunod.

Van Essche, Eric, (2009). "(Ré)création", *L'art du recyclage* sous la direct. de E. Vandecasteele, PSE.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (38-59)

Makalenin Geliş Tarihi: 08.03.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 31.03.2019

### EDWARD W. SAID'İN ORYANTALİZM KURAMINDAN HAREKETLE ORHAN PAMUK'UN ANLATILARI ÜZERİNE BİR İNCELEME<sup>1</sup>

Emine AYAN<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0003-2132-5587

#### ÖZ

Yüzyıllar boyunca etkileşim içinde bulunan Batı ile Doğu arasındaki ilişki üzerine kurulan oryantalizm, Batı'nın Doğu'yu görme biçimlerine dayanan bir bilgi alanıdır. Başlangıçta Doğu bilgisine dayalı kurumsal bir alan olan oryantalizmin, Edward W. Said'in *Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları* (1978) adlı kitabı ile kuramsal bir açılım kazanarak bir söylem hâline geldiği görülmüştür. Michel Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* (1969) ve *Hapishanenin Doğuşu* (1975) adlı kitaplarından esinlenen Said, *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidar ile yakın bir ilişki içinde bulunduğu* kabulünden yola çıkarak oryantalizmi hümanist bir yaklaşımla kurgusal bir zeminde metinler aracılığıyla şekillenen bir söylem biçimine dönüştürmüştür.

Bu makalede postmodern Türk romanının başlıca yazarlarından biri olan Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) ve *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) adlı anlatıları kuramsal bir incelemeye tabi tutularak oryantalizmin postmodern anlatıdaki görünümü açığa çıkartılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Oryantalizm, Edward W. Said, oryantalist söylem, temsil, *bilgi-iktidar*, postmodernizm, Orhan Pamuk, anlatı.

<sup>1</sup> Bu makale *Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsiller Üzerine Bir İnceleme* başlıklı doktora tezinden yararlanılarak hazırlanmıştır.

<sup>2</sup> Araş. Gör., Çukurova Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.  
eposta: eayan333@gmail.com



## A RESEARCH ON THE NARRATIONS OF ORHAN PAMUK WITH REFERENCE TO THE ORIENTALIST THEORY OF EDWARD W. SAID

### ABSTRACT

Orientalism built on the relationship between the West and the East which has been interacting for centuries, is an area of knowledge based on the way that the West sees the East. It was observed that orientalism which was initially an institutional field based on Eastern knowledge became a discourse by gaining a theoretical opening with Edward W. Said's book *Orientalism Western Conceptions of the Orient* (1978). Said, who was inspired by the books called *Bilginin Arkeolojisi* (1969) and *Hapishanenin Doğuşu* (1975) of Michel Foucault, has transformed orientalism into a form of discourse with a humanistic approach shaped by texts on a fictional ground based on the assumption that *knowledge is a non-objective, productive phenomenon and closely related to power*.

In this article, the appearance of orientalism in postmodern narrative will be revealed with subjecting to an examination to the narrations called *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) and *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) of Orhan Pamuk who is one of the main authors of the postmodern Turkish novel, in the context of Edward W. Said's theory of orientalism.

**Keywords:** Orientalism, Edward W. Said, orientalist discourse, representation, *knowledge-power*, postmodernism, Orhan Pamuk, narration.

### Giriş

“Doğu bilimi” anlamını taşıyan oryantalizm, köken olarak güneşin doğuşunu ifade eden Latince *oriens* sözcüğüne dayanır. Başlangıçta “Doğu veya Yunan kilisesinin bir üyesi” (Bulut 2007: 428) anlamı ile öne çıkan oryantalist sözcüğü zaman içerisinde anlamsal bir açılım kazanarak Bulut’un (2007: 428) tespitiyle ‘Doğu araştırmalarında uzmanlaşmış kişi’ bağlamında ilk defa 18. yüzyılda İngilizcede ve Fransızcada kullanılmış; 19. yüzyılda ise ‘Doğu incelemesi’ anlamıyla *Dictionnaire de l’Academie française*’e girmiştir.

Bir kavram olarak oryantalizmin kökenini Batı ile Doğu dünyası arasındaki diyalektiğin başlangıcı kadar eskiye dayandırmak mümkündür. Tarım vasıtasıyla kendisinden daha önce medenileşen (Bulut 2014: 18) Doğu’yu yakından takip eden Batı’nın 7. yüzyıldan itibaren İslamiyet’in yayılmaya başlamasıyla Doğu’nun giderek güç kazanmasından rahatsızlık duyarak İslam’a ilişkin olumsuz imgeler üretmeye başladığı; Haçlı Seferleri’nden sonra ise Doğu’nun zenginliklerinden yararlanmak için Doğu ile yakın temas içinde bulunduğu görülür. 12. yüzyılda ilk Kur’an tercümesinin yapılması; 14. yüzyılda İslam’ın daha iyi anlaşılması için dil okullarının açılması, Arapça, Grekçe, İbranice ve Süryanice



kürsülerinin kurulmasının kararlaştırılması, Doğu'yu gezen seyyahların sayısındaki artış; 16. yüzyılda Paris'te ilk Arapça kürsüsünün açılması (Bulut 2007: 429) Batı'nın kendisi için bir tehdit olarak algıladığı Doğu'yu yakından tanıma çabasının ürünleridir. 18. yüzyılda oryantalizm Batı'nın Doğu'ya yönelik emperyalist amaçlarını icra edebileceği akademik bir disiplin hâline gelir. Bu dönemde Doğu artık Batı için "Batı'nın kendisine uzaktan, farklı farklı açılardan bakmasına imkân veren bir araç" (Bulut 2014: 71) kisvesindedir. Bu yüzyılın sonlarına doğru Napolyon'un Mısır Seferi (1798) esnasında uyguladığı, Doğu'nun gözünde Mısır'ın işgalini meşru kılan (Bulut 2014: 90) oryantalist strateji bu yüzyıla damgasını vuran emperyalist zihniyetin en somut örneğidir. 19. yüzyılda oryantalizm kökleşmiş bir gelenek hâlini almış; ayrıca bu dönemde "Doğu'ya dönük . . . romantik-egzotik ilgi"nin (Bulut 2007: 431) bir tezahürü olarak 'fantastik ve düşsel bir Doğu miti' oluşmuştur.

20. yüzyıl oryantalizmin tarihi seyrini değiştiren çarpıcı gelişmelere sahne olmuştur. Bu dönemde hem 1973 yılında Paris'te düzenlenen 29. Uluslararası Oryantalistler Kongresi'nde akademik bir disiplinin ötesinde sömürgecilikle örtüşen bir anlamı çağrıştırmaya dolayısıyla *oryantalist* terimi yürürlükten kaldırılmış (Bulut 2014: 1) hem de 1978 yılında Edward W. Said oryantalizme kuramsal bir açılım kazandıran *Orientalism Western Conceptions of the Orient (Şarkiyatçılık Batı'nın Şark Anlayışları)* adlı kitabını yayımlamıştır. Oryantalist kanona paralel olarak Batı ile Doğu arasındaki diyalektikten hareket eden ve oryantalizmi sömürgeci zihniyetle koşut kılan Said'i bu kanondan farklı kılan hümanist bir yaklaşımla Batı ile Doğu'yu birbiri için gerekli kılması, Batı'nın yarattığı Doğu temsilleri üzerinde durması ve Foucault'nun *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunduğu* kabulünden yola çıkarak oryantalizmin tıpkı bir anlatı gibi kurgusal bir zeminde metinler aracılığıyla şekillenen bir söylem olduğunu savunmasıdır.

Bu çalışmada Edward W. Said'in oryantalizm kuramından hareketle Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002), *Masumiyet Müzesi* (2008) ve *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014) adlı dokuz anlatısının kuramsal bir analize tabi tutulması suretiyle oryantalizmin bu yazarın postmodern anlatılarındaki görünümünün açığa çıkartılması amaçlanmaktadır.

### **Edward W. Said'den Hareketle Oryantalizmin Kuramsal Çerçevesi**

Yüzyıllar boyunca Doğu-Batı karşıtlığı ile temellendirilmiş kurumsal bir bilgi alanı olarak dikkat çeken oryantalizm, 1935 yılında Kudüs'te Hristiyan Filistinli bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve kendisini "Mısır'da okula giden, İngiliz ön adlı, Amerikan

pasaportlu ve kesin hiçbir kimliği olmayan bir Filistinli" olarak tanımlayan Edward W. Said'in (2006: 16) 1975-1976 yılları arasında kaleme aldığı *Şarkiyatçılık* Batı'nın *Şark Anlayışları* adlı kitabı ile kuramsal bir mecraya taşınmıştır.

Said'e göre (2013: 13) oryantalizm "Şark hakkında saptamalar yaparak, ona ilişkin görüşleri meşrulaştırarak, onu betimleyerek, öğreterek, oraya yerleşerek, onu yöneterek-uğraşan ortak kurum olarak, kısacası Şark'a egemen olmakta, Şark'ı yeniden yapılandırmakta, Şark üzerinde yetke kurmakta kullanılan bir Batı biçemi"dir. Oryantalizmde çıkış noktası, ampirik bir gerçeklikten ziyade kurmaca bir gerçekliktir. Said'in (2013: 82) ifadesiyle "Şark'a ait sayılan sorunlarla, nesnelere, niteliklerle, bölgelerle uğraşma alışkanlığı demek olan şarkiyatçılığı benimsemiş herkes, hakkında konuştuğu ya da düşündüğü şeyi bir sözcük ya da ifadeyle gösterecek, adlandıracak, imleyecek, sabitleyecek ve böylece bu sözcüğün de ya gerçeklik kazandığı ya da zaten gerçekliğin kendisi olduğu düşünülecektir." Ancak Batı'nın Doğu ile ilgili yarattığı kurmaca dünya "Şark'a ilişkin uçuk bir Avrupalı hülyası" (Said 2013: 16) değildir; oryantalist, somut bir bölge olarak var olan Doğu'yu kurgusal bir düzlemde değiştirip dönüştürerek kendi çıkarlarına uygun Doğu temsilleri yaratır. Dolayısıyla "Şarkiyatçının Şark'ı, Şark'ın kendisi değil Şarklaştırılmış Şark'tır." (Said 2013: 114)

Oryantalizm ötekileştirici bir zihniyete dayanır. Şark teriminin de Batı kavramının da ontolojik bir istikrarı olmadığını, bunların ikisinin de kısmen olumlularla kısmen de ötekinin tespiti yoluyla üretildiğini dile getiren Said (2013: ii), oryantalizmin Batı'nın Doğu'yu ötekileştirerek yarattığı bir kurgu olduğu düşüncesindedir. Buna göre Batı, kendi kimliğini inşa etmek için bir öteki imge addettiği Doğu karşısında kendisini konumlandırmaktadır. Batı'nın Doğu'yu ötekileştirme işleminin kaynağında ise sömürgeci zihniyet yer almaktadır. Sömürgeciliğin örtük söylemi olarak nitelendirilebilecek olan oryantalizmde bu ötekileştirme işlemi "Avrupalı olmayan halklarla, kültürlerle karşılaştırıldığında, Avrupalı kimliğinin diğerlerinden üstün olduğu fikri"ne (Said 2013: 17) dayanan hegemonya ile yakından ilişkilidir.

Şarkiyatçılığın bir söylem olarak incelenmedikçe, Aydınlanma sonrasında Avrupa kültürünün Şark'ı çekip çevirebilmesini -hatta üretebilmesini- sağlayan o müthiş sistemli disiplinin anlaşılmasının olanaksız olduğunu ifade eden Said (2013: 13), söylem kavramı konusunda Foucault'nun *Bilginin Arkeolojisi* (1969) ile *Hapishanenin Doğuşu* (1975) adlı eserlerinden esinlenmiş ve Foucault'dan hareketle *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunduğu* görüşünden hareket etmiştir. *Bilgiyi "söylemsel bir pratik tarafından düzenli bir biçimde oluşturulmuş ve (...) bir bilimin kuruluşu için gerekli olan öğeler toplamı"* olarak tanımlayan Foucault (2014: 212),

belirlenmiş bir söylemsel pratik olmaksızın bilginin olmayacağını, her söylemsel pratiğin oluşturduğu bilgiyle tanımlanabileceğini dile getirir. İktidar ve bilginin birbirlerini doğrudan içerdiklerini ifade eden Foucault (2017: 65), bu iki kavram arasında kurduğu ilişkide işlenen suçlara karşı 18. yüzyıldan itibaren uygulanan cezalandırma biçimlerinden yola çıkar. Buna göre başlangıçta “bedenin iktidarın nesnesi ve hedefi olarak keşfedilişi” (Foucault 2017: 208) söz konusu iken 19. yüzyılda “bedeni kudurtan kefarete cezasının yerine kalp, düşünce, irade, ruhsal durum üzerine derinlemesine etki eden bir ceza” (Foucault 2017: 51) sistemi söz konusu olmuştur. Bu dönemde “zihinleri dönüştürecek bir makine” (Foucault 2017: 196) olarak dikkat çeken hapisane, cezanın yöneldiği bir temsil nesnesi haline getirilen bireyler üzerinde “onları sabitleştirmek... onlardan en fazla zaman ve en fazla gücü çekip almak (...) onlara ilişkin olarak biriken ve merkezileşen bir bilgi meydana getirmek” (Foucault 2017: 335) suretiyle “bir bilgi aracı olarak” (Foucault 2017: 198) işlev görmüştür. Dolayısıyla *Bilgi* ile *iktidar* oryantalist söylemi meydana getiren iki temel unsurdur. Foucault'nun söylem analizine uyarlandığında *bilgi*, Batı'nın yapı bozumuna uğratarak çeşitli temsil biçimleri ürettiği Doğu malzemesi; *iktidar* ise yetkeyi elinde bulunduran oryantalist, dolayısıyla da Batı'dır. Buna göre oryantalist, Doğu ile ilgili bir temsil biçimi üretirken Doğu bilgisini Batı'nın çıkarları doğrultusunda değiştirip dönüştürerek Doğu üzerinde yetke kurmaktadır. Bu suretle oluşturulan temsil biçimlerinden de Doğu'ya has bir söylem oluşmaktadır.

Oryantalistin “görüş alanındaki (ve dışındaki) her şeyi (...) kaydetmek; her gözlemlenebilir ayrıntıdan bir genelleme, her genellemeden de Şark doğasına, mizacına, zihniyetine (...) ilişkin değişmez bir yasa türetmek; en önemlisi de, yaşanan gerçekliği metinlerin hammaddesine dönüştürmek” (Said 2013: 95) suretiyle ürettiği temsil biçimlerini bir düşünce sistemi olarak mimesis kavramına (Said 2006: 112) dayandırmak mümkündür. Bu kavramla bağlantılı olarak “dolaysız Şark gözlemleri ya da Şark'ın duruma bağlı betimleri, Şark'a dair yazıların sunduğu birer kurmacadır” (Said 2013: 189). Temsil kavramını “tiyatro kökenli bir düşünce” addeden Said (2013: 72), Doğu'yu Doğu'ya has malzemenin sergilendiği bir tiyatro sahnesine; Batı'yı ise sergilenen bu malzemeyi kendi alımladığı şekliyle değiştirip dönüştürerek Doğu'ya dair yepyeni temsil biçimleri üreten bir izleyiciye benzetir. Oryantalist, temsil düşüncesinde ‘Doğu'nun kendi kendini temsil etme yetisinden yoksun olduğu’ kabulünden yola çıkar. Buna göre sergilediği çeşitli zaafarla Batı'ya kendisini temsil etme olanağını veren Doğu'nun kendisidir. Said'e (2013: 15) göre Şark, ‘Şarklığı’ keşfedildiği için değil, Şark'ın Şarklı *kılınabilmesi* -yani Şarklı kılınmışlığa boyun eğmesi yüzünden Şarklaştırılmıştır. Şarkiyatçı, Doğu'ya ilişkin bir temsil biçimi üretirken tektipleştirici bir tutumla Doğu ile ilgili karşısına çıkan herhangi bir olumsuz durumu tüm Doğu'ya mal ederek yansıtmakta, böylece Doğu'yu Batı için, Batı'nın işine yarayacak şekilde

değiştirip dönüştürebilmektedir. Bu dönüştürmenin disiplinleşmiş bir süreç olduğunu ve Batı'nın hâkim kültürel, siyasal düsturlarıyla beslendiğini ifade eden Said (2013: 77), kültürlerin başka kültürleri oldukları gibi değil -alımlayanın lehine olmak üzere- olmaları gerektiği gibi alımlayarak, bu kültürlerle bütünsel dönüşümler dayatma eğilimi gösterdiklerine dikkat çeker.

Edward Said'e (2013: 32) göre "önünde sonunda bir yapıt ve yazar alıntılama dizgesi" olan şarkiyatçılık, metinlerarası düzlemde şekillenen bir söylemdir. Buna göre her bir oryantalist metin, özünde kendisinden önce kaleme alınan oryantalist metinleri içerir. Bu bağlamda oryantalistin asıl malzemesi gözlemlendiği gerçek Doğu bilgisi değil, kendisinden önceki metinlerde işlenen Doğu bilgisidir. Said'in (2013: 79) ifadesiyle "Şark'a ya da Şark'ın herhangi bir bölümüne ilişkin ampirik verilerin önemi yoktur pek; önemli, belirleyici olan (...) Batı'da Şark hakkında düşünmüş kim varsa hepsinin ortak malı olan bir tasavvurdur". Şark'ı "bir mekândan ziyade (...) bir *topos*, bir göndermeler öbeği" olarak gören Said (2013: 189), metinlerarasılık ile oryantalizm arasında kurduğu ilişkide Foucault'nun söylem analizinden yola çıkar. Söylemi farklı öğelerin oluşturduğu bir çoğullukla inşa edilen bir yapı olarak sunan Foucault (2014: 143), kendileriyle meşgul olunan farklı metinlerin nasıl birbirlerine dayandığını gösterir.

Oryantalizm kuramı uyarınca oryantalist söylemden yazar değil kurmaca metin sorumludur. Doğu'ya dair üretilen herhangi bir *bilginin* doğruluğunun ya da yanlışlığının sorgulanmaya müsait olmadığı oryantalist söylemde, Doğu ile ilgili üretilen herhangi bir temsil biçiminde, o Doğu temsilinin üreticisi olan yazar değil, Doğu ile ilgili çeşitli temsil biçimlerinin oluşturduğu oryantalist söylem odağa alınmalıdır. Said'in söylemin bu niteliğine ilişkin esin kaynağı olan Foucault (2014: 79) "oluşum kuralları bireylerin 'zihniyetleri'nin ya da bilincinin içinde değil, fakat bizzat, söylemin içinde yerlerini alır" şeklindeki ifadesiyle tikel olana değil söylemin kendisine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla oryantalist söylemde de esas olan söylemi meydana getiren metinlerin tek tek üreticileri değil, söylemin bizzat kendisidir.

Kendisini "çalışma alanı edebiyat olan bir hümanist" (Said 2013: viii) olarak gören ve Batı ile Doğu'yu birbiri için gerekli olan iki medeniyet olarak alımlayan Said (2013: 11) Şark'ın Batı'nın karşıt imgesi, düşüncesi, kimliği, deneyimi olarak Batı'nın tanımlanmasına yardımcı olduğu kanaatindedir. Said'in oryantalizmi hümanist bir dünya görüşü ile temellendirmesinde "iki İngiliz sömürgesinde geçmiş çocukluğundan kalma bir 'Şarklılık' bilinci"nin (Said 2013: 35) etkili olduğunu söylemek mümkündür. Çocukluğunda Batı'nın Doğu'ya yönelik emperyalist tutumuna bizzat maruz kalan Said bu eseriyle adeta kendisinden önce hüküm süren oryantalist yaklaşıma bir eleştiri getirmiştir. Dolayısıyla

1973 yılında *oryantalist* teriminin yürürlükten kaldırılmasının ardından, 1978'de Said'in oryantalizme bir söylem niteliği kazandırdığı çalışmasının yayımlanması bir tesadüf olmasa gerektir.

Edward Said'in oryantalizm ile 1960'ların sonlarında, öncelikle Fransa'da yaygınlaşmaya başlayan (Doltaş 2003: 21) ve 1960'lı yıllarda New York'taki sanat çevrelerinde modern sanatın estetik anlayışının aşılmasıyla yeni bir estetik anlayışına geçilmesi gerektiği yönündeki tartışmalardan (Şaylan 2009: 55) hareketle kapitalizmin yeniden yapılanma sürecini ifade eden (Şaylan,2009: 11) bir söylem biçimi olarak doğan postmodernizm arasında sıkı bir ilişki kurduğu görülür. Said (2013: 365) postmodernizmin de Avrupamerkezci bir eğilim olduğuna ve postmodernizmde yerel ile olumsalın, neredeyse süs unsuru haline gelen tarihin hafifliğinin, pastişin, hepsinden önemlisi tüketim düşkünlüğünün üzerinde duran kuramsal, estetik vurgunun baskınlığına işaret etmiş; 1980'lerde ortaya çıkan postmodernizmin pek çok durumda, birer öncel olarak *Şarkiyatçılık* türünden çalışmaları göz önünde bulundurduğunu (Said 2013: 364) belirtmiştir. Said'in sözünü ettiği bu çalışmalar, *bilgi* ile *iktidar* arasındaki diyalektik, İslam dini, emperyalist zihniyet, ötekileştirme ve tektipleştirme gibi oryantalizme ilişkin meseleler üzerine yoğunlaşmıştır. Dolayısıyla postmodern dünyada oryantalist eğilimin varlığını büyük ölçüde hissettirdiğini söylemek mümkündür.

Anlatı düzleminde Edward Said postmodernizm ile oryantalizmi metinlerarasılık, tarihin anlatılaştırılması ve üstkurmaca gibi kurgu teknikleri bağlamında birbiri ile örtüştürür. Postmodern bir romanda dikkat çeken herhangi bir temsil biçiminin başka bir romanda da dikkat çekmesi oryantalist bir atmosferde metinlerarasılığın bir göstergesi olup, Said (2013: 285) bu durumu "yirmi ayrı düzlem parçasıyla kaplanmış bir yüzeye eklenen yirmi birinci parçanın, diğer parçaların kıpırdayıp yer değiştirmesine, ardından da yeni, uyumlu bir ortak düzene geçip yerleşmesine yol açması"na benzeter. Eagleton'ın (2011: 45) ifadesiyle tarihi değil büyük T'li Tarih'i reddeden; dolayısıyla tarihi bütünüyle yok saymayan, ancak yapıbozumuna uğrattığı geçmişe dair olguları bir malzeme olarak kullanmak suretiyle tarihi tekinsiz bir atmosferde soluk alan bir nesne olarak konumlandıran postmodernizmle benzer olarak oryantalizmde de mikro tarihçi bir yaklaşımla Doğu tarihinin yapı bozumuna uğratılışı söz konusudur. Şark'ın bir kurgu olarak tarihin bozulup yeniden yazılmasıyla üretildiği kanaatini taşıyan Said'e (2013: iv) göre tarih ve onun temsilini sağlayan anlatı devingendir; yani Şark tarihinin sürekli olarak değiştirilmesine olanak tanır ve tarihin nesnel bir koşulu olmadığını kesinler (Said 2013: 252). 'Kurmaca içinde kurmaca'ya karşılık gelen üstkurmaca ise postmodern anlatının inşasında etkili olan belli başlı bir kurmaca tekniği olarak yer yer oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılar.

## **Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Orhan Pamuk'un Romanları Üzerine Bir İnceleme**

Türk edebiyatında 1980 sonrasında tartışılmaya başlanan; 1990'dan sonra ise Türk romanına egemen olan postmodernizmin (Apaydın 2009: 27) önde gelen yazarlarından biri olan Orhan Pamuk, kaleme aldığı romanlarında inşa ettiği anlatı dünyasıyla postmodern Türk romanına bir açılım kazandırır. Batı ile etkileşimin hız kazandığı Tanzimat döneminde self oryantalist bir tutumla Doğu kültürüne yönelik birtakım toplumsal eleştirilerle varlığını hissettiren oryantalizmin postmodern anlatıdaki görünümünün Orhan Pamuk'un ilk dokuz anlatısının kuramsal olarak analiz edilmesi suretiyle gösterileceği bu bölümde, yazarın anlatılarında saptanan temsil biçimlerinin postmodern bir kurmacada *bilgi-iktidar* diyalektiği ile şekillenen bir söylem biçimine nasıl dönüştüğü, Orhan Pamuk'un oryantalist bir bakış açısına sahip olup olmadığı ve bu bakış açısını anlatının bir parçası hâline getirerek yansıtıp yansıtmadığı tartışılarak oryantalist unsurların postmodern anlatının popüler bir malzemesi hâline gelmesinde etkili olan kuramsal çerçeveye irdelenecektir.

Orhan Pamuk'un büyük ölçüde klasik anlatı tekniği ile kaleme alınan ve Cevdet Bey ve ailesinin üç kuşaklık aile serüvenini işleyen ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982), oryantalizm kuramına uyarlanabilir bir roman olmaktan ziyade Tanzimat'tan postmodern döneme değin Türk entelijansiyasının oryantalizme yönelik duruşunu aksettiren bir romandır. Türkiye'de 1905 ile 1970 yılları arasındaki süreçte hüküm süren modernleşme sorunsalının self oryantalist figürlerce irdelenerek Doğu'nun modernizasyon algısının eleştirisinin yapıldığı romanda; ilk bölümde istibdat dönemi İstanbul'unun baskıcı atmosferi, ikinci bölümde Cumhuriyet dönemi inkılapları odağa alınarak Doğu'nun akılcı düşünceden yoksunluğuna işaret edilmiş, üçüncü bölümde ise Doğu'nun sanat anlayışı modernleşme sorunsalı bağlamında eleştirilmiştir. Batı'nın ve Doğu'nun "aydınlık" ve "karanlık" olmak üzere iki metaforik düzlemde işlendiği romanda, Batı'da aklın üstünlüğü ile şekillenen modernite anlayışının gerekliliğini savunan self oryantalist figürlerin hüsrana uğratılması Doğu'nun Batı karşısındaki geriliğine işaret etmektedir.

Romanın Cevdet Bey ile ağabeyi Nusret'in Doğu ile Batı'nın temsili iki figürü olarak kurgulandığı birinci bölümünde Doğu'nun pozitivist düşünceden ziyade yaşam biçimine odaklı modernizasyon algısının eleştirisi yapılır. Romanda "Fransız ailesinin günlük hayatına benzer bir hayat" (Pamuk 2013: 16) kurmak isteyen Cevdet Bey'in aksine Nusret'in self oryantalist bir Türk aydını edası ile pozitivist ve özgür düşüncenin hüküm sürdüğü Batı'yı yücelterek Doğu'yu eleştirdiği görülür. Doğu'nun kurtuluşunu aydınlığın anayurdu olarak aklın ışığının parladığı (Pamuk 2013: 88) Batı'da gören Nusret'in sefalet

içerisindeki ölümü Doğu'nun geri kalmışlığa mahkûm oluşunun göstergesi olarak yorumlanabilir.

Romanda Batı ile Doğu arasındaki diyalektiğin bu iki medeniyetin eşiğinde kalan "huzursuz ruhlar" (Doğan 2014: 207) olarak nitelendirilebilecek self oryantalist tavrılı üç gencin Türk inkılaplarının savunuculuğunu yapan figürler ile karşı karşıya getirilmesiyle kurulduğu ikinci bölümde, Cumhuriyet dönemi Türkiye'si mercek altına alınarak Doğu'nun akılcı düşünceden soyutlanmış modernleşme algısı eleştirilir. Türk inkılaplarına karşı küçümseyici bir tutum sergileyen ve Doğu'dan çok ileride olduğunu (Pamuk 2013: 123) düşündüğü Batı'nın aydınlık zihniyeti karşısında karanlıkta kalmış bir Doğu profili çizen Ömer'in, bir iktidar tutkusu ile "bir fatih", "bir Rastignac" (Pamuk 2013: 102) olma edası ve "taklitle ve tepeden inme inkılaplarla gerçek bir Batılılaşma ve Aydınlanma gerçekleşmeyeceği" (Işık 2012: 48) düşüncesi ile yola çıkmasına karşın en nihayetinde Doğu'nun değerler sisteminin bir parçası olması romanda iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü oluşuna işaret etmektedir. Ömer ile benzer olarak self oryantalist bir tutumla Doğu'nun değerler sistemini eleştiren Refik, Doğu'nun ihtiyacı olan şeyin Batı'daki Rönesans kültürü ve aklın ışığı olduğu (Pamuk 2013: 485) düşüncesinden hareketle hazırladığı köy kalkınması tasarısının başarısızlıkla sonuçlanması karşısında kendisini "iyi niyetli bir budala" (Pamuk 2013: 432) gibi hissetmiştir. Nitekim oğlu Ahmet de onu "vatanın kurtuluşunu odasında arayan bir Robinson" (Pamuk 2013: 626) addetmiştir. "Yaşadığı toplumu (...)Avrupa kültür merkezli bir bakış açısıyla algılamaya ve yorumlamaya çalışan" (Solmaz, 2003: 61) ve Doğu'ya karşı "sürekli bir aşağılama ve nefretle beslenen alaycı bir tavır" (Pamuk 2013: 194) içinde olan Muhittin ise romanda akıldan ziyade duygunun öncelendiği Doğu atmosferinde akılcı yanını bastırmak durumunda kalarak sonuçta bir milletvekili olmuştur.

Benimsediği self oryantalist tutumla Batılı bir sanat anlayışından yana olan Ahmet ile anlatıda geleneksel resim sanatının temsilî bir figürü olarak kurgulandığı anlaşılan Hasan'ın karşı karşıya getirilmesiyle Batı ile Doğu arasındaki ilişkinin kurulduğu üçüncü bölümde, sanata siyasi bir işlev yükleyen Doğu sanatı modernleşme sorunsalı bağlamında eleştirel bir dikkatle irdelenir. Doğu'da her şeyin olduğu gibi sanatın da vatanın kurtuluşuna bağlanmasını tuhaf bulan (Pamuk 2013: 633) Ahmet'in Doğu'nun sanat anlayışını eleştirdiği romanda Batı'nın modern sanat anlayışı karşısında pragmatik bir sanat anlayışının hüküm sürdüğü Doğu'nun geri kalmışlığı vurgulanır.

Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı oryantalist bakışın hâkim olduğu *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda Orhan Pamuk kurguladığı self oryantalist figürlerin başarısızlıkla sonuçlanan deneyimlerinden hareketle kurmaca bir dünyada Batı'nın görmek istediği bir Doğu imgesi

yaratmıştır. Romanın anlatı düzleminde Doğu'nun modernleşme sorunsalının bir parçası olarak dikkat çeken self oryantlizmin kaynağında bir aşağılık kompleksinin yer aldığı saptanmıştır. Gürbilek'in (2010: 82) ifadesiyle Pamuk'un roman kahramanlarında "üstün olduğu varsayılan bir yabancıyla karşılaşmanın, benliğini o yabancıya göre tanımlamak zorunda kalmanın, kendini onun karşısında yetersiz hissetmenin . . . yol açtığı bir narsisistik yara" söz konusudur. "Cumhuriyetçi, laik, Batı pozitivistizminin kendine özgü bir çeşidinden etkilenmiş bir aile çevresi"nde (Dursun, 1995) yetişen ve kendisinin bir "Batılılaşmacı" (Gurria Quintana 2005: 531) olduğunu ileri süren Pamuk (2014: 362) "Cumhuriyet'in ve Batılılaşmanın hikâyesi" üzerine inşa ettiği bu romanında hem bürokrasinin hem de yeni zengin tabakanın batılılaşmayı "Batı'yı körü körüne taklit etmek" (Gurria Quintana 2005: 532) olarak alımlayan sınırlı kavrayış biçimine (Gurria Quintana 2005: 531) karşı sergilediği eleştirel tutumu ile Tanzimat'tan postmodern döneme değin Türk romanına hâkim olan oryantalist eğilimi aksettirmiştir.

Orhan Pamuk'un ilk romanının aksine büyük ölçüde 19. yüzyıl gerçekçiliğinden sıyrıldığı (Pamuk 2014: 119) ikinci romanı *Sessiz Ev* (1983), Darvinoğlu ailesinin hikâyesi üzerine kuruludur. Oryantalizm kuramı bağlamında ele alınmaya müsait bir anlatı olduğu anlaşılan romanda Batı ile Doğu dünyası arasındaki ilişkinin self oryantalist bir figür olan Selahattin Bey ile karısı Fatma aracılığıyla kurulduğu ve bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylemin varlığı dikkat çekmiştir. Sözü edilen temsil biçimine karşılık gelen Doğu bilgisinin Fatma Hanım'ın tutum ve davranışlarından hareketle yansıtıldığı ve bu bilginin self oryantalist bir figürce işlenmesi suretiyle iktidar mekanizmasının devreye geçirildiği romanda Batı'yı kuşatan bilimsel düşünceyi Doğu'ya empoze etme çabası içinde olan Selahattin'in uğradığı başarısızlıktan hareketle iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü olduğu; dolayısıyla da Doğu'nun bilimsel olarak Batı karşısındaki geriliği sergilenir. Romanda bir anlatı olarak dikkat çeken tarih, oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan postmodern bir kurgu tekniği olarak boy gösterir.

*Sessiz Ev* romanında bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin oluşumunu olanaklı kılan Doğu bilgisi Fatma'nın şahsında çeşitli örnekleriyle sergilenir. Bu bağlamda romanda Fatma'nın bilimi günahla özdeşleştirerek Selahattin'in bilimsel düşünceyi esas alarak hazırladığı ansiklopediyi "günah kâğıtları" (Pamuk 2013: 27) addetmesi ve kocasının şeytanca teslim alındığına (Pamuk 2013: 62) inanması dikkat çekicidir. Anlatıda kendisini "Doğu'dan çıkıp gelmiş bir Batılı" (Pamuk 2013: 270) olarak görüp Doğu'da her şeyin bilimsizlik yüzünden sefil olduğunu (Pamuk 2013: 63) düşünen Selahattin'in Fatma'nın tutum ve davranışlarını bir Şarkiyatçı edasıyla alımlayıp bir Doğu temsiline dönüştürerek Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı görülür. *Bilgi* ile *iktidar* arasındaki devrimin bu suretle harekete geçirildiği romanda Selahattin'in Doğu dünyasında da "Batı'daki gibi bir Rönesans,



bir bilim uyanışı" (Pamuk 2013: 63) gerçekleştirme çabasıyla hazırladığı ansiklopediyi tamamlayamaması iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü olduğuna işaret etmektedir. Doğu'yu "pislikler (...) boş inançlar ve yalanlar"dan (Pamuk 2013: 58) kurtarmak isteyen Selahattin'i başarısız kılan Doğu'daki "düşünce boşluğu"nu (Pamuk 2013: 96) despotik bir tutumla dolduracağını düşünmesidir. Dolayısıyla Doğu'nun bilimsel düşünceye yaklaşım biçiminin sorunsallaştırıldığı romanda "Aydınlanma/Batılılaşma/modernleşme 'kafalara vura vura' tamamlanamamış, akıl cenneti kurulamamıştır" (Işık 2012: 90).

*Sessiz Ev*'de tarih doçenti Faruk Darvinoğlu aracılığıyla hikâyeleştirilerek anlatı düzlemine taşınan tarih, romandaki temsil biçimi ile örtüşen yapısı ile oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmaktadır. Bu bağlamda romanda mikro tarihçi bir yaklaşımla "birbiriyle ilişkisi, öncesi ve sonrası, arkası ve önü, nedeni ve sonucu" (Pamuk 2013: 213) olmayan tarihî bir hikâye yazmak isteyen; ancak bir türlü yazamayan Faruk'un tarihe olan inancını yitirışinden Türkiye'yi sorumlu tutması dikkat çekicidir. Doğu'da hüküm süren makro tarihçi yaklaşımın sorunsallaştırıldığı romanda "tarih yazacak iktidarı bir türlü elde edemeyen bir tarihçi" (Işık 2012: 110) olan Faruk, kuramsal bağlamda Doğu'nun bilimsel olarak Batı karşısındaki geri kalmışlığını temsil eden bir figürdür.

*Sessiz Ev*, kurmaca bir atmosferde oryantalist bir bakışla şekillendirilen bir anlatıdır. Pamuk'un bu romanında self oryantalist bir figür olarak kurguladığı Selahattin Bey aracılığıyla bilimsel düşüncenin Doğu'daki geçersizliğine vurgu yaptığı ve bu suretle Batı'yı bilimsel olarak Doğu karşısında üstün kıldığı görülür. *Cevdet Bey ve Oğulları*'nda bir problematik olarak dikkat çeken bireyleşme sancısını *Sessiz Ev*'e de sirayet ettiren yazar, ite kaka birey olmayı öğreten tam bir 'jakoben' (Aktunç vd. 1999: 9) ilan ettiği Selahattin'in bu tutumunu oryantalist bir zeminde irdelemiştir.

17. yüzyılda Osmanlı'ya esir düşen Venedikli bir köle ile efendisi arasında geçen olaylarla şekillenen *Beyaz Kale* (1985), oryantalist söylemin "çiftilliği, efendi köle veya ben-öteki ilişkisini ele alan" (Esen 2001: 217) ve temelinde Hegel'in köle-efendi diyalektiğinin yer aldığı (Parla 1992: 86) "doppelganger hikâyesi" (Esen 2001: 217) üzerine inşa edildiği bir anlatıdır. Self oryantalist bir eda ile öz kültürünü alımlayan Hoca ile şarkiyatçı bir figür olan Venedikli köleden hareketle Doğu ile Batı arasındaki diyalektiğin kurulduğu anlatıda karşılıklı olarak bir iktidar tutkusu içerisinde olan iki figüratif bakışla aksettirilen bilimsel olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden sergilenen bir oryantalist söylem söz konusudur. Batı'nın bilgiyi bir erk aracına dönüştürmek suretiyle Doğu üzerinde kurduğu hâkimiyetin sergilendiği anlatıda anlatının şekillendiği üstkurmaca zeminin tarihî bir elyazması olarak kurgulanması oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılmaktadır.

Bilimsel olarak geri kalmış Doğu temsilinin tezahürü olarak söz gelimi Venedikli kölenin bilime olan ilgisi ile alay edildiği (Pamuk 2014: 14) ve padişahın bilim ile safsatayı birbirine karıştırdığı romanda, uyguladığı oryantalist strateji ile Doğu bilgisini alımlaması sayesinde efendiliğe yükselen köleden hareketle *iktidar* mekanizması harekete geçirilerek Batı'nın Doğu'ya hükmedişi sergilenir. Esir edilerek getirildiği İstanbul'da "köle değil efendi olması gerektiği"ni (Pamuk 2014: 15) düşünen Venedikli, Hoca'nın yaşadığı benlik karmaşasını Batı'nın işine yarayacak oryantalist bir malzeme olarak alımlayarak azat olmak düşüncesiyle çıktığı yolda hedefine ulaşmıştır. Romanda ülkesine döndükten sonra Türkler üzerine yazdığı sayısız kitap ile ünlenen kölenin aksine yaptığı araçları padişaha sunan Hoca'nın beklediği ikbalin ışıklarını bir türlü alamaması (Pamuk 2014: 47) Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüğünün göstergesidir. Bu bağlamda romana da adını veren fethedilememiş "beyaz kale" iktidarın Doğu'dan ziyade Batı'ya özgülüğünü imleyen bir metafordur.

Bilimsel düşünceden ziyade kehanetlere itibar edilen kurgusal tarihsel bir zemine oturtulan *Beyaz Kale*'de tarih, romandaki temsil biçimine dayanak teşkil eden postmodern bir kurmaca tekniğidir. Nitekim tarihten bir tarihsel dönemi değil bir hikâyeyi anlatmak için yararlandığını (Üster 1985: 145) ifade eden Pamuk, bu romanında anlatının içerdiği oryantalist öze paralel olarak tarihi olayları bilimsel ölçütlere riayet etmeksizin işlemiştir. *Beyaz Kale*'de tarih bu yönü itibarıyla gerçeklik-temsiliyet veya yaşam-kurmaca ikili karşıtlıklarını sorunsallaştırarak Osmanlıyı özne, Avrupalıyı öteki olarak inşa edip kendi zayıf konumunu anladığında Avrupalı ötekini kendine örnek alan bir Osmanlı kimliğiyle ilgili hegemonik söylemin anlatısına odaklı bir palimpsest tarih (Koroğlu: 156) kategorisinde işlenmeye müsaittir.

*Beyaz Kale*, her ne kadar Orhan Pamuk'un Doğu-Batı sorununu yazıyla bir oyuna dönüştürme çabası içinde yazdığını (Özcan 1990: 147) ifade ettiği ve köle ile efendiye birbirinin yerine geçirmek suretiyle ikizler izleği ile şekillendirdiği bir anlatı olsa da "bir Doğu ülkesinde Batılı olduğuna inandırılarak yetiştirilen (Özcan 1990: 146) yazarın oryantalist bakışının hâkim olduğu bir anlatıdır. Öyle ki romanın sonunda Batı'yı temsilen anlatıda yer alan Venedikli köle, kölelikten efendiliğe yükseltilirken Hoca başarısızlığı ile baş başa bırakılmıştır. Dolayısıyla romanda Doğu ile Batı'nın ikizler izleği ekseninde eşit kılınması yalnızca Pamuk'un romanı kurgularken oynadığı oyunun bir parçasıdır. Edward Said'in kastettiği anlamda oryantalistin "Doğu kültürünün Batılılar tarafından algılanışı (...) ve bu algılanışın sonucu olan iktidar ve hükmetme ilişkileri" (Dursun 1995) olduğunu vurgulayarak kendisini bu anlamda bir oryantalist gibi görmediğini (Dursun 1995) dile getiren Pamuk'un *Beyaz Kalesi* içerdiği öze oryantalistin kuramsal altyapısına örnek teşkil etmektedir.

Galip-Rüya-Celal Salik üçgeni ekseninde bir arayış izleği üzerine kurgulanan *Kara Kitap*'ta (1990), birey olma yetisinden yoksun kalmış bir Doğu temsili üzerinden yansıtılan bir oryantalist söylem söz konusudur. Doğu'nun iktidar tutkusunun bir ifadesi olan bireyleşme çabasının sergilendiği anlatıda, bireyleşmeyi Batı taklitçiliği olarak alımlayan Doğu'nun uğradığı yenilgiye işaret edilerek Batı Doğu'ya üstün kılınır. Romanda postmodern birer kurgu tekniği olarak dikkat çeken mikro tarihçilik ile metinlerarasılığın bir parçası olan parodi oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynamaktadır.

Romandaki temsil biçiminin bir ifadesi olarak her şeyi bir taklit olarak gören ve bunu köşe yazılarında aksettiren Celal Salik'in öz benlik inşasını Batı taklitçiliği olarak alımlayan zihniyetinden hareketle *bilgi* ile *iktidar* arasındaki ilişkinin kurulduğu anlatıda, öteki'nden bağımsız bir kimlik inşasından aciz olan Doğu'nun bu aciziyeti dolayısıyla Batı karşısında köleşmeye mahkûm oluşuna vurgu yapılır. Bu bağlamda "Hepimiz Onu Bekliyoruz" başlıklı köşe yazısında Doğu'nun kurtarılmaya muhtaç bir yer olarak aksettirilip Batı'dan geri kılınması (Pamuk 2013: 160) dikkat çekicidir. Sözü edilen yazıya konu olan Mehdi mevzusunda Celal Salik, "Hurufilerin en önemli konusu olan harflerle yüzler ilişkisi"nden (Pamuk 2013: 311) hareketle dünyayı esrarlı bir yer olarak görmeyi başaran Batı ya da Doğu âleminin ötekini yenip ezdiğine (Pamuk 2013: 310) işaret ederek "dünyayı esrarı olmayan bir yer olarak gören" (Pamuk 2013: 310) Doğu'yu köleliğe mahkûm eden (Pamuk 2013: 310) F. M. Üçüncü'nün *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı eserinden esinlenir. *Kara Kitap*'ta Celal'in yazılarını kendi düşüncelerine yakın bulan; *Esrar-ı Huruf ve Esrarın Kaybı* adlı eseri okuduktan sonra ise "bütün belleğinde yalnızca yenilgi ve yıkımın sırrı"nı (Pamuk 2013: 327) duyumsayan Galip, Celal'in yerine çıktığı BBC kanalında anlattığı bireyleşme çabası boşa çıkan "Şehzadenin Hikâyesi" ile kuramsal bağlamda Batı'ya tam da onun hoşuna gidebilecek bir Doğu imgesi sunar.

Mikro tarihçi bir yaklaşımla tarihin romandaki temsil biçimi ile ilintili olarak aksettirildiği *Kara Kitap*'ta sözgelimi F. M. ile Fatih Mehmet'in; Üçüncü ile de "Kemal Tahir'in takma adı F. M. İkinci"nin (Hadzibegovic 2013: 24) anıştırıldığı eser, kuramsal bağlamda Doğu'nun iktidar tutkusunun boşa çıkışına işaret eder. Öyle ki romanda Fatih Sultan Mehmet Doğu'yu iktidara ulaştıracak olan âlemin esrarına Hurufileri diri diri yaktıran ulema (Pamuk 2013: 304) yüzünden ulaşamaz. Anlatıda oryantalist söylemin oluşumunu olanaklı kılan bir başka kurgu tekniği olan parodi ise Doktor Ferit Kemal'in Batı'yı Doğu'ya üstün kılan *Le Pancha* adlı eserinde Dostoyevski'nin *Karamazov Kardeşler*'indeki Büyük Engizitör'e bir nazire (Pamuk 2013: 474) olan Büyük Paşa ile örneklenir.

*Kara Kitap*, Orhan Pamuk'un ilk üç romanında çeşitli şekillerde temas edilen bireyleşme sorunsalının oryantalist bir bakışla bir temsil biçimi ekseninde romanın merkezine

yerleştirilen bir izlek olarak işlendiği bir anlatıdır. Yazarın New York'ta iken kendisine kendi kimliği hakkında gcl sorular yönelttiği bir dönemde (Pamuk 2006: 13) kaleme aldığı roman, Pamuk'un Türkiye'nin kültürel yönünün ve kimliğinin sadece Batılılaşma olması gerektiği yönündeki inancına (Engdahl 2006: 323) oryantalist bir bakışla somutluk kazandıran özü ile dikkat çekmektedir.

*Yeni Hayat* (1994) okuduğu bir kitabın etkisiyle hayatının anlam arayışına çıkan Osman'ın hikyesidir. Doğu'nun değerler sisteminin bir savunucusu konumundaki Dr. Narin ile yazdığı kitap dolayısıyla emperyalist Batı'nın temsilî bir figürü olarak anlatıda yansıtılan Rıfka Hat aracılığıyla Doğu ile Batı'nın karşı karşıya getirildiği anlatıda bir temsil biçiminden ziyade yazının bir temsil nesnesi olarak seçildiği metaforik bir zeminde aksettirilen bir oryantalist söylem kapsamında Batı karşısında yenik düşmüş bir Doğu profiline işaret edilir.

*İktidar* ile *bilgi* arasındaki ilişkinin Büyük Kumpas ile Dr. Narin'in bu komplo hareketinin piyonlarının yazıyla, kitapla saldırısı (Pamuk 2013: 114) karşısında kurduğu Kırık Kalpli Bayiler'in karşı karşıya getirilmesiyle kurulduğu *Yeni Hayat*'ta Dr. Narin'in Batı kolonyalizmine karşı açtığı savaşta yenilgiye uğraması Doğu'nun iktidarı elde edemeyeceğinin göstergesidir. Nitekim romanda Büyük Kumpas'ı ortadan kaldırıp büyük bir devlet kurmayı amaçlayan (Pamuk 2013: 120) Dr. Narin "bir tarafta 'kaybedilmiş geçmiş' ve saflık arayışı, öbür tarafta ise küresel iktisadi ve kültürel dinamiklerin önlenemez yükseliş"nin (Doğan 2014: 193) hâkim olduğu bir atmosferde Batı kolonyalizmine yenik düşmüştür. Bu bağlamda Dr. Narin'in Büyük Karşı Kumpas'ının hizmetindeki saatler örgütünün çökmesi (Pamuk 2013: 231) dikkat çekicidir. *Yeni Hayat* karamelalarının reticisi Süreyya Bey'in söyleminden Batı'nın oryantalist zihniyetinin vurgulandığı romanda başlangıçta Doğu'nun tahakküm ettiği bilgiyi kendisine mal etmek suretiyle Batı'nın nasıl kendisini Doğu'dan üstün kıldığı sergilenir. Süreyya Bey'den kitaptaki "melek" in Batı kaynaklı bir esere dayandığını ğrenen Osman, yeni bir hayata doğru çıktığı yolculukta Doğu'nun yüceltildiği resimli romanlardaki manzarayı (Pamuk 2013: 242) bulamamış; Batı'nın Doğu karşısındaki üstünlüğü ile bizzat yüzleşmiştir.

Oryantalist söylemin "yazı"yla şekillenen kolonyalist bir zeminde aksettirildiği *Yeni Hayat*, oryantalist bir bakışla Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı bir anlatıdır. Batı karşısında yenik düşmüş bir Doğu profiline işaret edilen romanda, öz kimliğinin inşasında Doğu'yu oryantalist bir araç olarak alımlayan Batı'ya nazaran kendisini gcl kılacak kimi değerlerin bilincinde olmayan Doğu dünyasının oryantalist bir bakışla eleştirisi yapılır.

16. yüzyıl Osmanlı toplumunda nakış ve resim izleği çevresindeki olaylarla şekillenen *Benim Adım Kırmızı*'da (1998) sanatsal olarak geri kalmış bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylemle Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı görülür. Batı'daki modern resim

anlayışına karşı çıkan Doğulu figürlerle Batılı bir sanat anlayışından yana olan self oryantalist figürlerin karşı karşıya getirilmesiyle Doğu ile Batı dünyasının ilişkilendirildiği anlatıda, bir iktidar tutkusuyla Doğu sanatını Batı'nın sanatsal değerleriyle buluşturmaya çalışan Doğulu figürlerin uğradıkları başarısızlıktan hareketle Doğu'nun Batı karşısında yenilgiye mahkûm oluşuna işaret edilir. Mikro tarihin baskın olduğu romanda oğlansevicilik anlatıdaki temsil biçiminin oluşumunda oynadığı rol ile dikkat çekmektedir.

Resmin günah; üslubun bir kusur addedildiği, perspektifle portreye hoş bakılmadığı ve resmin önemsenmediği bir Doğu atmosferinde sanatsal olarak geri kalmış Doğu temsilinin örneklerinin sergilendiği *Benim Adım Kırmızı*'da söz gelimi resimle uğraşmayı zındıklık olarak gören Erzurumlu Hoca ve taraftarlarının baskısı altında kalan bazı nakkaşlarca Frenk usullerince nakşetmenin şeytan işi (Pamuk 2012: 332) addedildiği, üslubu olanın şeytana benzetildiği (Pamuk 2012: 329) perspektifle portrenin putperestlikle eş tutulduğu ve parasızlık ve ilgisizlikten pek çok nakkaşın kitap nakşetmeyi bırakıp tek yapraklık resimler yapmaya başladığı (Pamuk 2012: 32) görülür. "Doğu da Allah'ındır, Batı da" (Pamuk 2012: 186) teziyle yola çıkarak nakış ve resimde Doğu ve Batı geleneklerini birleştirmekten yana olan Enişte'nin emeline ulaşamamasından hareketle Doğu'da Batı taklitçiliğinden öteye geçmeyen sanat anlayışı dolayısıyla iktidarın Doğu'ya değil Batı'ya özgü oluşuna dikkat çekilen anlatıda sanatsal bağlamda Batı Doğu'ya üstün kılınır. Bu bağlamda romanda padişahın ve Osmanlı devletinin "Frenklerin usullerini de onlar kadar kullanabileceğini göstermek" (Pamuk 2012: 42) gayesiyle hazırlanan kitabın bir türlü tamamlanamaması ve Doğulu bir nakkaş olmakla birlikte Batı'nın modern sanat anlayışına özenen Zeytin'in hazırlanan kitapta padişahın portresini yapmaya yetecek hüner ve bilgide olmaması Doğu sanatının Frenk usullerini uygulayacak yetkinlikte olmadığına işaret ederek romanda işlenen "Doğu'da Allah'ındır, Batı da" tezini çürütmektedir.

*Benim Adım Kırmızı*'da mikro tarihçi bir yaklaşımla Osmanlı'daki toplumsal yaşama iliştirilen oğlansevicilikten hareketle cinsellik bağlamında Osmanlı toplumunda yerleşmiş bir ikonun kırıldığı ve nakkaşlar arasında saptırılmış cinselliğin ön plana çıkarılarak anlatıda olumsuz bir Doğu profilinin çizildiği görülür. Sözgelimi romanın "Ben, Kadın" başlıklı bölümünde bir kadını canlandıran meddah, dinin emrettiği gibi kadınları, özellikle güzel olanları nikâhlanmadan hiç görmemenin en iyisi olduğunu (Pamuk 2012: 401) düşünmekte ve şehvi hisleri mecburen tatmin için kadınları aratmaz güzel oğlanların dostluğunu tek çare (Pamuk 2012: 401) olarak görmektedir.

Batı'nın Doğu'ya üstün kılındığı oryantalist bakışın hâkim olduğu *Benim Adım Kırmızı*'da Orhan Pamuk'un adeta bir Batılının gözünden Doğu'yu anlatarak okura Batı'nın hoşuna gidebilecek bir Doğu imgesi sunduğunu söylemek mümkündür. Kendisini hem Doğu hem

Batı yazınının mirasçısı olarak gören Pamuk (Parla 2012: 357), romanın sonunda her ne kadar *Doğu da Batı da birdir* mesajını veriyor gibi görünse de aslında sanatsal bağlamda olumsuz bir Doğu profili çizmekte ve okura anlatı dünyasında Batılı yanının daha ağır bastığını hissettirmektedir.

Ka'nın belediye seçimleri ve intihar eden genç kızlar hakkında bir yazı yazmak üzere gönderildiği Kars'taki serüvenini içeren *Kar* (2002), oryantalist bir söylemle şekillenen bir anlatıdır. Doğu ile Batı arasındaki diyalektiğin siyasal İslamcılarla Batılılaşmacı laik kesimin temsilî bir figürü olarak kurgulanan Sunay Zaim ve self oryantalist bir figür olan Ka'nın karşı karşıya getirilmesiyle kurulduğu anlatıda modernleşme sorunsalı bağlamında Doğu'nun dini algılayış biçiminin bağnaz bir Doğu temsili üzerinden eleştirisi yapılır. Batı'nın pozitivist düşünceyle şekillenen modernite anlayışının savunusunu yapan Sunay Zaim'in aydınlanma yolunda uğradığı başarısızlıktan ve Doğu'nun bağnaz bir zihniyetle şekillenen değerler sistemine tepki duyan Ka'nın oryantalist ediminden hareketle *bilgi-iktidar* mekanizmasının işleyiş kazandığı romanda Doğu'nun bizzat oksidentalist bir bakışla üreterek özümsemiği aşağılık kompleksi ile Batı'nın Doğu'ya üstün kılınışı sergilenir.

Doğu'ya ilişkin temsil biçiminin dinî/siyasi emellerine alet eden siyasal İslamcıların taassuplarla örülü dünyasından hareketle sergilendiği *Kar*'da bu kesimin işledikleri cinayetleri inanç kisvesi altında meşru kıldığı ve türbanı "siyasal İslam'ın simgesi" (Pamuk 2014: 28) addettiği görülür. Hazreti Peygamber hakkında yakışsız bir söz söylediği için sunucu Güner Bener'in; türbanlı öğrencileri derslere sokmadığı gerekçesiyle ise eğitim enstitüsü müdürünün öldürüldüğü romanda Türkiye'nin geleceğini Avrupa'da (Pamuk 2014: 210) görerek Doğu'yu eleştiren tiyatro sanatçısı Sunay Zaim'in Batı'daki modernite anlayışını Doğu'ya empoze etme çabasının boşa çıkması Batı karşısında geri kalmış bir Doğu profiline işaret etmektedir. Bu bağlamda Sunay Zaim'in siyasal İslâmci bir kız olan Kadife'nin silahından çıkan kurşunla ölmesi dikkat çekicidir. Romanda hem Batılı olup hem de inanabilmek isteyen (Pamuk 2014: 150) İstanbullu bir Batılılaşmış burjuva (Pamuk 2014: 29) olan Ka'nın ise Doğu'nun bağnazlıkla şekillenen din algısını Batı'yı Doğu'ya üstün kılan bir bakışla eleştirdiği ve oksidentalist bir söylem biçiminin ürünü olan Doğu'nun Batı karşısında kapıldığı aşağılık kompleksini oryantalist bir malzemeye dönüştürerek Doğu'yu ironize ettiği görülür. Bu bağlamda Ka'nın romanda icra ettiği oryantalist faaliyet kuramsal bağlamda Said'in (2013: 15) "Şark, . . . 'Şarklığı' keşfedildiği için değil, Şark'ın . . . -Şarklı kılınışıyla boyun eğmesi- için de Şarklaştırıldı" şeklindeki kanısı ile örtüşmektedir.

Batı'nın modernite anlayışına yüz çeviren bir Doğu profilinin yaratıldığı *Kar*, Orhan Pamuk'un Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı bir anlatıdır. Her ne kadar Pamuk kitaplarında her zaman Doğu ile Batı diye bilinen dünyalar arasında bir uyum aradığını (Star 2004: 388) dile

getirse de *Kar*'ın kurgusal atmosferinde oryantalist bakışını okura sirayet ettirir. Öyle ki Ka'nın anlatısının anlatıcısı olarak romanda rol alan yazar, tıpkı Ka gibi bir oryantalist edasıyla Kars'ta olup bitenleri araştırarak elde ettiği bulguları yazacağı romanda bir veri olarak kullanmak üzere kaydetmiş, kendisi ile yapılan bir söyleşide de hem ruhen hem de ahlaken kendisini romanının kahramanına yakın hissettiğini (Star 2004: 386) dile getirmiştir. Dolayısıyla *Kar* kurmaca bir dünyada oryantalist bakışın hâkim olduğu bir anlatıdır.

Kemal ile Füsun arasındaki aşk üzerine kurgulanan *Masumiyet Müzesi* (2008), oryantalist kuramı bağlamında ele alınmayı olanaklı kılan bir anlatıdır. Self oryantalist bir figür olan Kemal ile geleneksel Doğu değerlerinin temsili bir figürü olarak kurgulanan Füsun'un karşı karşıya getirilmesiyle Batı ile Doğu arasındaki ilişkinin kurulduğu anlatıda Doğu'nun aşk ve cinsellik algısının sorunsallaştırıldığı ve bu algının Doğu kültürüne ötekileştirici bir tutumla yaklaşan Kemal aracılığıyla eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden aksettirilen bir oryantalist söylem aracılığıyla eleştirisinin yapıldığı görülür. Romanda aşk ve cinselliğe yaklaşım biçimi itibarıyla Batı'yı modern addeden Kemal'in Doğu'nun değerler sistemini kanıksayarak tabulara yenik düşmesi kuramsal bağlamda Doğu'nun Batı karşısında geri kalmaya mahkûm oluşuna işaret etmektedir.

Eril zihniyetli Doğu temsilinin Kemal'in Doğu'daki aşk ve cinsellik algısına ilişkin çizdiği olumsuz tablo üzerinden aksettirildiği *Masumiyet Müzesi*'nde evlilik dışı ilişkinin Doğu kadını için bir utanç kaynağı olarak lanse edilirken erkek için meşru kılındığı görülür. Romanda erkeğin gözünde Doğu kadınının kuramsal bağlamda "sınırsız şehvetin bir ifadesi" (Said 2013: 220) olarak alımlandığını söylemek mümkündür. Sibel ile evlenme hazırlığı içerisinde iken Füsun ile şehvetli bir aşk yaşayan Kemal'in kendisini "mutluluklarının asıl kaynağı gizli sevgilileri olan, ama karıları ve aileleri sayesinde mutluymuşlar gibi davranan erkekler" (Pamuk 2014: 130) gibi hissetmesi romanda bu kaniya dayanak teşkil etmektedir. Doğu'nun aşk ve cinsellik algısını oryantalist bir minvalde eleştiren Kemal'den hareketle *iktidar* mefhumunun harekete geçirildiği anlatıda "kadın erkek ilişkilerinin daha açık olduğu, kaçgöç, mahrem gibi şeylerin olmadığı modern bir Batı toplumu"ndan (Pamuk 2014: 323) yana olan Kemal'in sonuçta eleştirisini yaptığı Doğu zihniyetinin geleneksel yaşam biçimine ayak uydurması Doğu'nun Batı modernitesi karşısındaki geriliğine işaret etmektedir. Bu bağlamda romanda Kemal'in Füsun'un ölümünden sonra kurduğu müze kuramsal bağlamda Batı karşısında bir aşağılık kompleksine kapılan Doğu'nun Batı'ya kendisini ispatlama çabasıyla giriştiği bir iktidar tutkusunun ifadesidir. Avrupa'da gezip gördüğü pek çok müzeden hareketle Batılılar gururlanırken, dünyanın büyük çoğunluğunun utanç içerisinde yaşadığını (Pamuk 2014: 535) fark eden Kemal, Doğu'daki utanç verici

şeylerin bir müzede sergilenirse gururlanacak şeylere dönüşeceği (Pamuk 2014: 535) kanaatindedir.

Müzenin iktidar fikri ile koşut kılınan bir mekân olarak kurgulandığı *Masumiyet Müzesi* Orhan Pamuk'un kurmaca bir dünyada Batı'yı Doğu'ya üstün kıldığı bir anlatıdır. Müzelerin iktidar fikri ile ilişkisine ışık tutan Pamuk'un (2016: 71) romanda self oryantalist bir figür olarak kurguladığı Kemal'den hareketle Doğu'yu bir öteki imge olarak Batı karşısında konumlandığını ve Doğu'nun aşk ve cinsellik algısını bu imge üzerinden Batılı bir gözle irdelediğini söylemek mümkündür.

Orhan Pamuk'un "boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş'ın hayatının ve hayallerinin hikâyesi" (Pamuk 2014: 15) olarak kurguladığı dokuzuncu romanı *Kafamda Bir Tuhaflık* (2014), oryantalizm kuramı bağlamında ele alınmayı olanaklı kılan kuramsal çerçeveden uzak bir anlatıdır. Yazarın Batı ile Doğu dünyasının bir izlek olarak dikkat çekmediği bu anlatısında *bilgi* ile *iktidar* arasındaki devinimi harekete geçirecek bir temsil biçiminden ziyade eril zihniyetli bir Doğu profili üzerinden Doğu'nun aşk, evlilik ve cinsellik algısının eleştirisi söz konusudur. Kadının aşağılandığı ve toplumsal yaşamdan soyutlandığı örneklerle örülü olan anlatıda kadına erkek söyleminde atfedilen bir değer anlayışı dikkat çekmektedir. Orhan Pamuk Doğu'nun aşk ve cinsellik algısını eril zihniyetli bir Doğu temsili üzerinden oryantalist bir bakışla eleştirdiği *Masumiyet Müzesi*'nden sonra bu romanında benzer sorunsal oryantalist bir bakış içermeyen eleştirel bir yaklaşımla irdemiştir. Nitekim Pamuk kendisiyle yapılan bir söyleşide bu kitapta aşka, ilişkilere dair mizah ve ironiyle çok şey söylediğini (Oğuz: 2014) ifade etmiştir.

## Sonuç

Orhan Pamuk'un kaleme aldığı dokuz romanının Edward W. Said'in oryantalizm kuramından hareketle bir analize tabi tutulduğu bu çalışmada yazarın *Sessiz Ev* (1983), *Beyaz Kale* (1985), *Kara Kitap* (1990), *Yeni Hayat* (1994), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Kar* (2002) ve *Masumiyet Müzesi* (2008) adlı yedi anlatısının oryantalizmin kuramsal altyapısını ihtiva eden birer anlatı olduğu; *Cevdet Bey ve Oğulları* (1982) ile *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın (2014) ise bu kuram bağlamında analiz edilmeyi olanaklı kılan birer anlatı olmadığı anlaşılmıştır. Çalışmada Pamuk'un sözü edilen yedi anlatısında söylemsel olarak oryantalizmin oluşum biçiminin muhtelif şekillerde tezahür ettiği saptanmıştır. Bu bağlamda *Kar* ve *Masumiyet Müzesi*'nde oryantalist söylem kanalıyla bir Doğu eleştirisinin yapıldığı; *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*'da Batı taklitçiliğine dayanan Doğu zihniyetinin oryantalist bir söylem aracılığıyla irdelendiği; *Sessiz Ev*'de sözü edilen söylemin self oryantalist; *Beyaz Kale*'de hem self oryantalist hem de oryantalist bir bakışla aksettirildiği;



*Yeni Hayat*'ta ise yazarın adı geçen anlatılarından farklı olarak bu söylemin bir temsil biçiminden ziyade oryantalizme kuramsal bir dayanak teşkil eden emperyalizm ekseninde bir temsil metaforu aracılığıyla oluşturulduğu görülmüştür.

Yapılan analizde Doğu'ya ilişkin temsil biçimlerinin bir ifadesi olan Doğu bilgisinin Edward Said'in kuramsal dayanağı olan Foucault'nun *bilginin nesnel değil üretilebilir bir olgu olduğu ve iktidarla yakın bir ilişki içinde bulunduğu* kabulüne dayanan söylem analizi bağlamında postmodern bir kurmacada bir söylem biçimine dönüştüğü saptanmıştır. Bunun yanı sıra çalışmada Orhan Pamuk'un *Sessiz Ev, Beyaz Kale, Benim Adım Kırmızı, Kar ve Masumiyet Müzesi* adlı anlatılarında oryantalist söylemin başat ögesi olan iktidar izleğinin bir iktidar tutkusu içerisinde olan; ancak bu tutkusu boşa çıkan self oryantalist figürlerin Batı karşısında uğradığı başarısızlıkla vücuda geldiği dikkat çekmiştir. Yapılan incelemede sözü edilen anlatılardaki Doğulu figürlerin öz kültürlerini ötekileştirerek sergiledikleri self oryantalist tutumun temelinde bir aşağılık kompleksinin yer aldığı saptanmıştır. *Kar* romanında bu kompleks, Batı'ya ilişkin oksidental bir söylem biçimi geliştiren Doğulu figürlerde doğrudan gözlenmekle birlikte self oryantalist bir figürce işlenen bir Doğu bilgisi hüviyeti ile de karşımıza çıkmıştır. Orhan Pamuk Batı ile Doğu arasındaki diyalektiği self oryantalist figürler aracılığıyla kurduğu anlatılarıyla self oryantalist yaklaşımı oryantalist söylemin bir parçası kılmış ve bu suretle Tanzimat döneminden postmodern döneme gelinceye değin Doğu dünyasına yönelik bir eleştirinin ötesine geçemeyen bu yaklaşıma söylemsel bir işlev kazandırmıştır.

Çalışmada Orhan Pamuk'un oryantalist söylemi anlatının bir parçası haline getirerek yansıttığı anlaşılmıştır. Nitekim yazarın *Sessiz Ev, Beyaz Kale, Kara Kitap ve Benim Adım Kırmızı* adlı dört anlatısında bu söylemin şekillenmesinde postmodern anlatının belli başlı kurgu tekniklerinden en az birinin etkili olduğu gözlenmiştir. Sözü edilen anlatıların dördünde de tarihin anlatılaştırıldığı ve mikro tarihçi bir yaklaşımla resmî tarih anlayışının parodize edildiği dikkat çekmiştir. *Sessiz Ev*'de hikâyeleştirilerek anlatı düzlemine taşınan tarihin, *Beyaz Kale*'de metnin üstkurmaca zeminine işaret ettiği, *Kara Kitap*'ta ise gündelik yaşam tarihçiliği bağlamında öne çıkararak oryantalist söylemin oluşumunda etkin bir rol oynadığı görülmüştür. *Kara Kitap*'ta bu söylemi olanaklı kılan bir başka kurgu tekniği olarak parodileştirme karşımıza çıkmıştır.

Oryantalizmin postmodern anlatıdaki görünümünün irdelendiği bu çalışmada Orhan Pamuk'un anlatıları üzerine yapılan kuramsal analizden hareketle postmodern anlatıda oryantalist söylemin varlığını büyük ölçüde hissettirdiği ve Orhan Pamuk'un anlatı dünyasında Doğu ve Batı dünyasını işleyiş biçimiyle oryantalist bakışını okura sirayet ettiren bir yazar olduğu sonucuna ulaşmak mümkündür. Oryantalizmin kuramsal çerçevesi

uyarınca Said'in hümanist dünya görüşünün bir izdüşümü olarak Orhan Pamuk'un Batı'ya Doğuya üstün kılan oryantalist bakışından kişisel olarak bizzat Pamuk'un değil kuramsal olarak oryantalist söylemin sorumlu olduğunu belirtmek gerekir. Nasıl ki Doğu'ya ilişkin temsil biçimleri tek tek değil metinlerarası bir atmosferde önceki temsil biçimlerine eklenerek bir söylem biçimi oluşturuyorsa, Pamuk'un anlatılarında dikkat çeken oryantalist bakış da kişisel bir söylemden ziyade söylemsel bir alanda metnin bir parçası olarak işlev kazanır. Dolayısıyla çalışmadan hareketle postmodern anlatıda oryantalist yaklaşımın önceki yaklaşımın aksine kişisel görüş ve düşüncelerin bir izdüşümünden ziyade metinsel bir söylemin ürünü olduğu anlaşılmıştır.

### Kaynakça

- Aktunç, Hulki vd. (1999). "Orhan Pamuk 'Roman, üzerimizde hayat yelpazesi gibi rengârenk bir etki bırakır". *Kitap-lık*, 36: 6-29.
- Apaydın, Mustafa (2009). "Postmodernizmin değeri dışlayan 'çoğulcu estetik'i ve bunun 1980 sonrası Türk romanına yansımaları". L. Sunar (Ed.), // *1980 Sonrası Türk Romanı Sempozyumu*. s. 27-35. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Ayan, Emine (2018). *Edward W. Said'in Oryantalizm Kuramından Hareketle Postmodern Türk Romanlarında Oryantalist Temsiller Üzerine Bir İnceleme*. Doktora tezi. Adana: Çukurova Üniversitesi.
- Bulut, Yücel (2007). "Oryantalizm". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 33. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 428-437.
- Bulut, Yücel (2014). *Oryantalizmin Kısa Tarihi*. İstanbul: Küre.
- Doğan, Zafer (2014). *Orhan Pamuk Edebiyatında Tarih ve Kimlik Söylemi*. İstanbul: İthaki.
- Doltaş, Dilek (2003). *Postmodernizm ve Eleştirisi Tartışmalar/Uygulamalar*. İstanbul: İnkılâp
- Dursun, Ercüment (1995). "Orhan Pamuk: "Kendimi orientalist gibi görmüyorum". <http://cezmyurtsever-osmanldevleti.blogspot.com.tr/2011/03/orhan-pamuk-kendimi-orientalist-gibi.html>. [Erişim Tarihi: 15.05.2017].
- Eagleton, Terry (2011). *Postmodernizmin Yanılsamaları*. Mehmet Küçük (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Engdahl, Horace (2006). "Nobel röportajı". Bahar Siber (Ed.). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim.
- Esen, Nükhet (2001). "Orhan Pamuk'un romanlarında anlatım çeşitliliği". *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim.
- Esen, Nükhet (2012). *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*. İstanbul: İletişim.

- Foucault, Michel (2014). *Bilginin Arkeolojisi*. Veli Urhan (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Foucault, Michel (2017). *Hapishanenin Doğuşu*. Mehmet Ali Kılıçbay (Çev.). Ankara: İmge.
- Gurria Quintana, Angel (2005). “‘Paris review röportajı’ Roman sanatı hakkında”. Bahar Siber (Ed.). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 517-541). İstanbul: İletişim.
- Gürbilek, Nurdan (2010). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.
- Hadzibegovic, Darmin. (2013). *Kara Kitap'ın Sırları Orhan Pamuk'un Yazı ve Resimleriyle*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Işık, Beril (2012). *Aydınlıktan Karanlığa İktidar Orhan Pamuk Romanlarında Demiryolu*. İstanbul: İletişim.
- Kılıç, Engin (2006). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul: İletişim.
- Köroğlu, Erol (t.y). “Kimlik Sorununa Palimpsest Yanıt: Beyaz Kale’de özne ve öteki”. Engin Kılıç (Der.). *Orhan Pamuk'u Anlamak* içinde (s. 154-164). İstanbul: İletişim.
- Oğuz, Kürşad (2014, 13 Aralık). “Orhan Pamuk’tan ‘tuhaf’ açıklamalar!” *Habertürk*. <http://www.haberturk.com/yasam/haber/1018716-orhan-pamuktan-tuhaf-aciklamalar>. (Erişim Tarihi: 15.08.2017).
- Özcan, Celal (1990). “Yazar Orhan Pamuk’un Beyaz Kale’sini Almancaya Ingrid İren çevirdi – Benliğin gizlerine yolculuk.” M. Yalçın ve D. Hadzibegovic (Ed.). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye* içinde (s. 146-148). İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2006). “Bir hayat hikâyesi denemesi”. Bahar Siber (Ed.). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat* içinde (s. 11-14). İstanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan (2010). *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan (2012). *Benim Adım Kırmızı*. İstanbul: İletişim.
- Pamuk, Orhan (2013). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2013). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2013). *Sessiz Ev*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2013, Ağustos). “Sonsöz: Romanın yazılış hikâyesi”. *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2013). *Yeni Hayat*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). “Bayram ziyaretlerinde Doğu-Batı, milliyetçilik”. Murat Yalçın ve Darmin Hadzibegovic (Ed.). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). *Beyaz Kale*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). *Kar*. İstanbul: Yapı Kredi.

- Pamuk, Orhan (2014). *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). *Kafamda Bir Tuhaflık*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). "1970-80 arasında roman". Murat Yalçın ve Darmin Hadzibegovic (Ed.). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2014). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Pamuk, Orhan (2016). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Parla, Jale (1992, Şubat). "Roman ve kimlik: Beyaz Kale". Engin Kılıç (Der.). *Orhan Pamuk'u Anlamak*. İstanbul: İletişim.
- Parla, Jale (2012). "'Az kalsın o anda resmim çiziliyordu!': Benim Adım Kırmızı". *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim.
- Parla, Jale (2012). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim.
- Said, Edward Wadie (2006). *Kış Ruhü/Edward W. Said'den Seçme Yazılar*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Said, Edward Wadie (2013). *Şarkiyatçılık/Batı'nın Şark Anlayışları*. Berna Ülner (Çev.). İstanbul: Metis.
- Solmaz, Yusuf (2003). *Orhan Pamuk'un Cevdet Bey ve Oğulları Romanında Anlam Arayışı*. Ankara: Phoenix.
- Star, Alexander (2004, Ağustos). "Kar hakkında röportaj" Bahar Siber (Ed.), *Manzaradan Parçalar Hayat, Sokaklar, Edebiyat*. İstanbul: İletişim.
- Şaylan, Gencay (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge.
- Üster, Celal (1985). "Türk'ün romana özenmesi, Türk'e özgü davranış değil." Murat Yalçın ve Darmin Hadzibegovic (Ed.). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (60-79)

Makalenin Geliş Tarihi: 14.01.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 03.04.2019

### ARAYIŞ, KORKU VE UMUT ÜÇGENİNDE BİR ROMAN: *TİMBUKTU*

Ulaş BİNGÖL<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0003-3093-1036

#### ÖZ

XX. yüzyıl Amerikan edebiyatının önde gelen yazarlarından Paul Auster'in *Timbaktu* adlı romanında olaylar arayış, korku ve umut üçgeninde gelişir. Bu roman esrar ve alkolden dolayı büyük bir sefalete sürüklenen ve ölmekte olan Willy ile köpeği Kemik Bey'in bir tür labirente dönüşen yaşamlarının çıkmazına odaklanır. Diğer romanlarında olduğu gibi *Timbaktu*'da da Auster; kaos, karmaşa ve belirsizlik üzerine anlatıyı inşa eder. *Timbaktu*, çağımız insanının ontolojisini zaman zaman bir köpeğin gözünden anlatması ve insan ile köpek arasındaki dostluğa yoğunlaşması açısından dikkate değerdir. Bireyin kendisini bu dünyada yalnız ve yabancı hissettiği temine odaklanan roman, Willy'nin kimliğini bulma arayışı ve bu arayış esnasında yaşadıklarını anlatır. Willy'nin dostu Kemik Bey ise sahibi ölünce sığınacak bir yuva arar. Bu dünya hakkındaki ümitlerini canlı tutmaya çalışan Kemik Bey ve Willy'nin yaşadıkları tecrübeler onları yanıltır. Buna rağmen *Timbaktu*'nun varlığını düşünerek ürperdikleri bu dünyadan *Timbaktu*'ya doğru yol alırlar. Bu çalışmanın amacı *Timbaktu* romanını arayış, korku ve umut temlerine odaklanarak incelemektir.

**Anahtar Kelimeler:** *Timbaktu*, Paul Auster, Arayış, Korku, Umut.

#### *TİMBUKTU: A NOVEL SEARCHING, FEAR AND HOPE'S TRIANGLE*

#### ABSTRACT

*Timbaktu*, which wrote by Paul Auster, progresses on searching, fear and hope's triangle. In this novel, it is focused on life of Willy, who at the point of death because of alcohol and drugs, and his dog Mr. Bone that it turns over a labyrinth. Auster builds his narration on chaos, confusion and uncertainty as his other works. *Timbaktu* is a remarkable novel in

<sup>1</sup> Dr., Siir Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.  
eposta: ulasedebiyat@gmail.com



terms of telling man of our age's ontology from a point of view a dog and concentrating friendship between dog and human. This novel that it focus on loneliness and alienation tells Willy's identity searching and his experience in identity searching. Willy's friend Mr. Bone looks for a home after his owner death. Willy and Mr. Bone keep their hope but their experience trips up them. The aim of this paper is to investigate *Timbuktu* by focussing on searching, fear and hope's theme.

**Keywords:** Timbuktu, Paul Auster, Searching, Fear, Hope.

## Giriş

Modernden postmoderne doğru roman türünün gelişim seyri dikkatlice incelendiğinde belli başlı temaların sürekli işlendiğine şahit olunur. Modern roman yazarlarının sıkça değindiği yabancılaşma, bunalım, kaçış, belirsizlik, kaos gibi temalara postmodern roman yazarları da zaman zaman değinir. Söz konusu temalar çerçevesinde eserlerini kaleme alanlardan biri de Amerikalı yazar Paul Benjamin Auster'dir. Auster, 1970'lerde yazmaya başlasa da eserlerini 1980'lerin başından itibaren yayımlar. Eleştirmenler tarafından postmodern tarzda yazdığı dillendirilen yazar, *New York Üçlemesi (The New York Trilogy)* ve *Son Şeyler Ülkesinde (In The Country of Last Things)* romanlarıyla kendisinden söz ettirmiştir. Postmodern polisiye anlatının önemli örneklerinden olan *New York Üçlemesi*'nde belirsizlik, kimlik arayışı, anlamsızlık, sonuca varamama gibi hususları öne çıkarır. Distopik bir roman olan *Son Şeyler Ülkesinde* ise insanlığın yok oluşu karşısında bireyin hayatta kalabilme çabasına değinir. Bütün romanlarında arayış, belirsizlik ve korkuyu işleyen Paul Auster, yaşadığımız çağın genel kabullerine tepki gösterir.

Eserlerinde kimlik bunalımına yoğunlaşan Amerikalı yazarın 1999'da yayımlanan *Timbuktu* adlı romanında konu; arayış, korku ve umut üçgeninde gelişir. Bu eserde esrar ve alkolden dolayı büyük bir sefalete sürüklenen ve ölmekte olan Willy ile köpeği Kemik Bey'in bir tür labirente dönüşen yaşamlarının çıkmazına odaklanır. Diğer romanlarında olduğu gibi *Timbuktu*'da da Paul Auster kaos, karmaşa ve belirsizlik üzerine anlatıyı inşa eder. Bireyin debelenmesine rağmen sürüklendiği çıkmazdan kurtulamamasını anlatma, Auster'in yazarlığının ayırt edici yönünü oluşturur. Ginger Jones ve Kevin Ells'in belirttiği üzere Amerikalı romancı Paul Auster gibi kaosu, muğlaklığı, tesadüfü özgürlükçü bir şekilde anlatan yazar azdır (Jones-Ells 2011: 627). Yazar çoğu zaman eserlerinde öz yaşamına da göndermede bulunarak bireysel bunalımı ile çağın bunalımını aynı düzlemde kesiştirir.

İncelemenin daha iyi anlaşılması için *Timbuktu*'daki olay örgüsüne ve kahramanlara genel olarak bakmakta fayda var. *Timbuktu*'nun öne çıkan iki kahramanından biri olan Willy Gurevitch alkol ve uyuşturucu bağımlısıdır. Dört yıl önce annesinin ölmesinden sonra başka

kimsesi kalmamıştır. Üniversite yıllarında kullanmaya başladığı uyuşturucu onu günden güne bitirmektedir. Polonya'dan Amerika'ya göç eden ailesinin Yahudi oluşundan utanan Willy, ebeveynleri ile Yahudi kimliği hakkında tartışır. Ayrıca uyuşturucudan dolayı üniversiteden atılır, bir süre şizofreniden ötürü tımarhanede tedavi görür. Willy'nin yaşamı, bir gece televizyonda gördüğü Noel Baba'nın onunla konuşması ile değişir. Noel Baba (Santa Claus/Aziz Nicolas), Willy'nin "karamsarlığını kırmak ve ruhunu yeniden bütünlemek üzere televizyon dünyasının derinliklerinden fırla[r]" (Auster 2015: 27). Bu durum aşağıda ayrıntılı olarak üzerinde durulacağı üzere Willy'nin kimliğini ve "ben"ini inşa ederek yaşadığı eksiklikleri giderebilmesinin önünü açar. Willy, önce televizyonda onunla konuşan Noel Baba'ya inanmaz fakat televizyonu kapatıp tekrar açtığında Noel Baba'nın kendisiyle konuşmaya devam ettiğini görür. Bu olaydan sonra büyük dönüşümler geçiren Willy, soyadını *Christmas* (Noel) olarak değiştirir. Bundan sonra tıpkı Noel baba gibi insanlara yardım etmeyi temel misyon olarak benimser. Nitekim eline ne kadar para geçerse muhtaç olan insanlarla paylaşır. Bu arada sefaletinden dolayı sokaklarda sürekli dayak yiyen Willy, kendisini koruması için bir köpek sahiplenir. Hayatındaki yegâne dostu olan bu köpeğin ismi Kemik Bey'dir. Uzun zamandır öksürük nöbetleri geçiren Willy, ölüme yaklaştığını düşünerek lisede kendisine değer veren öğretmeni Bean Swanson'a not defterlerini, şiirlerini vermek için yaşamının son yolculuğuna çıkar. Kemik Bey'le birlikte çıktığı bu yolculukta amacına ulaşmadan, bir bankın üzerinde kendinden geçer. Kemik Bey ise polislerin geldiğini görünce oradan uzaklaşır. Willy bir ambulansa bindirilerek hastaneye götürülür.

*Timbuktu*'nun diğer kahramanı Kemik Bey de sahibi Willy gibi huzuru ve mutluluğu arar. Willy'nin ölümünden sonra hayata tutunabilme adına farklı limanlara sığınır fakat o da yaşadığı kötü tecrübeler neticesinde huzurun *Timbuktu*'da olduğuna kanaat getirir. Nitekim *Timbuktu*'ya giriş kapısı olan ölümü tercih ederek dünyayı terk eder. Böylece hem insanın gözünden hem köpeğin gözünden bu dünyada huzur ve mutluluğun elde etmenin imkânsızlığı anlatılmış olur. *Timbuktu*'yu Willy'nin anlatımıyla tanıyan Kemik Bey, orada sahibine ulaşabilmeyi umut ettiği için ölümü tereddüt etmeden kucaklar.

Eserlerinde değişik kelime oyunlarını kullanmayı seven Paul Auster, *Timbuktu*'da kelimelerin farklı çağırımlarından yararlanarak anlatının anlamsal açıdan zenginleşmesini sağlar. *Timbuktu* gerçekte Mali'de bulunan tarihi bir kentin ismidir. XII. yüzyılda kurulan bu şehir XIII. ve XVII. yüzyıllar arasında zengin bir kültüre ev sahipliği yapmıştır. Medreseleri ve camileriyle dikkat çeken *Timbuktu*, Afrika kıtasında Mısır'dan sonra en büyük kültürel mekândır ve 1998'de UNESCO Dünya Mirası Listesi'ne alınmıştır.<sup>2</sup> Willy'nin çölün ortasında

---

<sup>2</sup> *Timbuktu* şehri ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. <http://www.gercekhayat.com.tr/yazarlar/timbuktu-bizim-ruhumuz/>.

ve Amerika'ya oldukça uzak olan bu şehri öldükten sonra gideceği yer olarak kurgulaması ve onun umuduyla yaşaması, yoruma açıktır. İngilizcede *timbuktu* çok uzak anlamında kullanılır. Türkçede *Fizan'a sürülmek* deyimindeki Fizan sözcüğü ile İngilizcede kullanılan *timbuktu* anlam açısından aynı işlevi görür. Willy, yaşadığı dönemin Amerika'sından oldukça uzak bir yer tahayyül ederken Timbuktu ismini kullanmayı tercih etmiş olabilir.

Timbuktu ile Nirvana arasında benzerlik kurmak mümkündür. Anne Marie Schimmel'in anlatımına göre Nirvana'yı yokluk mefhumuyla açıklamak olası değildir. Nirvana psikolojik manada sevinçsiz ve ıstıraplı huzur, metafizik açıdan en yüksek kıymettir (1999: 128). Buda'nın öğretisinde ancak dünyevi isteklerini ve arzularını öldürenler Nirvana'ya ulaşabilirler (Gira 1989: 64). Buda, Nirvana'ya dünyevi arzularını terk eden din adamlarının daha kolay vardığını belirtir. Onun öğretisinde Nirvana dünyanın karmaşasından uzak sakin bir adadır. Huzur diyarı Timbuktu'ya varabilme adına Willy, insanlara iyilik yapan *Santa Claus'a* dönüşür. Aşağıda anlatılacağı üzere Timbuktu, dinginlik arayışında olan ve dünyanın bütün sıkıntılarını kurtulmayı hedefleyen bireyin sığınağıdır.

Ülkemizde de geniş bir okur kitlesi olan Paul Auster'in *Timbuktu* romanı ele aldığı konu ve bu konuyu işleme açısından okuyucuya değişik bir deneyim yaşatır. Bu romanda birey, huzuru ve mutluluğu bulacağı bir yerin arayışı içerisindeyken modern kentin sokaklarında yolculuğa çıkar. Yazar insanlara güvenmeyen ve onlardan korkarak kaçan Kemik Bey'in bakış açısından çağımız insanının temel özellikleri anlatılır. *Timbuktu*'da arayış, korku ve umut üçgeninde Willy ile Kemik Bey'in yolculukları anlatılmaktadır. Bu çalışmada *Timbuktu*'daki arayış, korku ve umudun niteliği ele alınıp incelenecektir.

## 1. Arayış

Arayış, geçmişte olduğu gibi günümüzde de kurmaca anlatıların sürekli kullandığı bir motiftir. Halk hikâyelerinde kahramanın, kayıp bir nesneyi veya sevgilisini bulmak için yolculuğa çıkması hadisesine sıkça rastlanır. Bu şekilde sınanan kahraman, arayışa çıktığı yolculukta karakter açısından olgunlaşır. Geleneksel anlatılarda arayış ve yolculuk esnasında karşılaşılan engellerin, kahramanın gelişmesini sağlayan işlevleri vardır.

Paul Auster, eserlerinde belirsizlikle dokunmuş bir arayışı işler. *Timbuktu*'da anlatının kahramanı Willy'nin birden fazla arayış içerisinde olduğu gözlenirse de bütün arayışlarının kimlik arayışı ile ilintili olduğu gözlemlenir. Willy'nin ilk arayışı ailesinden kaynaklanır. Ailesi savaş sırasında Polonya'dan Amerika'nın New York şehrine göç etmiştir. Göç olgusunun oluşturduğu travmanın etkilerini hem Willy'nin hem ailesinin üzerinde görmek mümkündür. Babası yeni geldiği bu yere uyum sağlayabilmek adına aksanını değiştirmeye



çalışır fakat bir türlü Amerikalılar gibi İngilizce konuşamaz. Willy ise ailesinin Yahudi kimliğinden kaçarak bir Amerikalı gibi olmaya karar verir. Yahudi kimliğini reddederek başka biri olmaya çalışır:

“(…) O sıralarda hayattaki en büyük hedefi, annesi ile babasının gerçek annesi ile babası olmadığına kendini inandırmaktı. Onları tuhaf buluyor, o tuhaf yaratıklardan utanıyordu. Polonya aksanıyla konuşan, yapmacıklı, uyumsuz tavırlı iki baş belası olduklarını düşünüyordu; gerçekten düşünmeden, hayatta kalmak için tek umudunun her fırsatta onlara karşı çıkmakta yattığını anlıyordu.” (Auster 2015: 20)

Willy'nin kimlik arayışında anne-baba imagosunun önemli bir yer tuttuğu açıktır. Bundan ötürü kısaca anne-baba imagosuna değinmekte fayda var. Psikanalizde başkasının, kişinin bilinçdışındaki tezahürü *imago* olarak bilinir. İmagolar daha yaşamın ilk evrelerinde şekillenmeye başlarlar. Özellikle çocuk özdeşleşim kurduğu ebeveynin imagosunu oluşturur. Jung'un kuramının da ana kavramlarından olan imago, dış kaynaklı olmasına karşın bilinçaltında biçimlenir<sup>3</sup>. Jung temelde anne ve baba olmak üzere iki imagonun var olduğunu belirtir. Ebeveynler ile çocuk arasındaki ilişkinin niteliği, çocuğun anne ve baba imagosunu çoğu açıdan şekillendirir. Hasta ve zulüm gören bir annenin imagosu büyük bir ihtimale şefkat ve merhamet üzerinde şekillendiği gibi zalim bir babanın imagosu nefret ve öfke üzerinde biçimlenir.

Anne ve babasına karşı nefret dolu olan Willy, yaşadığı Amerika toplumunun değer yargılarıyla uyumlu bir kişilik geliştirmek ister. Bu durumu Freud'un kişilik kuramına göre ele almak mümkündür. Freud'a göre toplumsal değerleri yansıtan süperego, ego için bir idealdir. Ego bu ideale uymaya çalışır ve süperegoya benzemek ister (1993: 273). Willy, Amerikan toplumunun değerlerini en yüce ideal olarak görür ve bu yüzden bu ideale ulaşmasında engel olarak gördüğü ebeveynlerini aşmak ister. Nitekim *Santa Claus*'a dönüşme isteğinin ardında toplumsal değerlerin/süperegonun etkisi vardır. Öte yandan Freud *Uygarlık, Toplum ve Din* adlı eserinde bireyin özdeşleşme yoluyla bir siyasi liderin veya dini önderin kişiliğiyle bütünleşmeye çalışarak kimliğini oluşturduğundan söz eder. Birey kendisini bir bağımsızlık ve özgürlük kavgası verebilecek derecede özdeşleştiği kişilerin üzerine çıkarabilir (2004: 148). Amerika toplumunda iyiliğin sembolü haline gelen *Santa Claus* ile özdeşleşerek Willy, hem ebeveynlerinden miras aldığı kimlikten kurtulur hem toplumsal değere (süperego)ulaşmaya çalışır.

---

<sup>3</sup> Jung erkek ile kadının anne ve baba imagosunun birbirinden farklı olduğunu da belirtir. Söz gelimi erkek için anne bir yabancıdır fakat bir kadın için anne cinsiyetinin belirlediği bilinçli yaşamın misalidir. bk. Carl Gustav Jung (2005). Dört Arketip.. Zehra Aksu Yilmazer (Çev). İstanbul: Metis, s.21-23.

Willy, annesi ve babasının yadırgadığı ve beğenmedikleri müzikleri dinler, bilmedikleri dergileri okur. Bu yüzden evlat ile ebeveynler arasındaki kültürel farklılık giderek açılır. Ayrıca zaman zaman sebepsiz yere onu döven babasıyla duygusal bir bağ kuramaz. Genç Willy, adeta bu ailenin içine atılmış yabancı bir varlık olarak kendisini görür ve bundan dolayı kimlik arayışına girer. On iki yaşında babasını kaybettikten sonra annesi ile yalnız yaşamaya başlar. Annesi, babasına göre daha merhametli ve daha anlayışlı olmasına karşın Willy'nin benimseyemeyeceği fikirlere sahiptir. Annesi, hayatın acımasızlığına itiraz etmek yerine her koşula uyum sağlamaya çalışan konformist bir tip iken Willy, hayatın acımasızlığıyla savaşmayı yeğler. Bu karakter farklılığı çocuk ile anne arasında gerilimin tırmanmasının başlıca nedenidir. Willy'nin zihin dünyasında babası gibi annesinin de yeri yoktur. Evlat, annesini de babası gibi kendi varoluşu önünde bir engel olarak görür ve ebeveynlerini hayatındaki illetler olarak değerlendirir. Bundan dolayı başka biri olmanın hesaplarını yapar. Bu bağlamda Willy'nin arayış içerisinde olmasında anne-baba imagosunun olumsuz olmasının etkili olduğunu söylemek mümkündür. Zalim baba imagosu ile değersiz anne imagosuna sahip olduğu görülen Willy'nin tedirginlikleri ve korkuları da ebeveyn algısıyla ilişkilidir.

Willy, *kendi olmayı* başarabilmenin yolunun, tercihi dışında hayatına giren şeylerden kurtulmaktan geçtiğine inanır. Lise yıllarında, XV. yüzyılda yaşamış olan ayyaş Fransız şair François Villon'un ruhunu taşıdığını iddia ederek her türlü yasağı çiğneyen Willy uyuşturucuya başlar. Yapılan birçok çalışmada, gençlerin uyuşturucu ve alkol gibi maddelere bağımlı olmasında sorunlarını çözememelerinin etkili olduğu görülmektedir. Kültekin Ögel'e göre gençler sorunlarını çözmek için başka bir yol kalmadığına inandıkları zaman madde kullanımına daha fazla yönelmektedir (2001: 78). Willy de kimliği hakkında yaşadığı sorunları aşamadığından uyuşturucuya yönelir. Fakat aynı zamanda şiir yazmayı da bir sığınak olarak görür.

Willy'nin yaşadıklarını daha iyi kavrayabilmek için Lacan'ın fikirlerinden söz etmek yerinde olacaktır. Lacan'a göre özne daima bir eksiklik yaşar ve tüm arzusu bu eksikliği giderebilmektir. Özne için "mesele olmak ya da olmamak değil, gerçekleşmemiş olmaktır" (2013: 36). Willy'nin lise yıllarında François Villon ile daha sonra Santa Claus ile özdeşleşmesinin ardında bilinçaltında yatan gerçekleşme arzusu vardır. Esasında Willy'nin yaşadığı boşluk Freud'un ifadesiyle, bilinçdışının yara izidir. Boşluk kapansa da nevrozlar başkalaşır. Farklı şekillerde tekrar görünür. Burada bilinçdışına yönelmek faydalı olacaktır. Çünkü bilinçdışı bize "nevrozun bir gerçekle uyumlulaştığı boşluğu gösterir" (Lacan 2013: 27). Willy, hayatı boyunca yaşadığı boşluğu doldurabilme adına farklı uğraşlara gider. Fakat nevrozları dönüştürerek devam eder. En sonunda mutlak huzurun yurdu Timbuktu'nun varlığı ile sakinleşir. Huzursuz özne, Timbuktu'yu hayal ederek bilinçdışına yönelir. Lacan'a göre

bilinçdışı arzusunun yöneldiği alandır ve “öteki”nin söylemi ile belirlenir (Cléro 2011: 28-30). Lacan, bireyin kendi arzusunu yücelterek hareket ettiğini söyler. Willy de Timbuktu’yu birçok açıdan yücelterek tasavvur eder. Burada imgesel evrende kendi benliğini kurmasına yarayan “öteki”nin bakışını bulur. O bakış Santa Claus, Edgar Allan Poe veya François Villon’a aittir. Lacan, egonun ayna evresinde sürekli imgesel özdeşleşmeler yaparak kendini geliştirdiğini söyler. Willy’nin özdeşleşim kurduğu isimler onun kendi “ben”ini inşa etme sürecine dâhil olurlar.

Anlatıda Willy’nin karşılaştığı krizleri sağlıklı atlatamamasının yarattığı sorun, onda ruhsal çöküntüye sebep olur. Colombia Üniversitesi’ne yerleşen genç adam, uyuşturucu komasına girer ve bu yüzden okuldan atılır. Ayrıca bu çalkantılı dönemde şizofreni hastası olduğu anlaşılır. Şizofreni hastalığı, Willy’nin kimlik arayışının yeni bir boyuta doğru evrilmesine yol açar. Bir gece televizyonda reklamları izlerken aniden ekranda beliren Noel Baba’nın kendisiyle konuştuğunu fark eder. Bunun büyük bir saçmalık olduğunu düşünerek televizyonu kapatır. Tekrar televizyonu açtığında Noel Baba’nın onunla konuşmaya devam ettiğini görür. Ürperen Willy, Noel Baba’nın ona yardım etmek istediğini fark eder. Noel Baba, Willy’nin daha iyi birisi olması için onunla konuştuğunu söyler. Bu olaydan sonra oldukça korkan Willy ağlayarak duygusal açıdan boşalır.

Willy’nin televizyonda gördüğü veya gördüğünü zannettiği yanılısama onun gerçeği olur. Hatta yanılısama gerçek ile yer değiştirir. Şizofreni hastalarında sıkça görülen durumlardan biri de hayalin gerçek olarak algılanmasıdır. Giles Deleuze ve Félix Guattari, *Anti-Ödipus* adlı eserlerinde şizofreni anlatırken sıradan kliniğe kapatılmış bir hastadan söz etmezler. Onlara göre şizofren yersizyurtsuzdur, sürekli kaçış halindedir ve toplumsal yasalar ve değerler karşısında kendine yeni patikalar bulur. Şizofrenin gezintisi divana uzanmış nevrozikten daha iyi bir modeldir. O “dışardayken dağlarda, kar tanelerinin altındadır, başka Tanrılarla birlikte ya da hiçbir Tanrıyla, aileyle, babayla ve anneyle değil, doğayla birlikte” (Deleuze-Guattari 2014: 14). Başka bir anlatımla şizofren düşlediği evrende kendi varlığını duyumsar.

Yaşadığı çevrenin dayattığı gerçekliği kabul etmeye yanaşmayan Willy hayali, gerçek ile değiştirerek aradığı kimliği kurgulamaya çalışır. Koluna *Santa Claus* dövmesini yaptırıp “bir aziz olmaya karar” verir. Daha önce bir tür saçmalık olarak gördüğü Noel’e saygı göstermeye başlar:

“Willy perişan olmuş, gözleri ağlamaktan şişmiş, bağışlamayı dilemiş, düzeleceğine söz vermişti. Noel’in gerçekten var olduğunu öğrenmişti artık, Noel’in özünü benimsemedikçe ne gerçeği bulacaktı ne de mutluluğu. Bundan böyle hayattaki görevi şu olacaktı: Yılın 365

günü Noel'in mesajını özümsemek, dünyadan hiçbir şey istememek ve herkese sevgi vermek." (Auster 2015: 27)

*Timbuktu*'da Willy'nin televizyon karşısında yaşadığı durum ve sonrasında birtakım dönüşümler geçirmesi uyanma (anagnorisis) olarak değerlendirilebilir. Aristoteles, anagnorisisin bilgisizlikten bilgiye geçiş, yazgının açıkça mutluluğa ya da yıkıma sürüklediği kişileri birleştirmeye ya da düşmanlığa götüren şey olduğunu söyler (Aristoteles 2013: 41). Alkol ve uyuşturucu ile hayatı altüst olan ve varoluşuna bir türlü anlam vermeyen Willy, yaşamın gayesinin iyilik yapmak olduğunu Noel Baba'dan öğrenince hayatını *iyilik yapmak* üzerine temellendirerek anlamlandırır. Mutluluğa uyanan Willy, Noel Baba ile karşılaşmasının yarattığı şok ile insanlara iyilik etmeyi temel ilke edinir. Babasından kalan parasını yoksullar ile paylaşır, boğulmakta olan birisini kurtarır, kendisine kötü davrananlara iyilik ile cevap verir. Etrafını saran kötülöklere rağmen *Timbuktu* diye adlandırdığı cennete kavuşmanın ümidiyle yaşamını sürdürür.

Willy, Noel Baba ile karşılaştıktan sonra eski kimliğinden kurtulma adına soyadını *Christmas* (Noel) olarak değiştirir. Bu şekilde ona biçilen kimlikten kurtularak kendi tercihi ettiği kimliğe bürünür. Fakat bu yeni kimliği, annesi ile arasındaki gerilimi artırır. Anne, oğlunun koluna *Santa Claus* dövmesi yapması karşısında büyük bir korkuya kapılır. Çünkü bu dövme Yahudileri katleden Hitler'i hatırlatmaktadır:

"Santa Claus öbür taraftandı. Presbitenyenlerin ve Roma Kilisesi'ne bağlı Katoliklerin adamıydı o, İsa'ya tapanların ve Yahudilerden nefret edenlerin, Hitler'in ve benzerlerinin. Yahudi olmayan o dam Willy'nin beynini ele geçirmişti ve bir kez içinize girdi mi asla peşinizi bırakmaz böyleleri. Noel, yalnızca bir adımdı. Paskalya Yortusu'nun gelmesine birkaç ay vardı, gelince de haçlar çıkartılıp cinayetten söz edilmeye başlanacaktı, çok geçmeden de SS'ler kapıya dayanırdı. Oğlunun koluna işlenmiş olan Santa Claus'u görüyordu, onun gözünde bir gamalı haçtan farksızdı." (Auster 2015: 29)

Yıllarca Willy'nin şizofreniden kurtulmasını bekleyen anne, oğlunu Amerika'ya göç etmesine neden olan Nazilerin kılığında görünce ürperir. Willy, sadece iyilik yapmak için böyle bir değişim geçirdiğini annesine anlatmasına rağmen araları daha da açılır. Kısa süre sonra Brooklyn'den ayrılarak yollara tekrar düşer. Nereye gittiğini bilmeden sokaklarda dolanır, bazen annesinde kalır bazen sokaklarda yatar. Uzun zaman sonra yeniden şiir yazmaya başlar ve daha başarılı bir şair olur.

*Timbuktu*'daki diğer bir arayış ise Willy'nin lise öğretmeni Bean Swanson ile ilgilidir. Lise yıllarında Willy'nin yazdıklarına değer veren ve onda edebiyat sevgisinin canlanmasını sağlayan kişi Bayan Swanson'dur. Willy bu dünyada kendisini anlayan tek kişinin o olduğunu düşünür. Uzun yıllardır görmediği öğretmenini bulmak istemesinin nedeni, kendi

ölümünün yaklaştığını hissetmesidir. Öldükten sonra köpeğinin sahihsiz kalmasından ve yazdıklarının unutulmasından endişelenmektedir. Kemik Bey'i ve yazdığı notları Bean Swanson'a verirse huzurlu bir şekilde *Timbuktu*'ya gidecektir. Fakat öğretmenine ulaşmadan kendisini Baltimore'da Adger Allen Poe'nun evinin önünde bulur. Burada Willy, Poe hakkında şunları düşünür:

“Bu Poe denen adam benim büyük babamdı, biz Yankee'lerin atası ve babası. O olmasaydı ben de olmazdım, başkaları da olmazdı, kimse olmazdı. Poe ülkesine geldik işte, rahmetli annemin geldiği Polonya'nın Po'su gibi. Bizi buraya bir melek getirdi, ben de burada biraz oturup saygılarımı sunacağım.” (Auster 2015: 48)

Willy'nin kendisini Edgar Allan Poe'nun takipçisi olarak görmesi ve o olmasaydı kendisinin de olamayacağını söylemesinin birçok anlamı vardır. Willy de Edgar Allan Poe gibi üniversiteyi bırakmak zorunda kalmıştır. Uyuşturucu kullandığı kesin olmamasına rağmen alkolik olduğu bilinen Edgar Allan Poe, Baltimore'da sokakta ölü bulunmuştur. Ölüm nedenin alkolden kaynaklandığı düşünülmektedir.<sup>4</sup> Willy de alkol ve uyuşturucudan dolayı Poe'nin evinin civarında bir banka yığılı verir. Ayrıca hem Poe hem Willy hayatının büyük bir bölümünde aşağılanmış, hakarete uğramıştır.

Willy'nin arayıştayken kendisini Edgar Allan Poe'nun evinin önünde bulmasının bir anlamı da Paul Auster'in kendisi ile ilgidir. Auster, özellikle polisiye korku anlatısı olan *New York Üçlemesi*'nde Poe'nin polisiye hikâyelerinden etkilenir. Mari Laura Arcé Alvarez'in tespitine göre Paul Auster'in *Hayalet* (Ghost) ve Poe'nin *William Wilson* hikâyesinin kurguları arasında ciddi manada benzerlikler mevcuttur. Auster, Poe'nin hikâyelerini postmodern tarzda tekrar yazmış gibidir (2014: 47). Bu bağlamda Auster, *Timbuktu*'da kendi yaşamına ve eserin yazılma sürecine göndermede bulunarak üstkurmacaya başvurur.

*Timbuktu*'da Willy öğretmenini ararken Poe'nin evinin önünde atalarının ülkesi Polonya'yı hatırlamasını, psikanalizdeki “ana rahmine dönüş” kavramıyla açıklamak mümkündür. Jacques Lacan'ın kuramına göre çocuk dünyaya geldikten sonra kendisinde eksiklik duygusu hisseder. Bu eksikliğini giderebilmek için anne rahmine geri dönerek anne ile tekrar birleşmek ister (Lemaire 1996: 134). Willy'nin annesi ve babasından miras aldığı kimlikten kurtulmaya çalıştığına yukarıda değinildi. Fakat çıktığı yolculukta kendisini atalarının ülkesinde tahayyül etmesi, bilinçaltında Polonya'ya (anne rahmine) geri dönme arzusunun var olduğunu gösterir. Bu isteğinin belirmesinden sonra zaten ölecektir.

---

<sup>4</sup> Edgar Allan Poe'nun ölümü hakkında farklı düşüncelere ortaya atılmıştır. Henüz tam olarak neden öldüğü bilinmemektedir. Fakat bedeni sokakta bulunduğu ve ani bir şekilde öldüğü bilinmektedir. Ayrıntılı bilgi için bk. <https://www.eapoe.org/papers/misc1827/18500004.htm>.

Romanın diğerkahramanı Kemik Bey, Willy'nin arayışında sahibinin yanı başındadır. Sahibi öldükten sonra bu kez arayışı Kemik Bey sürdürür. Kemik Bey, Willy'nin çok iyi birisi olduğu için öldüğünde *Timbuktu*'da huzur bulduğuna inanır. Fakat şu an tehlikede olan kendisidir. Bir zamanlar sahibi her insanın ona iyi davranmayacağını, aynasızlardan (polisler) uzak durması gerektiğini söylemişti. Kemik Bey bu dünyada tek iyi insanın Willy olduğunu zannetmektedir. Willy öldükten sonra sokaklarda çaresizce gezinince onu Henry Chow adında bir çocuk bulur. Ona çok iyi davranan Chow, Kemik Bey'in insanlar hakkındaki düşüncelerinin değişmesini sağlar: "Henry, Kemik Bey'e sevginin ölçülebilir bir madde olmadığını kanıtladı. Bir yerlerde her zaman sevgi bulunabilirdi, bir sevgiyi yitirmek demek bir başkasını bulmayacaksın anlamına gelmiyordu" (Auster 2015: 97).

Kemik Bey, mutluluğa ulaştığını düşündüğü an yanılır. Henry Chow'un babası, oğlunun köpekle birlikte evin arka bahçesinde yattığını görünce öfkelenir ve Kemik Bey'i tekmeler. Köpek oradan kaçarak kilometrelerce uzağa gider. Köpek artık insanların büsbütün kötü olduklarını düşünmeye başlar. Fakat bu kez onu başka bir çocuk bulur. Kaplan diye çağrılan bu çocuk ve ablası Alice, Kemik Bey'i severler. Alice annesine köpeğin kendilerinde kalmasını ister. Akşam işten eve dönen babası Dick de ikna olunca Kemik Bey yeni bir yuva edinir. Bu ailede Kaplan'ın, Alice'in ve anne Polly'nin kendisini sevdiğinden şüphe duymaz. Fakat Dick'ten çekinir. Çünkü Dick onun eve girmesini yasaklar. Dick, bu konuda Polly'le de birçok kez tartışır. Ayrıca Kemik Bey'i hadım ettirir. Kemik Bey, yeni yuvasında da hep Willy'i düşünür. Aile onu yanlarında tatile götürmeyince umudu büsbütün kırılır. Tekrar arayışa giren Kemik Bey, sığındığı ailenin kendisini bıraktığı köpek barınağından kaçır ve Willy'yi aramaya başlar. Sahibinin *Timbuktu*'da olduğunu bilen Kemik Bey, otoyola atlayarak bir anlamda intihar eder.

*Timbuktu*'daki yolculuk ve arayışların bir amacı olmasına karşın varılan noktalar sürekli bir belirsizliktir. Gerçek dünyada kişinin mutluluğu ve huzuru bulamaması hayali bir yerin (*Timbuktu*) inşasını zorunlu hale getirir. Willy ve Kemik Bey, ne kadar mücadele verseler de asıl huzur bulacakları yerin *Timbuktu* olduğuna inanırlar. Çünkü gerçekte mücadele etmelerine karşın sürekli bir çıkmazın içerisine kendilerini buluverirler. Onlar için *Timbuktu* gerçeğin çıkmazından kurtulmanın yoludur.

*Timbuktu* aynı zamanda Willy'nin varlığının dağılması anlamına haizdir. Çünkü Willy'nin kurduğu fantezi, hakikaten kopmasına ve hayali bir alanda varlığını sürdürmesine neden olur. Slavoj Žižek'e göre kişi varlığının fantazmatik çekirdeğine yaklaştığında öznenin *aphanisis'i* [tükenme/dağılma] söz konusu olur. Özne simgesel tutarlığını kaybeder, dağılır (2011: 155). Willy, babasından gördüğü şiddetten kurtulabilme ve Amerikan toplumunun

bozukluklarını aşabilme adına Timbuktu fantazisini kurar, fakat bu fantezi, bütünüyle kimliğini kaybetmesi anlamını ifade eder.

## 2. Korku

İnsan psikolojisinin karakteristik özelliklerinden biri olan korku, tehlike karşısında kişinin endişe göstermesidir. “Korku, beklenmedik ve öngörülemeyen bir durumla karşılaşan insanın, zihnini yoğunlaştırmasını sağlayan bir mekanizmadır” (Furedi 2001: 7). İnsandaki korkunun temelinde muhtelif faktörler yer alabilir. Erken çocukluk dönemindeki yaşantılar, cinsiyet, yaş, sosyal ve kültürel durum korkunun oluşmasında ve niteliği üzerinde etkilidir. Bütün korkuların ardında bir şeyler kaybetme veya bir şey elde edememe yer alır. Bazı korkular doğuştan gelir bazı korkular sonradan öğrenilir.

Endişe ile korku sürekli birbirine karıştırılır. “Korku, gerçekten zarar verebilecek bir duruma karşı verilen bir reaksiyondur. Gerçek reaksiyonumuzun korku nedeniyle mi yoksa endişeden mi kaynaklandığını belirlemek güçtür” (Ramaiah 2005: 10). Aradaki ayırımı rağmen korku ile endişe birbiriyle bağlantılıdır. “Korku doğrudan doğruya gelen bir endişenin öteki adından başka bir şey değildir” (Le Gall 2006: 56). Freud’a göre endişe tehlikeli bir duruma tepki olarak ortaya çıkar ve tehlike tekrar ettiği her an düzenli olarak belirir (1992: 63). Kişi önce arzular ama aruzlarına ulaşamayacağı hissine kapılınca korkmaya başlar. Bu korku hali tekrar ettikçe kaygı meydana gelir.

Şizofren hastalarında görülen korku ve kaygıların nedenlerinden biri, hastanın çevresiyle iletişim kurmada yaşadığı sıkıntıdır. Harry Gundtrip’e göre bir insan ancak çevresiyle sağlıklı ilişki kurabildiğinde hayatını anlamlı kılar. Hayatın anlam kazanabilmesi için kişinin nesnelere [çevreyle] doğru iletişim kurması gerekir. Şizoidin korkuları, kaygıları, kırgınlıkları sağlıklı nesne ilişkileri kuramamasından kaynaklanır (2013: 14). İletişimde yaşanan bozukluk kişinin olup bitene anlam verememesine yol açar. Hayata anlam vermeme ise birçok korkunun temelinde yer alır. Öte yandan Willy’nin gerçek ile gerçek olmayan arasında yaşadığı gerilim postmodern bir özne olarak değerlendirilmesini sağlar. Abdulhakim Tuğluk’un ifade ettiği üzere parçalanmış postmodern özne, benliğini yeniden oluştururken reel-irreel çatışması yaşar (2017: 184).

*Timbuktu*’da kahramanların yaşadıkları korkular birbirleriyle bağlantılı örülmüştür. Willy’nin birkaç korkusu vardır: 1. Annesi ve babası gibi olma korkusu, 2. Dünyayı daha iyi bir yer yapamama korkusu, 3. Yazdıklarının kaybolması ve unutulması korkusu, 4. Kemik Bey’in sahipsiz kalması korkusu, 5. Ölüm korkusu. Kemik Bey’in ise temelde iki korkusu vardır: 1. İnsanlardan zarar görme korkusu, 2. Sahipsiz kalma korkusu.



Willy'nin en büyük endişesi, Polonya'dan Amerika'ya göç etmek zorunda kalan ama Amerikalı olmaktan uzak duran annesi ve babası gibi olmaktır. Polonyalı ve Yahudi kimliğinden sıyrılmak için her türlü yolu deneyen Willy'nin uyuşturucu ve alkole sığınmasında da söz konusu endişe etkili olur. Tarih boyunca büyük zulümler gören Yahudilerin, birçok toplumda dışlanmaları, Willy'nin ebeveynlerinin kimliğini reddetmesine ve onlardan uzaklaşmasında belirleyici olur. Kemik Bey ve Bean Swanson dışında bir dostunun olmaması, yaşadığı toplum ile sağlıklı bir ilişki kur[a]maması Yahudi kimliğinden kaynaklanır. Babasının ölümünden sonra daha da hırçınlaşan Willy, değişik bir ruh haline bürünür: "Babası kırk dokuz yaşında kalp krizi geçirip öldüğünde Willy'nin kederine, gizlice duyduğu bir ferahlama duygusu da karıştı. (...) On iki yaşında ergenliğe adım atmak üzereyken hayattaki felsefesini saptamıştı bile: Nerede bela bulursa içine dalacaktı" (Auster 2015: 21).

Yahudi olmaktan uzaklaşma isteği, Willy'nin hırçınlaşması ve hayata bir türlü tutunamamasına yol açar. Denilebilir ki, *Timbuktu*'da kurgunun odağında Willy'nin varoluş endişesine gösterdiği aşırı tepkinin sebep olduğu korku vardır. Willy'nin yaşadıklarını daha iyi anlayabilmek için Tülin Gençöz'ün korku hakkındaki şu yorumuna dikkat etmekte fayda vardır:

"Doğal olarak insanlar, tehlikeli olarak değerlendirdikleri durumlardan mümkün olduğu kadar uzak kalmak, eğer bu durumun içindelerse de kaçmak, kendini korumak isterler. Dolayısıyla korku içerdiği tehlike düşüncesi neticesinde, beraberinde korunma, kaçma davranışı getiren bir duygudur." (Gençöz 1998: 10)

Yahudi kimliğinin varoluşunu tehdit ettiğini düşünen Willy, ondan uzaklaşmak için sokaklara kaçır. Aynı şekilde alkol ve uyuşturucuya sığınması da söz konusu korkunun yarattığı gerilimin bir neticesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca edebiyata sığınması, yaşadığı korkuların etkisini azaltmaya yöneliktir. Adam Phillips'in dediği gibi "edebiyat her şeyden öte kaçışı içerir ve edebiyatın konu edindiği insanlar mütemediyen kendilerini bir şeylerden kurtarmaya çalışırlar" (2018: 113). Poe gibi bir edebiyatçı olma arzusu Willy'nin korkularından kaçmasıyla ilişkilendirilebilir. Kurmaca dünyada gerçeğe alternatif bir dünya inşa edilerek birçok huzursuzluktan sıyrılabılır.

Willy ne sokaklarda ne de sığındığı alkol ve uyuşturucuda korkularının üstesinden gelebilir. Noel Baba ile karşılaşır yeni bir insan olmaya karar verdikten sonra kimlik arayışının yol açtığı endişeden bir nebze olsun kurtulur. Fakat bu sefer dünyayı iyi bir yer yapma endişesine aşırı bir reaksiyon gösterir. Yaşamda *Uygulanacak Otuz Üç Kural* adlı bir şiir yazarak hayatına yeni bir sayfa açar. Bu şiir Willy'nin mutluluk yolunda yapması gerekenleri anlatan bir manifesto niteliğindedir:

“Kendini dünyanın kollarına bırak  
Ve hava seni kucaklayacaktır. Geri dur  
Ve dünya arkadan üstüne atlayacaktır.  
İnsanların yoluna varını yoğunu yatır.  
Adımlarının müziğini izle ve ışıklar söndüğünde  
Islık çalma, şarkı söyle.  
Gözlerini kapamazsan hep yolunu kaybedersin.  
Gömleğini ver, altınlarını dağıt,  
Ayakkabılarını ver gördüğün ilk yabancıya  
Hiçbir şeyden çok şey doğar...” (Auster 2015: 30)

Adam Phillips'e göre korku karşısında egonun savunmaları devreye girerek korkuyu düzene sokmaya çalışır ve kişinin uyarıların fazlalığı arasında boğulmasını engeller (2017: 70). Willy'nin korkular karşısında egosunun savunma mekanizması, Timbuktu fantezisini türetir, şiir yazarak sığınılacak bir liman oluşturur. Normal şartlar altında manifesto niteliğinde bir şiir kaleme alan ve hayata umutla bakmaya başlayan birisinin endişelerinden ve korkularından sıyrılması beklenir. Willy yeni benimsediği yaşam felsefesi ile birtakım adımlar atar. Eline geçen parasını yoksullarla paylaşır, seksen yaşındaki birini hırsızlardan korurken omuzundan bıçakla yaralanır. İnsanlara yardım etme isteği ve bu uğrunda mücadele vermesine karşın dünyada bir şeylerin değişmemiş olması Willy'nin yardım etme endişesini bir korkuya dönüştürür. Korku sadece tehlikeye karşı gösterilen aşırı tepki neticesinde doğmaz, aynı zamanda bireyin yapmak isteyip de yapamadıkları hakkında endişe duymasıyla da ortaya çıkar. Nitekim dünyayı değiştiremediğini fark eden Willy, insanlardan sürekli dayak yemesinden ötürü Kemik Bey'i kendisini koruması için yanına alır. Daha sonra tekrar aylak bir şekilde sokaklarda gezer ve dış görünüşünden dolayı insanların iğrendiği birine dönüşür. Kemik Bey'in yorumuna göre Willy'nin düştüğü durumun suçlusu, Amerikan'ın o dönemdeki yaşam koşullarıdır:

“Willy başıboş bir hayata başladığında asıl önemli olan, o gün ülkenin içinde bulunduğu durum, yaşanan atmosferdi. Ülke toplumdışlarıyla, evden kaçan çocuklarla doluydu; uzun saçlı hayalperestler, beş para etmez anarşistler, uyuşturucu düşkünün uygunsuzlar kol geziyordu ortalıkta. Willy ne kadar tuhaf birisi olursa olsun, onların arasında pek de göze batmıyordu.” (Auster 2015: 31)

Şizofreniyi psikanalitik manada zihinsel bir hastalık olarak görmeyen Deleuze ve Guattari, şizofrenleri kapitalizmin birer artığı olarak değerlendirirler. Şizofreni sadece psikolojik bir vaka olarak değil, sosyolojik ve politik yönleri olan bir olay şeklinde ele alırlar. Onların düşüncesine göre:

“Şizofren, kendi bedeni üzerinde etki yapan arzuya ve bastırmaya ait soyut toplumsal süreçleri en iyi şekilde adlandırabilen kişidir; aslında şizo, toplumsal alan içinde kurulu olan bireyselleşmiş bir ego adına konuşmaz artık; tersine, kolektif sözce topluluğu adına, yaşamında yer alan ve odaklanan toplumsal ilişkilerin özgül toplanışı adına konuşur.” (Goodchild 2005: 145)

Christopher Bollas, şizofreni ile toplumsal olaylar arasında doğrudan bazı ilişkilerin olduğu belirtir. Onun aktardığına göre 1960’lı yıllardan itibaren Amerikan toplumunda şizofreninin artmasında savaşlar, suikastlar, ekonomik çalkantılar belirleyici olmuştur. Toplum sürüklendiği kaotik atmosfer, bireylerin ruh haline etki etmiştir (2018: 42-45). *Timbuktu*’da Willy, Amerika toplumunda şizofreninin hızla yükseldiği 1970’li yıllarda hastalığa yakalanır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Kemik Bey’in Willy’nin durumu hakkında yaptığı yorum yerindedir.

Willy’nin kurduğu fanteziler sadece onun kişisel vaziyetinden kaynaklanmaz. Bilakis Amerikan toplumunun durumuyla yakından ilgilidir. Slavoj Žizek, fantezide sahnelenen arzunun özneye ait olmadığını ötekinin arzusunun olduğunu belirtir. Ona göre “fantezi, fantazmatik bir oluşum, öznenin ilksel, kurucu konumunu meydana getiren Che vuoi? (Ne istiyorsun?) muammasına verilen bir yanıtıdır. Arzunun ilk sorusu doğrudan dillendirilen ‘Ne istiyorum?’ değil ‘Ötekiler benden ne istiyor? Bende ne görüyorlar?’ sorularıdır” (2015: 686). Willy, Amerika toplumuna yabancı olan ebeveynlerinin kültürlerinden uzak durup farklı kişiliklere bürünmesi de yine kendini kabul etme arzusundan kaynaklıdır. Fakat öte yandan bu arzusu, sonunu hazırlayan bir faktör olarak belirir.

Willy’yi yavaş yavaş bitiren yaşadığı yozlaşmış toplumun koşullarıdır. Dünyayı değiştirebilmek için elinden geleni yapar fakat gerçekten kendisinin değişip değişmediğini anlamamaktadır. Bir Aziz olarak bazı iyi şeyler yapmasına karşın iyi bir insan olup olmadığı konusunda herhangi bir yargıya varamaz. Bundan ötür yeni bir dünya kurma ve yeni bir kimlik inşa etme yolunda belirsizliğe sürüklenir. Bu belirsizlik, benlik algısını da bir anlamda yönlendirir. Hastalığının dayanılmaz bir seviyeye gelmesi, yeni bir dünya kurma ve yeni bir kimlik inşa etme fikrini bir tarafa bırakmasına neden olur.

Willy, ölümünün yaklaştığını hissedince dünyanın acımasızlığına karşı birer cevap niteliğinde olan notları ve şiirlerinin kaybolması korkusuna kapılır. Son yolculuğunu, söz konusu yazılarını ve şiirlerini unutulmaktan kurtarmak için yapar. Bu yazıları, lisedeyken kendisinde büyük bir cevher olduğunu keşfeden öğretmeni Bean Swanson’a ulaştırmaya çalışır. Fakat yolculuk esnasında asla öğretmenine ulaşamayacağı hissine kapılarak korkuya kapılır. Nitekim bu korkusu bir bankta yığılı vermesi ile neticelenir. Bu esnada başka bir korkusu belirir. Bean Swanson’a yazıları ile Kemik Bey’i de bırakma arzusundadır. Fakat

uzandığı yerden bir türlü kıyılamaz. Bu esnada Kemik Bey'e her insana güvenmemesini, özellikle köpekleri pişiren Çin lokantalarından uzak durmasını ve polisleri görünce kaçmasını söyler. Kemik Bey'in korkularının çoğu, sahibinin bu anlattıklarına göre biçimlenir.

*Timbuktu'*da en dikkat çekici korku türü, anlatının ardında gizlenen ölüm korkusudur. Esas itibarıyla ölüm korkusu günlük hayattaki birçok korkunun temelinde yatar. Kapalı bir yerde kalma fobisi, yılandan korkma veya uçağa binme korkusu kişinin fark edemediği ölüm korkusuyla ilgilidir. Willy'nin ölüm korkusu, öldükten sonra gideceği yeri Timbuktu olarak tahayyül etmesi ile belirginleşir. Aziz birisine dönüştükten sonra iyilik yapmayı ve dünyayı değiştirmeyi yüce bir gaye olarak belleyen Willy, ölümün kendisini bu gayeden alıkoyacağını düşünür. Bundan dolayı ölümün ötesinde iyiliğin var olduğu yeni bir dünya kurgular. Bu bağlamda korktuğu fakat gerçekleşmesi sadece bir zaman meselesi olan ölüm olayının endişesinden Timbuktu'ya kavuşma umuduyla kurtulmaya çalışır.

Romanın diğer kahramanı Kemik Bey ise insanlardan zarar görmekten korkmaktadır. Dostu ve sahibi Willy, onu insanlara karşı dikkatli olması noktasında tembihler. Kimi zaman Willy'nin korkularını o da hissederken kimi zaman Willy'nin insanlar hakkında aşırı ön yargılı olduğunu düşünür: "Willy'nin önyargıları, Kemik Bey'in korkuları ol[ur]" (Auster 2015: 101). Kemik Bey, Willy öldükten sonra kendine bir sahip bulmak için yollara koyulur. İlk rastladığı çocuklara bazı şirinlikler yapmasına rağmen onlardan dayak yer fakat Henry Chow onu sevince bazı iyi insanların olduğunu düşünmeye başlar. Kemik Bey, Henry Chow ile mutlu olmasına karşın Chow'un babası bir Çin lokantası işletir. Willy'nin Çin lokantalarında köpeklerin yenildiğini söylediğini hatırlayan Kemik Bey, içindeki korkuya rağmen Chow'la bir müddet zaman geçirir. Fakat Chow'un babasından bir tekme yiyince insanların kötü olduğu düşüncesine tekrar kapılır. Polly'nin eşi Dick de onu pek sevmez. Nitekim onu hadım ettirince Kemik Bey de ondan nefret eder. Polly ve Dick'in Willy gibi kendisine davranmadıklarını gördüğünde onların yanından kaçar.

Willy öldükten sonra sürekli bir arayış içerisinde olan Kemik Bey, eski sahibini hiçbir zaman unutmaz. Bazen uykuda Willy'nin Timbuktu'da olduğunu görür. İnsanlardan zarar görmekten korkan Kemik Bey, sahibinin yokluğuna bir türlü alışamaz ve sürekli ona kavuşmanın hayalini kurar. Düşünde Willy'nin kendisine şunları anlattığını görür: "İnsanlar da köpek muamelesi görebilirler, dostum, bazen de gidecekleri bir yer olmadığı için ahırlarda ya da çayırlarda yatarlar. Kendine acımaya başlamadan önce yolunu kaybeden ilk köpeğin sen olmadığını hatırla" (Auster 2015: 115). Kemik Bey, bir sahip bulmayı denemiş fakat bu çabası sonuçsuz kalmıştır. Willy'den başka biriyle mutlu olamayacağını anlayınca *Timbuktu'*ya, onun yanına gitmeye karar verir.

### 3. Umut

İnsan varoluşunun temel niteliklerinden birisi, hislerinin diğer canlılara göre daha gelişmiş olmasıdır. Bazı hisler hayvanlarda bulunmasına karşın insanın sahip olduğu hisler nitelik ve nicelik açısından daha zengindir. Umut duygusu, insanın hayatta kalmasını, yaşamına şekil vermesini ve hayatı yaşamaya değer bulması açısından önemlidir. Mary Zournazi'ye göre umut, bireyi dünyaya bağlar ve yaşamın değerli olduğu noktasında bireyin inanmasını sağlar (Zournazi 2004: 25). Kişinin günlük hayatta karşılaştığı engelleri aşmasında umut duygusu destekleyici ve yapıcı bir rol oynar.

*Timbuktu*'da Willy ve Kemik Bey yaşadığımız çağın bütün olumsuzluklarına rağmen kötülüklerden uzak bir diyarın varlığına inanırlar. Bu diyara ulaşabilmenin tek yolunun iyilik yapmak olduğunu düşündükleri için kendilerini kötülüklerden uzak tutup insanların yardımına koşmayı temel gaye edinirler. Willy, Noel Baba ile karşılaştıktan sonra ilk olarak *Gurevitch* soyadını bırakıp *Christmas* soyadını alır. *Christmas* yani Noel'in en büyük çağrışımı, Noel Baba'nın bacadan gizliden evlere girip insanlara hediyeler bırakmasıdır. Hiçbir karşılık beklemeden insanları mutlu etmeyi ilke edinen Noel Baba, iyilik figürü olarak bilinir. Willy koluna *Santa Claus* dövmesini yaptırarak ve *Christmas* soyadını alarak metafiziksel olarak yaşadığı dönüşümü fiziksel alana taşır. Noel Baba ile karşılaşması onun iyilikte dirilmesi şeklinde yorumlanabilir. Çünkü yaşamının büyük bir bölümünü insanlardan kaçıp alkol ve uyuşturucu bağımlısı olarak geçirmiştir.

Şizofren olmasına rağmen Willy, deli değildir. Akli melekelerini kaybetmediği gibi aynı zamanda duygularının farkındadır, ne istediğini bilir. "Şizofrenler psikozludur ama deli değildirler. Aslında, genellikle, delilikten çok korkarlar ve bu olguyla bağlantı kurma konusunda fobi geliştirmişler. Delilik, bilinçsiz fantezilerin dışavurumuyla güdülenen olayların kaotik halidir" (Bollas 2018: 44). Willy, kimseye zarar vermediği gibi herkese yardım etmeye çalışır. Willy'nin umut duygusu da yardım etme isteği gibi mantıktan kopuk değildir.

Willy'nin *Santa Claus*'a dönüştükten sonra içinde parlayan umut ışığı, ölüm sonrası ile ilgili düşüncelerini de olumlu yönde değiştirir. Ölümünden sonra gideceğini hayal ettiği *Timbuktu*'nun iyiliklerin hüküm sürdüğü bir yer olarak değerlendirir. Sokaklarda sürekli dolaşarak insanlara yardım etme isteği *Timbuktu*'ya varabilmekle ilgilidir. Bu dünyada bir karşılık beklemeden insanlara yardım etme ve dünyayı daha iyi bir yer yapma isteğini Kemik Bey'e şu şekilde anlatır:

"İşte ben bunun hayalini kurdum Kemik Bey. Dünyayı daha iyi bir yer haline getirmenin hayalini. Ruhun kasvetli, karanlık kuytularına biraz olsun güzellik katmak istedim. Bunu bir ekme kızırtıcısıyla yapabilirsin. Nasıl yaptığın hiç önemli değil. Dünyayı bulduğundan

daha iyi bir durumda bırakmak. İnsanın elinden gelecek en iyi şey budur.” (Auster 2015: 60)

Sürekli bir arayış içerisinde olan ve iyilik yaparak gerçekliğin kötü yüzüne cevap vermeye çalışan Willy, Timbuktu’yu Mutlak Gerçeklik olarak görür. Willy’nin umutla Timbuktu’ya/*Mutlak Gerçeğe* varma isteği, Gabriel Marcel’in düşüncelerini hatırlatır. İnsanın sürekli bir oluş ve arayış içerisinde olduğunu belirten Marcel’e göre insan *homo viator* (yolculuk eden insan)’dur:

“Homo viator, bir umut insanıdır. Umut, onun için bir yaşam biçimidir. O, geleceğe, yaşama, çevresine ya da başkalarına karşı umut içinde bir bekleyiş halindedir. Bu bekleyiş onu Mutlak Gerçeğe götürecek olan bir varlık koşuludur. İnsanda varoluş duygusunu oluşturan şey umuttur. Bu sebeple umut, homo viator’un fizik ve metafizik yolculuğunun zorunlu bir parçasıdır; yani yolculuk boyunca yolculuğun rotasını diğer edimlerden çok umut belirleyecektir. Homo viator, her geçen gün kendisine yabancılaşan bir dünyada umut yoluyla kendisine ve dünyaya yabancılaşmayı reddederek yönünü tayin edebilecektir.” (Koç 2008: 172)

Yaşamının büyük bir bölümünün güvensizlik ve umutsuzluk içerisinde geçiren Willy’nin sokaklardaki yolculuğunu, metafiziksel bir hüviyete büründüren olay Noel Baba ile karşılaşmasıdır. Adeta yeniden doğan Willy’e göre dünyayı daha iyi bir yer yapmak, hayatı yaşamaya değer kılan yegâne güçtür. Timbuktu’ya ulaşabilmesinin anahtarı yardımsever olmakta saklıdır. Bundan dolayı Willy eline geçen bütün parayı başkalarıyla paylaşır, hayatını başkalarının hayatını kurtarma uğrunda tehlikeye atar. Bütün bu yaptığı iyi işlere rağmen sokaklarda bir sefil olarak yaşamaktan sıyrılamaz. Yine de geleceğe umutla bakmasını sağlayan itici güç, Timbuktu’ya varabilme ümididir.

İnsanlardan korkan ve geleceği ile ilgili endişe duyan Kemik Bey de Willy’nin Timbuktu hakkında söyledikleriyle umutlanmıştır. Willy’nin anlattığına göre bu dünyanın haritasının bittiği yerde Timbuktu’nun haritası başlar. Kemik Bey, buraya ulaşmanın zahmetli olduğunu düşünmesine rağmen Willy, insanın göz kapayıp açınca oraya varabileceğini söyler. Normal şartlarda insanlar dışında kimsenin alınmadığı Timbuktu’ya bazı iyi hayvanların da alındığını yine Willy’nin kendisi anlatır. Kemik Bey, Willy öldükten sonra sığındığı her yerde insanlardan zarar görünce Timbuktu’ya ulaşmanın umuduyla yola çıkar ve sahibine kavuşabilmek için intihar eder. Uzun zaman önce sahibi, ona Timbuktu’da insanlar ile hayvanların nasıl anlaştıklarını söylemeyi unutsa da Kemik Bey, orada insanlar gibi konuşacağını hayal eder. Ona göre adil olan, köpeklerin insanlar gibi konuşabilmesidir. Kemik Bey’in *Mutlak Gerçeği* de sahibi ile aynı dili konuştuğu, herkesin mutlu olduğu Timbuktu’ya varmaktır.

Willy'nin ölünce gideceğini hayal ettiği yer, gerçeğin bir üst katmanı olarak değerlendirilebilir. Bu üst katmana alt katmandaki her insan ulaşamaz. Üst katmana ulaşmayı umut edenlerin yapması gereken şeyler vardır. Her şeyden önce karşılık beklemeden insanlara yardım etmeleri gerekir. Dünyayı buldukları halden daha iyi bir hale getirebilmek için çabalamaları şarttır. Paradan vazgeçmeleri gerekir. Timbuktu adeta maddi çıkardan arınanların varabildikleri bir yerdir. Cennet olduğu söylenemez, ama bu dünyaya ait bir yer de olamaz. Belki cennet ile dünya arasında bir yerdedir. Ütopya gibi değerlendirilse de Timbuktu, Willy ile Kemik Bey'in ölüm sonrasına ümitle bakmalarını sağlar ve bu dünyaya iyilikle mukabele etmelerinde güdüleyici bir işlev görür.

### **Sonuç**

Çağımız insanın, gerçekliğin çıkmazında yolunu bir türlü bulamamasını birçok romancı eserlerinde konu edinmiştir. Bu yazarlardan biri olan Paul Auster, *Timbuktu*'da bütün olumsuzluklara rağmen bireyin mutlu olabileceği bir dünyanın düşünüyebileceğine vurgu yapar. Romanda, Holocaust'tan kaçıp Amerika'ya sığınan Willy'nin çevresiyle yaşadığı bütün sıkıntılara rağmen mutlu olmayı hayal edebileceği bir evren kurabileceği dile getirir. Birey ile toplum arasındaki gerilimin kişiyi ne denli yalnızlığa sürüklediğine odaklanan yazar, aynı zamanda insanın bu kaotik evrede bir çıkış yolunun bulabilmesinin imkânını ortaya koyar. Kahramanın kendisine dayatılan kimliklerden sıyrılabilmesinin yarattığı problemler ve bu problemlerin üstesinde gelebilme adına çözüm yollarının denenmesi anlatının kurgusunun iskeletini oluşturur. Willy ve dostu Kemik Bey, çıktıkları yolculukta arzuladıkları huzuru ve mutluluğu bulamamalarına karşın yönlerini gerçeğin dışında bir evrene, Timbuktu'ya, yöneltirler.

*Timbuktu*, okuyucuya bir tür labirente dönüşen bireyin kendi kimliğini arama macerasının, korku ve umut arasında durduğunu anlatır. Hakikatin tazyiki altında kişiliği ezilen modern insanın sürüklendiği çıkmazdan kurtulmasının yegane yolu ütöpik bir beldenin hayali ile güdülenmesidir. Willy ve kader arkadaşı Kemik Bey, modern hayatın baskısından ve korkularından Timbuktu'nun varlığı ile kurtulurlar.



### Kaynakça

- Aristoteles (2013). *Poetika*. Samih Rifat (Çev.). İstanbul: Can.
- Alvarez, M. L. A. (2014). "The Case Of A Twofold Repetition: Edgar Allan Poe's Intertextual Influence On Paul Auster's Ghosts". *Journal Of English Studies - Volume 12 (2014)*, 35-48.
- Auster, Paul (2015). *Timbuktu*. İlknur Özdemir (Çev.). İstanbul: Can.
- Bollas, Christopher (2018). *Güneş Patladığında Şizofreninin Gizemi*. Mehmet Gürsel (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Cléro, Jean-Pierre (2011). *Lacan Sözlüğü*. Özge Soysal (Çev.). İstanbul: Say.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix (2014). *Anti- Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni*. Fahrettin Ege-Hakan Erdoğan- Mustafa Yiğitalp (Çev.). İstanbul: Bilim ve Sosyalizm.
- Freud, Sigmund (1992). *Endişe*. Leyla Özcengiz (Çev.). İstanbul: Dergâh.
- Freud, Sigmund (1993). *Yaşamım ve Psikanaliz*. Kamuran Şipal (Çev.). İstanbul: Say.
- Freud, Sigmund (2004). *Uygarlık, Toplum ve Din*. Emre Kapkın (Çev.). İstanbul: Payel.
- Furedi, Frank (2001). *Korku Kültürü*. Barış Yıldırım(Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Gençöz, Tülin (1998). "Korku: Sebepleri, Sonuçları ve Başetme Yolları". *Kriz Dergisi*, C.: 6, S.: 2, s. 9-16.
- Gira, Dennis (1989). *Comprendre Le Bouddhisme*, Paris: Le Livre de Poche.
- Goodchild, Philip (2005). *Deleuze ve Guattari Arzu Politikasına Giriş*. Rahmi G. Ögdül (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Guntrip, Harry (2013). *Şizoid Görüngü Nesne İlişkileri ve Kendilik*. İpek Babacan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Jones, Ginger-Ells, Kevin (2011). "Chaos And Complexity in Paul Auster's New York Trilogy". *Restoring the Mystery of the Rainbow*, Volume 47, pp. 627-639.
- Jung, Carl G. (2005). *Dört Arketip*. Zehra Aksu Yilmazer (Çev.). İstanbul: Metis.
- Koç, Emel (2008). "Bir Umut Metafiziği Olarak Gabriel Marcel Felsefesi". *SDÜ Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S.:18, s.171-194.
- Lacan, Jacques (2013). *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*. Nilüfer Erdem (Çev.). İstanbul: Metis.
- Le Gall, Andre (2006). *Anksiyete ve Kaygı*. İsmail Yerguz (Çev.). İstanbul: Dost.
- Lemaire, Anica (1989). *Simgele Girişte Ödip'in Rolü*. Nesrin Tura (Çev.). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz içinde (haz. Saffet Murat Tura). İstanbul: Ayrıntı, s. 131-148.

- Ögel, Kültegin (2001). *İnsan, Yaşam ve Bağımlılık Tartışmalar ve Gerekeçeler*. İstanbul: IQ Kültür Sanat.
- Phillips, Adam (2017). *Dehşetler ve Uzmanlar*. Tuna Erdem (Çev.). İstanbul: Metis.
- Phillips, Adam (2018). *Kaçırdıklarımız Yaşanmamış Hayata Övgü*. Selin Siral (Çev.). Metis.
- Ramaiah, Savitri (2005). *Endişe-Anksiyete*. Hatice Kapudere (Çev.). İstanbul: Bileşim.
- Schimmel, Annemarie (1999). *Dinler Tarihine Giriş*, İstanbul: Kırkambar.
- Tuğluk, Abdulkakim (2017). "Kılları Yolunmuş Maymun Romanında Dramatik İroni". *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Temmuz-Aralık 2017/9:18 (177-190)*.
- Zizek, Slavoj (2011). *Kırılğan Temas*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Zizek, Slavoj (2015). *Hiçten Az Hegel ve Diyalektik Materyalizmin Gölgesi*. Erkan Ünal (Çev.). İstanbul: Encore.
- Zournazi, Mary (2004). *Umut Değişim İçin Yeni Felsefeler*. Uygur Abacı (Çev.). İstanbul: Literatür.
- [www.eapoe.org/papers/misc1827/18500004.htm](http://www.eapoe.org/papers/misc1827/18500004.htm).
- [www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/timbuktu-bizim-ruhumuz/](http://www.gercek hayat.com.tr/yazarlar/timbuktu-bizim-ruhumuz/)



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (80-91)

Makalenin Geliş Tarihi: 09.04.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 12.04.2019

### ORHAN PAMUK'UN “KARA KİTAP” ROMANINDA HURÛFİLİK İNANCININ İZLERİ

Recai DEMİR<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0003-0517-5937

#### ÖZ

Hurûflilik 14. yüzyılda Fazlullah Esterabadi tarafından Tebriz’de ortaya konulmuş, İslam’ın Batını bir yorumudur. Esterabadi rüya yorumlarından elde ettiği bilgileri kullanmış, İslam’ın temel kavramlarını dönüştürerek Anadolu, İran ve Hindistan’a yayılan yeni bir dinî anlayış getirmiştir. Hurûfliler dünyanın işleyişine, geleceğe dair haberler vererek âlim, devlet adamı, asker vb. pek çok zümreden taraftar toplamışlardır.

Orhan Pamuk, *Kara Kitap* romanında İslam kültürünün pek çok değerinin yanında Hurûfliğe de geniş bir şekilde yer vermiştir. Celal karakterinin Fazlullah Esterabadi ile özdeşleştiği romanda, Galip Hurûflilerin yüz okuma, rüya yorumu, sayı ve harf sembolizmi vb. yöntemlerini kullanarak dünyanın gizemlerini çözmeye çalışır. Galip karısı Rüya’yı ararken çıktığı yolculukta Hurûflilerle ve Hurûfliğe dair izlerle karşılaşır. Bu makalede *Kara Kitap* romanına yansıyan Hurûfliğin inançları, kavramları ve yöntemleri tespit edilecek, romanın işleyişine yaptığı katkılar ortaya konulacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Orhan Pamuk, *Kara Kitap*, Hurûflilik, Fazlullah Esterabadi, kıyamet.

<sup>1</sup> Dr., İstanbul Büyükşehir Belediyesi, Basın Sorumlusu.  
eposta: demirrecai@gmail.com



**TRACES OF THE HURUFISM FAITH IN ORHAN PAMUK'S NOVEL  
"THE BLACK BOOK"**

**ABSTRACT**

Hurûfism is a Batinite interpretation of Islam in the 14th century and set by Fazlullah Esterabadi in Tabriz. Esterabadi used the information which he obtained from his dream interpretations and transformed the basic concepts of Islam and brought a new religious understanding spreading to Anatolia, Iran and India. Hurûfis gathered supporter like scholars, statesmen, soldiers etc. by informing about functioning of the world and also future.

In his novel *The Black Book*, Orhan Pamuk referred to Hurûfism broadly as well as many other values of Islamic culture. In the novel where Celal's character is identified with Fazlullah Esterabadi, Galip tries to solve the mysteries of the world by using the methods like Hurûfis' face reading, dream interpretation, number and letter symbolism, etc. Galip encounters the the Hurûfis and the signs of Hurûfism in his journey while he is searching for his wife Rûya. In this article, the beliefs, concepts and methods of Hurûfism which are reflected in *The Black Book* novel will be determined and their contributions of the novel's functioning will be revealed.

**Keywords:** Orhan Pamuk, *The Black Book*, Hurûfism, Fazlullah Esterabadi, doomsday.

**Giriş**

Hurûf ilmi, harf ve sayılara anlamlar yükleyerek hayatın, maddenin işleyişine, kadere dair bir takım gizemli bilgilere ulaştığını iddia eden bir ilimdir. Hurûflik ise Fazlullah Esterabadi'nin kuruculuğunu yaptığı, hurûf ilminin yöntemlerini kullanan, bunun yanı sıra İslam'ın mehdi, kıyamet, ahiret gibi kavramlarını bozarak yeni bir anlayış getiren Batını bir düşünce yapısıdır. Abdülbaki Gölpınarlı, *Hurûflik Metinleri Kataloğu* kitabının giriş kısmında Hurûfliğin tevil yoluyla dönüştürdüğü İslam inançlarını şöyle sıralar: "Hurûflik (...) ayrıca kıyâmeti, kıyâmetten önce Mehdî'nin, Dâbbat'ül-Arz'ın zuhûrunu, İsa'nın inişini, güneşin batıdan doğmasını, sırâtı, mîzânı, cenneti ve cehennemi de te'vîl edip bu harflere tatbik eder." (1973: 19)

Fazlullah Esterabadi Timur devrinde, XIV. yüzyılın ikinci yarısında faaliyetlerini sürdürmüştür. "Fazlullah 776 [1374-1375] yılında Tebriz'de, rüyasında Hz. İsa, Hz. Muhammed ve Hz. Âdem'i Allah'ın halifeleri; kendisini de Mehdi ve Mesih, peygamberlerin ve velilerin sonuncusu olarak görür." (Esterabadi 2012:14) Rüya yorumlarıyla, Kur'an ayetlerini tevil etmesiyle, İslam âlimlerinin genel kabullerine muhalefetiyle ismini duyurmayı başarmış, çevresinde kendisine bağlı bir mürit grubu toplamıştır. Düşüncelerini

Tebriz, Horasan, Azerbaycan, Anadolu gibi yerlerde müritleri vasıtasıyla yaymıştır. Etki alanı genişleyen Hurûfliği 16. ve 17. yüzyılda pek çok şair, sanatkâr, âlim ve devlet adamı benimsemiştir (Ocak 2013:156).

Fazlullah, Timur Devleti İran'ında İslam'ın en temel inançlarını bozmakla, zındıklıkla suçlanarak yargılanmıştır. Yargılama neticesinde suçlu bulunarak 1398 tarihinde idam edilmiştir. İdamın sonrasında Hurûfler takibe uğramışlar, Anadolu ve Hindistan gibi uzak coğrafyalara kaçmak zorunda kalmışlardır.

Hurûfî dervişleri inançlarını 15. yüzyıldan itibaren Osmanlı ülkesinde yaymaya başlamışlardır.

"Çelebi Sultan Mehmed ve oğlu Sultan Murad zamanında başlayan Hurûfî etkisi Fatih Sultan Mehmed döneminde saraya kadar ulaşmış. Taşköprizade'nin ifadesine göre genç padişah bile bir ara bu harekete meyletmişti. Hurûfler Herat, İsfahan ve Tebriz'de uyguladıkları taktikleri Osmanlı ülkesinde de uyguluyor. Bir yandan yeniçeriler arasında taraftar bulmaya, bir yandan da padişahı etkileyerek Hurûfliği devletin resmi mezhebi haline getirmeye ve iktidarı ele geçirmeye çalışıyorlardı." (Aksu 1998: 411)

Ulemanın çabalarıyla padişah II. Murad ikna edilmiş, Edirne'de yakalanan Hurûfler yakılarak öldürülmüştür.

Ahmet Yaşar Ocak, Hurûfliğin dayandığı temeli ve hulul düşüncesinin Anadolu'da yayılışını şöyle anlatır:

"Hurûfliğin temel akidesi, Fazlullah'ın Allah'ın mazhar'ı olduğu, yani Allah'ın Fazlullah'ın bedeninde görüntülediği ve onun kıyamet gününe yakın, Müslümanları, Hıristiyanları ve Musevileri kurtaracak Mehdi olduğu şeklinde özetlenebilir. Allah'ın insan bedenine hulul ettiğine (incarnation) dair bu çok kuvvetli inanç kanalıyla Hurûflük, Anadolu ve Rumeli'de yayılış sırasında bir kısım Bayrami Melamileri'ni, Kalenderiler'i -bu kanalla Bektaşiliği-ve bazı Halvetiyye çevrelerini, daha önemlisi, Kızılbaşlık'ta zaten var olan bu inancı daha da derinleştirmiştir." (2013: 156)

İnançlarını tasavvuf örtüsüyle sunan Hurûfler, Bektaşiliğin içinde kendilerine yer bulmuştur. Bektaşiliği kendi inançları etrafında değiştirmek için çaba göstermişler, etkili de olmuşlardır: "Hurûfî etkisi, bazen Bektaşi tekkelerini süsleyen resimlerde görülür: Ali, Hasan ve Hüseyin'in ya da başkalarının yüzleri, adlarını oluşturan harflerle resmedilmiştir." (Schimmel 2012: 357)

Hurûfler için yüzler önemli bir bilgi kaynağıdır. İnsanların yüzlerini okur, dünyaya dair sırları öğrenirler. Bu düşüncelerinin kaynağı şu inanca dayanır:

“Hurûflere göre, söz, Allah'ın Zatı'nın ulu tecellisidir; aynı zamanda insanın yüzünde de görünür; sözcükler, Allah'ın sırlarının açığa çıktığı yazı, en mükemmel haliyle Kuran haline gelir. Fazlullah, Adem'e dokuz, İbrahim'e on dört, Muhammed'e yirmi sekiz harf verilmiş olduğunu, kendisinin ise 32 harfin bilgisiyle şereflendirildiğini öğretmiştir.” (Schimmel 2012: 429)

Bu makalede Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında bu inanca dair tespit ettiğimiz izlere yer verilecek, romanın dokusuna yaptığı katkılar değerlendirilecektir.

### **Celal ve Fazlullah Benzerliği**

Romanda Fazlullah'ın hayatının ve kurduğu düşüncenin izlerini *Kara Kitap*'ın gazeteci karakteri Celal'de açıkça görmek mümkündür. Fazlullah'ın hayat hikâyesinin çekiciliği, romanda Celal'in etrafında yaratılmak istenen gizem için önemli bir ilham kaynağıdır.

Celal işyerindeki ofisinde gazetelerden insan yüzleri keser. Bu kesik insan yüzleriyle Hurûflikten bahseden kitaplar, Celal'in Milliyet gazetesindeki odasında masanın üstünde durmaktadır. Celal kesik insan yüzlerini yorumlayarak onların kaderlerine dair çıkarımlarda bulunur. Bunun yanında Celal'in gazetede yazdığı “Rüyalarınızı Yorumluyoruz” ve “Yüzünüz Kişiliğiniz” köşelerinin isimleri Fazlullah Esterabadi'yi çağrıştırmaktadır. Celal okuyucu mektuplarıyla kendisine iletilen rüyaları ve okuyucularının gönderdiği fotoğraflardaki yüzleri köşesinde yorumlamaktadır. Fazlullah'ın ününe kavuşmasına sağlayan en önemli şeyler, gördüğü rüyalar ve bu rüyalara getirdiği yorumlardır. Fazlullah temasa geçtiği kişilerin de rüyalarını yorumlamıştır. Bunun yanında Hurûfler insanların yüzlerine bakarak onların karakterlerine, geleceklerine dair çıkarımlar yapmışlardır.

Celal, “Üç Silahşörler” adlı yazısında gazetecilik mesleğinin duayenleriyle yaptığı sohbetten bahsetmektedir. A yazarının ona tavsiyelerinden biri de “sokağa çık, yüzlere bak”tır. B yazarına göre ise esrarın anahtarı yüzümüzde saklıdır. Bu sohbetteki “Bak ve dinle” tavsiye cümlesinde Hurûflikte önem verilen seslere ve onların kâğıda dökülmüş işaretleri olan harflere işaret edilir.

Fazlullah'ın ününü sağlayan rüyaların ilki Hz. İsa ile ilgilidir. Hz. İsa ona bir hamamın kapısını açmış ve takip ettiği şeyhlerin doğru yolda olduklarını söylemiştir. 1375 yılında gördüğü rüyadan sonra kendisine kâinattaki tüm sırların kapılarının açıldığına inanmıştır. “Hz. Âdem, Hz. İsa ve Hz. Muhammed Allah'ın halifeleri, kendisi ise Mehdi ve Mesih'tir; peygamberlerin ve velilerin sonuncusudur.” (Ballı 2010:48) Hurûfliğin savunucuları tarafından Fazlullah'ın Mesih olduğu iddia edilmiş, sahip oldukları inancın propagandası

Hristiyan topluluklar arasında da yapılmıştır. Celal'in romanda Hz. İsa'ya benzeyen yönlerinin tasvir edilmesi bu aynileşmenin bir başka kanıtıdır. Celal şehrin ulaşılmaz bir köşesine gidip inzivaya çekilir. Celal'in "doğduğundan beri başının çevresini bir uğursuzluk halesi gibi saran" yalnızlık duygusuna kapılması akla Hz. İsa'yı getirir. Hristiyan ikonografisinde Hz. İsa başında hale ile tasvir edilmiştir. Bu hale onun kutsallığını tamamlayan bir semboldür.

İslami kaynaklarda kıyamete yakın bir mehdinin ortaya çıkacağı, yeryüzündeki düzeni tekrar sağlayacağı belirtilmiştir. Galip'in arayışı sırasında tanıştığı kadın da böyle bir beklenti içindedir. Galip yanından ayrılırken "hepimiz O'nu bekliyoruz, hepimiz, hepimiz O'nu bekliyoruz" der. Kastettiği kişi Celal'dir. Celal'in "hepimiz O'nu bekliyoruz" başlığıyla Mehdi'yle ilgili kaynaklardan derlediği bilgileri aktaran bir yazısı vardır. Celal'in her yazısında okuyucularına mesajlar gönderdiği düşünüldüğünde, bu yazıda Celal'in Mehdi'nin gelişini haber verdiğini görürüz. Celal'in takıntılı takipçilerinden Mahir İkinci, telefonda Celal zannettiği Galip'e, "Ordu içinde küçük bir örgüt, bir yeni tarikat. Mehdiye inanıyorlar. Vaktin geldiğine inanıyorlar." der (Pamuk 1991: 222). Romana göre Mehdi'nin gelişine yakın İstanbul'da bir kargaşa olacaktır.

Fazlullah, Hurûflüğün farklı yorumlarınca mehdi, Hz. İsa, peygamber olarak görülmüş; bunun da ötesinde kendisine tanrı gözüyle bakılmıştır. Celal'in de romanda tanrısal bir kişiliği olduğunu görmek mümkündür. Galip yazıhanesinde onu ararken Celal'in gözünün kendisini izlediği duygusuna kapılır. Galip boş odanın içinde Celal'in varlığını hisseder. F. M. Üçüncü ise Celal'in tanrısal bir sihre sahip olduğunu düşünür. Celal'e yakın olarak bu sihirde kendisinin de bir pay sahibi olabileceğini düşünür. Celal'in en sıradan sözlerini bile hayranlıkla karşılayarak mucize olarak algılar.

Celal'e inananlar olduğu gibi inanmayan pek çok kişi vardır. Galip, Celal'i teşhis etmek için morga gittiğinde memurlar, "Celal'in yüzler ve haritalar üzerine yazdıklarının 'sıradan bir numara' olduğunu, bu ucuz yöntemle kendisinden bir sır, bir emanet, bir ortaklık işareti bekleyen okurlarını aldatıp mutlu ettiğini" (Pamuk 1991: 420) söylerler. Onlara göre Hurûfler ise bizi kargaşaya, bir çeşit kıyamete doğru iten kumpasın, dış güçlerin temsilciliğini üstlenmişlerdir.

Esrar, *Kara Kitap*'ın her yerine sinmiş bir duygudur. Alaaddin'in dükkânına gelen müşterilerin taleplerinden Celal'in bu esrarı hissettiğini görüyoruz. Celal'e göre bir kış günü, "kış manzarası" değil de "yaz manzarası" isteyen adam, oyuncak bebeklere uzunca baktıktan sonra birkaç tanesini bir şişe rakıyla paketleyen iki karanlık adam bu esrarın parçasıdır. Bu olaydan sonra Alaaddin, rüyalarında dükkânının kepengini kapadıktan sonra gözlerini açan bu bebekleri görür. Celal'in yazısında anlatılan bu olay Rüya'nın ölüm şekliyle

birebir aynıdır. Rüya öldüğünde bu bebeklerin arasına düşmüş, içeride olduğu fark edilmeden geceyi burada geçirmiştir. Celal, Fazlullah gibi Alaaddin'in rüyasını yorumlayarak gelecekte haber vermiş, Rüya'nın ölüm şeklini yazısında okuyucularına anlatmıştır.

Galip, karısı onu terk ettiğinde her şeyi Celal'e anlatarak bu olayı yorumlamasını ister. Galip'in hayalinde Celal anlattıkça "burnumuzun dibindeki gerçekler" zengin bir hikâyenin parçası olur, hayat daha katlanılabilir hâle gelir. Galip, kendi dünyasında değil Celal'in anlattığı dünyada yaşamak isteyecektir (Pamuk 1991: 88).

Romana göre Hurûflerin sonu hep kötü bitmiştir. Hurûfliğin kurucusu Fazlullah Esterabadi "bir köpek gibi" (Pamuk 1991: 97) öldürülmüştür. Celal'in sonu da benzer bir şekilde olacak, Nişantaşı'nda yol ortasında öldürülecektir.

### **Yüzlerin Anlamı**

Tasavvuf düşüncesinde kaderin insanların yüzlerine yansıdığı ifade edilmiştir. "Kaderin aynı zamanda, insanın yüzüne de yazılmış olduğu görülür; sufilerin, yüzünde görünen bir yazıdan yola çıkarak insanın kaderini okuyabildiklerine inanılmıştır" (Schimmel 2012: 431). "Alın yazısı" tabiri böyle bir düşünce etrafında oluşmuştur. Hurûfler bu düşünceyi tasavvuftan devralmış, insanların kaderlerini öğrenmede yüz okuma metodunu kullanmıştır.

Galip'in hayatın görünmeyen taraflarını çözmeye kullandığı yöntem, yüz okumadır. İngiliz gazeteci kadınla buluştuklarında kaçırdığı hikâyenin başını, kadının anlamlı yüzünden okumaya çalışır. Galatasaray Lisesi etrafında dolaşırken, küçük bir kız çocuğunun yüzünden bütün hayatların birbirine benzediğini okur.

Celal'in yazıhanesindeki masasında "gazete ve dergilerden kesilmiş kutular dolusu insan resmi, (...) Hurûflik ve harf ilmi üzerine iki büyük kutu dolusu yazı ve yayın" bulunmaktadır. Galip, dünyanın kendisinden sakladığı anlamı ve sırrı ortaya çıkarmak için Celal'in gazetelerden kestiği yabancı ve yerli artistlerin yüzlerini de okumaya çalışır. Celal'in "Hikâye Anlatamayanların Hikâyesi" yazısında, yüzlerdeki anlamın yoğunluğunu nelerin etkilediğini öğreniriz. Celal'e göre kendilerini sorunsuzca ifade edebilenlerin yüzleri birbirine benzemektedir. Bu yüzler genellikle anlamsızdır. Asıl anlamlı olan yüzler ise sessizlerin, kendilerini anlatamayanların, anlatsa da dinletemeyenlerin, önemsiz görünenlerin, dilsizlerin, insanların hikâyelerini merak etmediği kişilerindir (Pamuk 1991: 251). Çaresizlik, eziklik, yenilgi sonrasında insanların yüzleri anlam kazanmaktadır.



Galip İstanbul'da arayışı sırasında pek çok mekâna girer, birçok kişiyle konuşur. Süleymaniye Camii'ne gittiğinde, caminin imamına yüzlerle ilgili sorular sorar. Yüz okumayı bilen, sorulan sorulara kısa cevaplar veren imam, sakladığı sırrın ortaya çıkmasını istemeyen bir mürit gibi Galip'i camiden uzaklaştırır.

Fotoğrafçıyla kadının hikâyesinde, pavyonda fotoğrafçılık yapan genç adamdan çektiği fotoğraflardan birer kopyasını isteyen kadın, yüzlerden anlamlar okumaya çalışır. Kadın, hüznülülerin ve mahzunların geldiği pavyonda çekilen fotoğraflarda hiçbir anlam, harf göremez. Hayal kırıklığına uğrayan kadın, bir iki anlamlı yüze de rastlar. Bu yüzler bir kuyumcuya ve zimmetine para geçirmiş bir muhasebeciye aittir. Kadının ilgisini çeken asıl yüz ise uzun bir bekleyişten sonra karşısına çıkar. Karagümrük'te saatçilik yapan bu adamın yüzünde üç harf kolaylıkla okunabilmektedir.

Celal'in "Cellat ve Ağlayan Yüz" yazısında yüzler insanın hiç keşfetmediği ülkeler barındıran gizemli haritalara benzetilir. Cellat kellesini aldığı paşanın yüzünde otuz yıllık meslek hayatında görmediği bir şeyi görür. Bu yüze baktıktan sonra ilk defa fark ettiği yeni bir dünyayla karşılaşır. Dünya sanki bir şeyler söylemek ister, bir anlamı işaret etmektedir. Tüm bu anlam dumanlı bir belirsizlik içinde kaybolmaktadır.

Romanda *Hüsn ü Aşk*'tan Hurûfliğin bakış açısıyla bahsedildiğini görürüz. Aşk düştüğü kuyuda binlerce suret ve surattan sarhoş olur, izler ve işaretlerin peşinden giderek harflerin sırrına gömülür.

### **Hurûfliğin Kıyameti**

*Kara Kitap*'ta "Boğaz'ın Sularının Çekildiği Zaman" adlı bölüm pek çok detayıyla bize kıyamet sahnelerini andıran bir panorama çizer. Boğazın suları çekilmiş, yerini bataklıkla kaplı bir alana terk etmiştir. Bu sahneler her ne kadar kıyamet sonrası bir hayatın tasvirleri gibi görünse de İslam'ın tebliğ ettiği kıyamet sonrası hayatıyla uyuşmaz. İslam'ın anlattığı kıyametin sonrası dünyada değil; Cennet, Cehennem, Araf vb. metafizik yerlerde yaşanacaktır. Anlatıcıya göre ise bu dünya üzerinde, "bu derin ve vahşi vadide yeni bir hayat başlayacak"tır (Pamuk 1991: 20).

Hurûflilik panteist bir mistik düşüncedir. Bu düşünce tanrıyı, ahireti, cennet ve cehennemi görünen maddi evrenin içinde kavrar. Romanda tasvir edildiği haliyle, dünya üzerinde görülen bir kıyamet sonrası ve cennet karşımıza çıkar. Gölpınarlı Hurûfliğin kıyamete dair bu inancını şöyle anlatır: "Böylece bütün peygamberlerin müjdeledikleri devir başlamış, kıyamet kopmuş, dünyâ, âhîret olmuştur" (1973: 20).

Celal'in "Boğaz'ın Sularının Çekildiği Zaman" yazısı her ne kadar yaklaşan bir felaketi haber verse de Hurûflerin inandıkları, Fazlullah'ın haber verdiği kıyamete özgü nitelikler taşır. Romanda Celal'le Fazlullah'ın aynılaşan kişiliği bu haberi daha anlamlı kılar. Öncelikle Hurûflerin haber verdikleri kıyamet, bu dünya üzerinde gerçekleşecek, sonrasındaki hayat yine bu dünya üzerinde başlayacaktır. Bu inanca göre Fazlullah; Mehdi, Mesih gibi dini kaynaklarda haber verilen kişilerin özelliklerine sahiptir. Bunun yanında Fazlullah'ın dünyaya gelişi, kıyametin kopuşunun, yeni bir hayatın dünya üzerinde başlayacağını işaretidir. "Boğaz'ın Sularının Çekildiği Zaman" adlı yazı, Celal'in Fazlullah ile bütünleştiği, gelecekte haber verdiği, kıyamete ve sonrasına dair Hurûflere özgü inanışların yazarın muhayyilesiyle birleşerek sunulduğu bir bölümdür.

Romanın sonuna doğru Celal'in yedek olarak köşesinde yayımlanmak üzere bıraktığı yazıların bitmeye başladığını görürüz. Romanda geriye sayımla birlikte gerilim duygusu canlı tutulur. Galip eksilen her yazıyla birlikte, Celal'in köşesinin boş kalacağı o günü, bir felaketin yaklaştığını dehşetle hissederek bekler. O gün Boğaz'ın sularının çekileceği, bir nevi kıyamet günüdür.

### **Sayı Sembolizmi**

Sayıların gizli anlamlarının olduğu, bu anlamların gündelik hayata etki ettiği düşüncesi binlerce yıl öncesine dayanır. Eski Mısır, Çin, Mezopotamya ve Hint medeniyetlerinde sayılar ve matematiksel hesaplar astronomik olayların önceden belirlenmesinde kullanılmıştır. Antik Yunan medeniyetiyle sayıların gizemleri olduğu düşüncesi ortaya çıkmıştır. İslam Medeniyeti bu mirası devralmış, İbn Arabî gibi birçok önemli düşünür ebced ve cifr gibi sayılardan anlamlar çıkaran ilimler meydana getirmiştir. Hurûf ilmi bu ilim geleneğinin devamıdır.

Yazar, romandaki gizemi sağlamak için sayı sembolizminden yararlanmış. Galip'in Rüya'yı kaybettiği gün, tanışmalarından "19 yıl, 19 ay, 19 gün" sonradır. Rüya'nın Galip'i terk ederken bıraktığı not 19 kelimedir. Fazlullah'ın etrafında ona inanan 7 kişi yer almıştır. Bu 7 kişinin marifetiyle bilginlerden, beylerden birçok müridi olmuştur. 7 sayısı Fatih suresinin 7 ayetten oluşması nedeniyle Hurûfler için önemlidir (Gölpınarlı 1973: 18). Onlara göre bu 7 ayet insan yüzündeki 7 hatla uyum içindedir. Romanda Celal'e ulaşmak için kullanılan 7 adet telefon numarası vardır.

## Hurûfler

Celal, Milliyet gazetesine yazdığı yazılara sadece müritlerinin anlayabileceği gizli mesajlar yerleştirir. Onlara cevaplar yazar, fotoğraflarını ister, el yazılarını inceler. Onları karşı koyamayacakları bir gizemin, sırrın içine çeker. Bu sır, ihtilal fikrinin, kıyametin, Mehdi'nin gelişinin, kurtuluş saatinin bilgilerini içerir. Ayrıca bu müritler şeyhleri Celal'in her yayınlanan yazısını Hurûflere özgü harf ve sayı şablonlarıyla yorumlayarak doğaüstü olaylara, hayatın görünmeyen yüzüne dair bilgiler elde ederler. Örneğin "Kendimi dışarıdan seyrederken düşünüyordum bunları" cümlesini gören müritler, bunun kendilerine özel bir mesaj olduğunu anlayacaklar ve kendilerini yeni bir hayata ve yolculuğa çıkaracak bir serüvene başlayacaklardır. Bu yazıları çözmeye çalışan müritlerden biri de Galip'tir. Galip, romanda sadık bir müridin birçok özelliğini bize gösterir. Bağlı olduğu Celal'in tüm yazılarını okur, bu yazılardan kimsenin alamayacağı tatlar ve kimsenin çıkaramayacağı anlamlar çıkarır.

Romana göre "bütün şifrelerin, bütün formüllerin başlangıç noktası, her yolcunun kendi yüzünde okuyacağı harflerdir." (Pamuk 1991:296) Anlamları çıkarıp yola çıkmak isteyen her mürit önce kendi yüzünü tanımalıdır. Galip kendi yüzünde daha önce keşfetmediği harfler bulur. Yüzü harflerle dolu bir kâğıt parçası gibi önünde durmaktadır. "...Galip'in her sabah dalgın dalgın tıraş ettiği yüzün topografyası içinde, gözlerin, kaşların, bütün Hurûflerin üzerine ısrarla elifi yerleştirdikleri burnun ve 'yüz çemberi' denilen yuvarlak yüzün içindeydiler. Sanki artık zor olan, harfleri okuyabilmek değil de okuyamamaktı" (Pamuk 1991: 299). Galip yansımasına espri ve şüpheyle bakmaya çalışsa da yüzünün kıvrımları açık seçik bazı harfleri işaret eder. Aynanın karşısında kalakalmıştır.

Galip'in kendinde keşfettiği esrar, şehre bakışını da değiştirir. İstanbul artık eskiden bildiği İstanbul değil, esrarını yeni keşfettiği başka bir İstanbul'dur. Kapalıçarşı'da dolaşırken gördüğü tuhaf nesnelere ona "milyonlarca kişinin geçici olarak sürgün edildiği anlaşılmasın bir ülkenin korkutucu işaretlerini" (Pamuk 1991: 313) çağrıştırmaktadır. Galip kendi yüzünü okuduğundan beri şehir farklı bir hal almıştır. Daha önce binlerce kere gördüğü, gezdiği sokakları, arabaları, ağaçları sanki ilk kez görmektedir. Onun gözünden şehir sanki ilk kez fethedilmiş gibidir. Bu kendinden geçmiş halde Galip, Fatih Sultan Mehmet'in gözünden şehre bakmaktadır.

Şehrin esrarını ilk keşfedenlerden biri de Fatih Sultan Mehmet'tir. Hurûfî risalelerinin yardımıyla şehirdeki her kapıyı, her köprüyü, her sokağı, her çınar ağacını bir işaret olarak görür. Galip, Hurûfler ve Hurûfî risaleleri bir kumpas sonucu yakılmasa, Fatih Sultan Mehmet'in bu şehri nasıl göreceğini merak eder.

Galip, Sahaflar Çarşısı'ndan geçerken Elif Kitabevi gözüne takılır, ona bu isim bir işaret olarak görünür. Her zaman önünden geçtiği bu dükkân adını, Arap alfabesinin ve Allah'ın adının ilk harfi olan, aynı zamanda Hurûflerin tüm âlemin içinden çıktığına inandıkları "Elif" harfinden alır.

Celal'in yazılarını okurken Galip'in kullandığı anlam çıkarma yöntemleri çok çeşitlidir. Harfleri, heceleri, kelimeleri seçerek yeniden düzenler. Bu düzenden anlamı tahmin etmeye çalışır. Çoğu zaman anlam, bunları yapmadan da kendini gösterecek kadar açıktır. Sadece yapılması gereken Celal'in yazısının inançla okunmasıdır. Anlam tam olarak ortaya çıkmadığında Galip, "sırta sezgi ve inançla değil, akılla yaklaşabileceğine karar vererek, kalemle yazının kenarına yeni notlar almaya, bambaşka hece ve kelimeleri işaretlemeye" (Pamuk 1991: 196) başlar.

F. M. Üçüncü, Celal'in yazılarını okuyarak ona hayranlık besleyen, bu yazılardan kıyamete, Doğu'nun kurtuluşuna, ihtilale dair alametler çıkaran bir subaydır. Ona göre harflerin sırrından haberdar olmayanlar, bu dünyada kendi yüzlerinin yavanlığından başka bir şey bulamazlar. Galip'le yaptığı uzun telefon görüşmesinde, karşısındakini Celal sanarak, ondan kurtuluş gününün artık yaklaştığını söylemesini, ondan haber bekleyen müritlerine yeryüzünde kurulacak cennetin müjdesini vermesini ister. Bu cennetin kurulacağı gün, Milli Piyango biletlerinde artık boşun olmayacağı, sarhoş kocaların karılarını dövmeceği, meydanlarda bandoların çalacağı, bir gün herkesin meşhur ve kahraman vb. olabileceği bir gündür.

Galip, İngiliz gazeteciyle birlikte Merih Manken Atölyesi'nin altında, Galata'nın dehlizlerinde "tarihimizi, bizi biz yapan şeyi" görmeye gider. Manken ustasının yaptığı mankenlerin arasında "yüzlerine, alınlarına harfler yazılmış esrarengiz kişileri, bu harflerin sırlarını ortaya çıkarmış bilgeleri ve bu bilgelerin halifeliğini yapan günümüz ünlülerini" görürler. Burada bahsedilen bilgiler kuşkusuz Hurûfî dervişleridir.

Galip'e göre bütün harflerin, bütün kelimelerin anlattığı tek bir hikâye vardır. Bu hikâye, dünyanın içinde başka bir âlem olduğudur. Galip bu sırrı ortaya çıkarmaya çalışır. Celal, gazeteci ustaları dinlerken tartışılan konulardan biri de Galip'in sözünü ettiği "dünyanın içine esrarla gizlenmiş ikinci bir âlem" dir (Pamuk 1991: 82).

Romanda ev kadınlarının kendilerine özgü dünyası esrarlı bir âleme benzetilir. Bu esrarlı âlemin "yasaklanmış bir tarikat[a]" (Pamuk 1991: 55) benzemesi, gizli törenlerinin olması, bu kadınların paylaştıkları bir suçları ve tarihleri olması bize Hurûfliği anımsatır. Galip'in bu esrarlı âleme dair sorularını, Rüya cevapsız bırakır.

Galip'in arkadaşı Saim, bireysel araştırmaları sırasında Bektaşiliğe ilgi duyar. Bektaşiliğin tarihini incelerken, Arnavutluk'ta Bektaşilerin ne kadar güçlü olduğunu, yeniçerilerin içindeki varlıklarını, Cumhuriyet'ten sonra Marksizm, Leninizm kisvesiyle ortaya çıkışlarını öğrenir. Okuduğu kitaplar arasında Hurûfliğe dair olan kitaplar da vardır. İncelemelerine göre Bektaşiler harf ve kelime oyunlarını Hurûflilerden devralmıştır. Bu kelime oyunlarını, Saim'in koleksiyonunu yaptığı sol dergilerde hala görmek mümkündür.

Romanda Şehzade Osman Celalettin Efendi'den Fransızcadan polisiye romanlar çeviren bir Hurûfi olarak bahsedilir.

Celal'in müritleri arasında cennette yerleşecekleri apartmanların planlarını yüzlerinde gören otobüs biletçileri, ebced yöntemiyle Mehdi'nin geleceği günü hesaplayan kadastro memurlarıyla havagazı tahsildarları, simitçiler, eskiciler ve dilenciler bulunmaktadır.

Celal'in müritlerinden F.M. Üçüncü aldatıldığını düşünür. Tüm gizli anlamların boş olduğunu, Celal'in kendisi dâhil tüm müritlerine yalan söylediğini düşünür. Bu kırılma, onda Celal'i öldürmeye kadar gidecek bir nefrete dönüşür.

F.M. Üçüncü ve Galip'in aradıkları işaretler romanın sonunda açıklığa kavuşmaz, muğlak hakikatler olarak kalırlar. Romancının bıraktığı bu boşluğu Ian Almond şöyle açıklar:

"*Kara Kitap*'ın evreninde pek çok gösterge olabilir, ancak kendimizden başka hiçbir mistik gösterilene işaret etmezler. Çözülecek hiçbir gizli mesaj ve kesinlikle, bulunacak hiçbir gizli hazine yoktur." (2013: 127)

## Sonuç

*Kara Kitap*'ta Hurûflük, romanın anlam katmanlarından birini oluşturur. Hurûflük inancı, romanın bir saat gibi işlemini sağlayan, romana ihtiyacı olan sürükleyicilik, gizem, anlam arayışı vb. bileşenleri kaynak olarak sunar.

Hurûflilerin Anadolu'daki 600 yıllık serüveni, Fatih Sultan Mehmet'le kurdukları diyalog, Bektaşilerin içinde inançlarını sürdürmeleri gibi pek çok detay romanın kentli dokusunu aşmasını, tarihi bir gerçekliği arka plana alarak derinleşmesini sağlar. Hurûflilerle ilgili bilinenlerin yanı sıra bilinmeyen pek çok şeyin olması, Celal'in Fazlullah ile birleşen kişiliği arayış romanını gizemli kılar.

Hurûflük, roman boyunca Galip'in anlam arayışına eşlik eder. Hurûfliğin yüz okuma, sayı sembolizmi gibi yöntemleri, Galip'in bu anlamı ortaya çıkarmak için kullandığı yöntemlerdir. Romanın tamamında bu anlam arayışının boşa çıktığını söylemek

mümkündür. Tahsin Yücel gibi araştırmacılar romanda gizem, esrar, sır, mana olarak sürekli ifade edilen bu bilinmezin romanda açığa çıkmadığını, bunun bir kusur olduğunu ifade etmişlerdir (2013:54).

Hurûfilik her ne kadar İslam dışı bir anlayış olarak görülse de Anadolu'daki siyasi, dinî, kültürel hayata büyük etkileri olmuştur. Bu gelenek divan ve halk şairlerince benimsenmiş ve bu inancın çerçevesinde eserler kaleme alınmıştır. Son 150 yıllık modern edebiyatımızda, bu inancın kendini edebî eserlerde göstermediğini, gerek sekülerleşmenin, gerek de bu inancı taşıyanların artık var olmamaları neticesinde Hurûfliğin işlenmediğini söylemek mümkündür. Orhan Pamuk'u farklı kılan, unutulmuş bir inanç olan Hurûfliği sekülerleştirip romanının temalarından biri yaparak, Hurûfliğin inançlarını romanın işleyişinin bir parçası haline getirmesidir.

Okuyucu gözünden bakıldığında *Kara Kitap* anlaşılması zor bir kitap olarak görülmüştür. Ansiklopedist bir roman olan *Kara Kitap* içinde çok farklı anlam katmanlarını barındırır. Bu katmanlardan yalnızca biri olan Hurûfliğin romanın içindeki yerini açıklayan bu makale, okuyucunun romana olan vukufiyetini arttıracaktır.

### Kaynakça

- Aksu, Hüsametdin (1998). "Hurûfilik" *TDV İslam Ansiklopedisi*. C. 18. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 408-412.
- Almond, Ian (2013). *Yeni Oryantalistler, Nietzsche'den Orhan Pamuk'a İslam'ın Postmodern Temsilleri*. Bahar Çetiner-Talha Can İşsevenler (Çev.), İstanbul: Pinhan.
- Ballı, Hasan Hüseyin (2010). *Fazlullah-ı Hurûfî Ve Hurûfilik*. Doktora Tezi. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Esterabadi, Fazlullah (2012). *Cavidan-Nâme- Dürr-i Yetim İsimli Tercümesi*. Fatih Usluer (Haz.), İstanbul: Kabalıcı.
- Gölpınarlı, Abdülbaki (1973). *Hurûfî Metinleri Kataloğu*. Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Ocak, Ahmet Yaşar (2013). *Osmanlı Toplumunda Zındıklar ve Mülhidler, 15.- 17. Yüzyıllar*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt.
- Pamuk, Orhan (1991). *Kara Kitap*. İstanbul: Can.
- Schimmel, Annemarie (2012). *İslam'ın Mistik Boyutları*. İstanbul: Kabalıcı.
- Yücel, Tahsin (2013). "Kara Kitap", *Kara Kitap Üzerine Yazılar*. Nüket Esen (Der.) İstanbul: İletişim.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (92-105)

Makalenin Geliş Tarihi: 25.04.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 17.05.2019

### **ŞEM'Ü PERVANE VE SANATÇININ BİR GENÇ ADAM OLARAK PORTRESİ ADLI ESERLERDE MİTİK BİR ÖRÜNTÜ OLARAK ICARUS<sup>1</sup>**

**Şeyma KARACA KÜÇÜK<sup>2</sup>**

ORCID: 0000-0002-0134-7001

#### **ÖZ**

Kolektif şuura sözcülük eden mitik göndermeli olaylar işaret ettikleri birtakım kavramlardan ötürü çeşitli imgeler barındırırlar. Ovid'in *İkarus* efsanesi de uçuş-düşüş, aydınlık- karanlık gibi imgelere ışık tutan mitolojik bir anlatıdır. Bu kavramlar ontolojik bir kökene sahip olduğundan farklı kültürlerin edebiyatlarında hatta farklı tarihsel düzlemlerde dahi aynı anlamda karşımıza çıkar. Bu bakımdan, Stephen Dedalus'un manevi yükselişinin düşüşle son bulduğu James Joyce'un *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* adlı romanında da aynı mitik unsurlara rastlamak mümkündür. Benzer şekilde Doğu edebiyatının bir ürünü olan ve Feridüddin Attar tarafından da kaleme alınan *Şem'ü Pervane* adlı anlatı kullanılan mum ve pervane motifi aracılığıyla aydınlık ve karanlık imgelerini ön plana çıkarır. Bu bakımdan *Icarus*, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* ve *Şem ü Pervane* farklı kültürel kodları olmasına rağmen ortak imgeler barındırırlar.

Bu çalışmanın amacı her üç anlatıda yer alan imgelerin anlamlarını tespit ederek karşılaştırmak ve böylece farklı kültürlerin değerlerine ışık tutmaktır.

**Anahtar Kelimeler:** *İkarus*, *Şem'ü Pervane*, *Sanatçının bir Genç Adam olarak Portresi*, kültür.

<sup>1</sup> Bu çalışma 2-5 Mayıs 2019 tarihleri arasında Ardahan Üniversitesi'nde düzenlenen Uluslararası Mitoloji Sempozyumu'nda sunulmuş, geliştirilerek makale formatına getirilmiştir.

<sup>2</sup> Araş. Gör., Ardahan Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı.



***ICARUS AS A MYTHOLOGICAL PATTERN IN THE CANDLE AND THE MOTH AND A PORTRAIT OF THE ARTIST AS A YOUNG MAN***

**ABSTRACT**

The mythical narratives which represent collective consciousness harbour various images. The myth of *Icarus* is one of them, shedding light on the images of flight and fall, light and darkness. In the story, the hero desires to escape the darkness of the labyrinth he is confined in and to reach the sun with his wings. As these images have an ontological root, they appear in different cultures' literature even in different times. The similar mythical elements are also embedded in James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* in which Dedalus's spiritual enlightenment or elevation is followed by deflation. Likewise, in *The Candle and the Moth* (*Şem'ü Pervane*), which is one of the products of Eastern literature and is written by Feridüddin Attar as well, the candle and the butterfly motif provides an insight into the image of light and darkness. In this respect, the myth of *Icarus*, James Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man* and *The Candle and the Moth* have shared images. On the other hand, these images function in different ways, as each text reflects different cultural codes.

This study aims to compare and contrast different meanings of the images in the myth of *Icarus*, *The Candle and the Moth* and *A Portrait of the Artist as a Young Man*, offering an insight into different cultural values.

**Keywords:** *Icarus*, *the Candle and the Moth*, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, culture.

**Introduction**

Throughout history it seems that human beings are driven to explore 'unknown.' The myths evoke the presence of the unknown with a reference to the symbols they contain. Hence, some leading figures such as Jung, Campbell, and Eliade suggest considering the myth in the context of all human society. In their works, they insist on the shared symbols in all myths that indicate a belief system. Especially, they are considered to be of religious importance by Eliade who says "symbols awaken individual experience and transmute it into a spiritual act, into metaphysical comprehension of the world" (1987: 211) Seen in this light, a close comparison between The story of *Icarus*, *The Candle and the Moth* and *A Portrait of The Artist as a Young Man* let us construct a coherent storyline in which the motif of flight recurs along with the images such as light and darkness which reveal different cultural codes of Eastern and Western belief system. Before discussing the recurrent motif, some general information on the texts mentioned above should be provided as an insight into the experiences of the characters.



### **The Myth of Icarus**

The myth of *Icarus* is told in *Metamorphoses* which is a collection of mythological narratives written by Roman poet Ovid. As a mythical figure from Greek mythology, Icarus is known for his tragic end. In the story, Icarus is the son of Daedalus who is well known as a supreme craftsman. He is instructed by the King Minos of Crete to build a labyrinth to hide Minotaur, the offspring of his wife's union with the white bull. Daedalus designs a complex labyrinth. It is a magnificent structure that anyone who enters the place is not allowed to leave. However, the king punishes both Daedalus and his son Icarus to protect the secret of the maze. Daedalus makes up his mind to create two sets of artificial wings out of wax to escape it. He warns his son not to fly too high as the sun's heat will melt the wax or too low as the sea will weigh down his wings. However, Icarus disobeys his father and flies too high. Eventually, he falls down to the sea. In *Classical Mythology*, Jenny March points out the symbolic value of the myth of Daedalus and Icarus and says; "The myth has always been a potent source of inspiration for artists and has had many different interpretations, but with Icarus' flight remaining a powerful symbol of man's soaring aspirations" (2011: 416). At this point, one of the most important human experiences is underscored through the myth because as March argues myths are "fluid and adaptable" (2011: 10). For this reason, the imagery used in the story of *Icarus* provides "fresh insight" (2011: 10) into mankind's need in general no matter to which culture or society they belong.

### **Şem' ü Pervane (The Candle and the Moth)**

The Candle and the moth are common symbols which are used frequently in both Turkish and Persian literature's narrative called *The Candle and the Moth* (*Şem'ü Pervane*). According to İskender Pala, *Şem'ü Pervane* is known as "the subject of Persian and Turkish Literature (...) allegorical elements which are intertwined with Sufism almost cover the theme of these narratives" (2004: 427-428). In his essay Armutlu (2009) traces back the source and the motif of the candle and the moth in a variety of allegorical narratives such as Mansur Hallac's *Tavasin*, Ahmed-i Gazzâlî's *Sevânihi*, Rûzbihân Baklî's *Şerh-i Şathiyyât*. According to Armutlu, "the word Şem is Arabic in origin and means any tool giving light such as candle, oil lamp or wax" (2009: 877). Pervane (moth) is known as an insect which appears at nights, circle around the light but dies by burning. "In Eastern Literature, pervane is the lover of light (şem). Pervane's unconscious plunge into the fire stems from its love" (Onay 2007: 334).

Derya Karaca (2018) focuses on the divergent use of these symbols in various works and clarifies the main theme of them as the love of the moth and candle mutually in her essay. In this respect, the butterfly is considered to represent the lover which circles around the light without ceasing.

Demirel expands her analysis in her study titled *In A Philosophical Approach on the Inner Adventure of "Candle and Moth"*, focusing on the function of the symbol used in this narrative and says;

"Candle and moth are among the most common used allegorical symbols. The moth, focusing the light of the candle, achieved to be dissolved in it; it has got in a body with the flame, it disengaged from the duality and attained unity with the inspiration it took from the flame." (2006: 135)

To this description, we may add a few more points. As noted, *The Candle and the Moth* narratives circle around the relationship between lover and beloved in a variety of works. Feridüddin Attar is also an important writer who includes *The Candle and the Moth* narrative in his famous work *The Conference of the Birds (Mantiku'tTayr)*, which exemplifies a general treatise on Sufism. In *the Moth and the Candle*, one night, moths gather and decide to learn the truth about the candlelight. One of them goes nearer to it but turns back. The mentor of the moths claims that he couldn't gain any knowledge on the light. Another moth ventures to approach the light but fail, too. The mentor also declares its failure and says; "Dear fellow, you know nothing of the light" (Attar 2016: 342). When another moth flies out, it flaps his wings, but its wings burn. He finds himself in a trance and turns into the Light. In this respect, the moth is the seeker of truth on the spiritual path. The boundaries between the seeker of Truth and the Light, which represents the Ultimate Love, are broken. In Sufi words, it is called 'fena' (ephemerality). To put in another way, extinction in God is experienced by the moth.

### ***A Portrait the Artist as a Young Man***

*A Portrait of the Artist as a Young Man* is considered as one of the most significant literary works in which the intellectual development of Irish Catholic Stephen Dedalus can be traced. As a mouthpiece for Joyce himself, the role of the artist in Ireland is questioned in the novel. Dublin's repressive institutions, especially the church forces Stephen to leave his homeland. In the novel, the main character's conflict with the Catholic religion is underscored. While Stephen grows from childhood to adulthood, he moves away from the doctrines of the Catholic religion to the artistic inspiration that provides him autonomy in

order to be an artist. In the end, Stephen understands the necessity of venturing from Ireland and gets ready for his unknown future.

What makes Stephen's journey notable is its Ovidian inspiration. Most scholars agree on Joyce's engagement with "mythical method" which is a term used by T.S. Eliot for Ulysses in *Ulysses*, *Order*, and *Myth*. In his review of the novel, Eliot stresses that there is a parallel between *Odyssey* and *Ulysses*. The same method is also applicable to *A Portrait* with regard to the epiphany from Ovid's *Metamorphoses*. "Joyce prefaced his novel with "Et ignotas animus dimittit in artes" (Met. 8.188). In English translation, this reads: "and he [Daedalus] sent forth his mind to unknown arts" (Rojcewicz 2017: 67). It appears evident that it has a mythical allusion constructing a parallel between the story of Icarus and Stephen. In this sense, Stephen is generally associated with Daedalus, the father of Icarus. On the other hand, Stephen also stands for Icarus who is reflected in Ovid's story as the "artless boy" (Ovid 1958: 195). Seen in this light, Stephen's development before becoming an artist can be likened to Icarus because he takes step toward being an artist, desiring to fly away from Dublin.

The mythical allusion is also apparent considering the structure of two texts. The labyrinths in *Icarus* and *A Portrait of the Artist*, in which Icarus and Stephen are trapped respectively, are similar to one another and do not allow one fly out. At this point, the process of becoming an artist in a world of exile seems rather challenging for both characters. That's why, while they run away from the darkness of their labyrinths, they face the tragic end of falling.

### **Image of Darkness as opposing value in the Story of *Icarus*, *the Candle and the Moth* and *A Portrait of the Artist***

After a brief explanation of the texts, we can take a closer look at the recurrent motif of flight used in each text which reveals the character's desire to escape the darkness and to reach the light.

As a universal motif of adventure, the journey is the essential feature of all mythic traditions according to Joseph Campbell. The hero goes through some phases in his/her journey. The same is true for most of the literary texts. Campbell says;

"Art, literature, myth and cult, philosophy, and ascetic disciplines are instruments to help the individual past his limiting horizons into spheres of ever-expanding realization. As he crosses threshold after threshold, conquering dragon after dragon, the stature of the divinity that he summons to his highest wish increases until it subsumes the cosmos.

Finally, the mind breaks the bounding sphere of the cosmos to a realization transcending all experiences of the form." (Campbell 2004: 176)

Traveling into the unknown is the tempting element that reflects a protagonist's need to reach a center. The challenge is either accepted by the protagonist or refused. In this respect, Icarus, moths, and Stephen share the same motivation. They all try to escape the darkness that makes them feel imprisoned in the outer world. The remarkable parallel in each text are evident from the use of the image of darkness which manifests itself as a force to escape. In the story of Icarus, Icarus escapes the darkness of a labyrinth which stands for the oppression of a ruler who restricts the freedom of both Icarus and his father Daedalus. Then, the darkness can be associated with the pressure created by an authoritative figure. In the story, the labyrinth is presented as a "prison" (Ovid 1958: 211) that does not allow the father and the son to leave. Likewise, In the Candle and the Moth, darkness serves to the same aim. The moths feel the burden of darkness and they suffer from the feeling of stress in a dark atmosphere. On the other hand, the darkness does not come to the foreground as in the story of Icarus because nobody orders them to be imprisoned. They just feel the need for overcoming the ordinariness in their lives. In this context, the story of Icarus and *A Portrait of the Artist* share strong similarities with regard to their desire to escape the darkness. In *A Portrait of the Artist*, the dominant figure is the Catholic Church which stands for "rigid, moral codes" (Curko 106: 2010). Stephen Daedalus grows up in the Catholic community and finds himself in conflict with the church's doctrines. Throughout the novel, Stephen's dilemma between earthly wishes and church's oppressive doctrines is evident. Especially when he is forced to leave the desires of his body, the sense of plunge into darkness occupies him.

"He felt the death chill touch the extremities and creep onward towards the heart, the film of death veiling the eyes, the bright centers of the brain extinguished one by one like lamps, No help! No help! He—he himself—his body to which he had yielded was dying. Into the grave with it." (Joyce 2004: 98)

The threat to his freedom as in the case of Icarus stems from the authority again but more violently than it. When Stephen realizes the remoteness of his own soul from what he hitherto imagined as the sanctuary, he feels that his freedom is threatened. He thinks;

"His destiny was to be elusive of social or religious orders. The wisdom of the priest's appeal did not touch him to the quick. He was destined to learn his own wisdom apart from others or to learn the wisdom of others himself wandering among the snares of the world" (Joyce 2004: 92). All these give ways to the fall of Stephen and reflected in the novel in this way;

“He would fall. He had not yet fallen but he would fall silently, in an instant. Not to fall was too hard, too hard; and he felt the silent lapse of his soul, as it would be at some instant to come, falling, falling, but not yet fallen, still unfallen, but about to fall.” (Joyce 2004: 141)

Stephen’s soul which is generally associated with darkness gets darker when he commits the sin of sexual relationship. Again, the darkness abides in his soul and “dark coldness fills the chaos” (Joyce 2004: 91).

Moreover, the darkness which is frequently associated with the sin captures Stephen. The image of the hell created by Father Arnall does not allow someone to witness light even in the hell because “the fire of hell gives forth no light” (Joyce 2004: 105). According to the Bible, “the fire of hell, while retaining the intensity of its heat, burns eternally in darkness. It is a never-ending storm of darkness, dark flames and dark smoke of burning brimstone” (Joyce 2004: 105). Father Arnall concludes his sermon and says; “What name, then, shall we give to the darkness of hell which is to last not for three days alone but for all eternity?” (Joyce 2004: 105) Gradually, Stephen finds himself more in chaos, and more in committing sin, the worst sin of all, stemming from the “pride” which according to Theologians reveals itself by the expression “NON SERVIAM: I WILL NOT SERVE” (Joyce 2004: 103). Stephen’s dark sin aligns with the sin of Icarus who disobeys his father and ignores his warning about the danger of burning. Then, what is so tempting in light that Icarus, Stephen, and the moths face death without any hesitation? The light gives the answer to the question.

### **Image of Light as Idealized Value: Rising to the Sun in the story of *Icarus*, *The Candle and Butterfly* and *A Portrait of the Artist***

Surely, in most of myths sun is regarded as a life-giving deity. In *Myths and Myth-Makers* John Fiske describes the function of the sun in most of the myths as a “treasure house, into which no one could look and live” (1914: 33). In terms of understanding the comparable roles of the sun in *Icarus*, *The Candle*, and *The Moth*, *A Portrait of the Artist*, we find that each character is enchanted by this treasure house which does not let anyone approach because of its burning nature. On the other hand, Icarus, Stephen, and the moths decide to look and approach the light as it is “a zone unknown” (Campbell 2004: 53) and make a starting point for their journey.

Icarus is there, seemingly tempted by “all the wide sky” (Ovid 1958: 212). He “steers to the heaven”(1958: 212) but cannot prevent himself from falling because his wing is “torned” and “burnt” (1958: 212) Seen in this light, one of the prominent roles of the sun, known as releasing energy in the form of heat can be observed. In this sense, Bachelard’s argument

on fire is noteworthy. He argues in *Blame of a Candle* that fire is so vital that as “a metaphor and image it provides a great opportunity to mediate” (2008: 23). He grants precedence to the image of fire in view of its “imaginative force” (2008: 23). Hence, it is not impossible to argue that fire inspires the freedom to Icarus. He longs to fly toward heaven to escape from the darkness of the labyrinth. In this context, the meaning of freedom for Icarus should be clarified. As Pieter Bruegel argues in *Fall of Icarus* Icarus attempts to exceed his human limitation. (Kronegger 1988: 78) Then, the tragedy of Icarus gives way to probe into human condition which is generally treated within the sphere of Western literature because “The fall of those who imagine themselves in control of reality, or in possession of unarguable truth, is a theme” mostly appears in Greek tragedy” (Randles 1988: 249). The conflict between approval and refusal, acceptance and rebellion are what clearly defines the western culture and literature. As might be expected, the same is true for *A Portrait of the Artist*. Stephen frequently feels the unrest of committing the sin of pride which stems from his refusal of being a servant to God. His conflict is obvious in the passage below;

“(…) Pride, certain awe, withheld him from offering to God even one prayer at night, though he knew it was in God’s power to take away his life while he slept and hurl his soul hell ward ere he could beg for mercy. His pride in his own sin, his loveless awe of God, told him that his offense was too grievous to be atoned for in whole or in part by a false homage to the All-seeing and All-knowing.” (Joyce 2004: 91)

From the passage, we may confidently conclude that Stephen epitomizes the shattering of the individual’s belief in a divine power which comes to the ground with orders of not committing sin. Then, the light stands for being in a pure, sinless state. However, Stephen is deprived of this state as he experiences the “the worst damnation” which means being deprived of “divine light” (Joyce 2004:73) as Saint Thomas argues in the novel. Stephen’s despair grows much, however, when he begins to enjoy the freedom of his soul which knows no limit, the division between the two lights and two fires gets clear. One day, when he is at school, he visits the dean. As the school serves to the Catholic doctrines and moral improvement of the students, the dialogue between Stephen and the administrator is shaped by religious doctrines. The dean engages himself with lightening the fire and says to Stephen; “One moment now, Mr. Dedalus, and you will see. There is an art in lighting a fire. We have liberal arts and we have useful arts. This is one of the useful arts (Joyce 2004: 163). After reminding Stephen the role of an artist, he says; “You are an artist, are you not, Mr. Dedalus? said the dean, glancing up and blinking his pale eyes. The object of the artist is the creation of the beautiful. What the beautiful is another question” (Joyce 2004: 164).

The Dean expands the dialogue and asks Stephen the relationship between the fire and the beautiful. Stephen's answer "hits the nail on the head" (Joyce 2004: 164). He explains the relationship in accordance with the Catholic doctrines and discusses the role of fire burning in front of them and says;

"-In so far as it is apprehended by the sight, which I suppose means here aesthetic intellection, it will be beautiful... In so far as it satisfies the animal craving for warmth fire is good. In hell, however, it is evil." (Joyce 2004: 164)

Stephen's tragedy mingles with Icarus from then on. Icarus who is reflected as "artless boy" in the story turns into Stephen who calls himself artless too but takes a step to light the fire of art, most importantly the liberal art. Margot Gayle Backus (2016) argues the importance of the interaction between fire and art in the novel and makes a connection between the intellectual development of Stephen and his attitude towards art and fire. According to the writer, the art which is considered something sacramental changes towards the end of the novel, and It is evident in Stephen's "evolution from aspiring Catholic priest to the artist." In this respect, the pervasive idea "sin wakens one to art" (Shea 2014: 52) is explored mainly in the novel. Stephen gradually grasps the idea of artistic creation while he is dragged into sin. The loneliness, alienation and the exile which are the well-known associations with the modern artist is epitomized by Stephen. The most obvious reason for such feelings is that "he finds his body and soul maimed by the excess" (Joyce 2004: 91). Then, the light image which reflects Stephen's artistic creation calls attention to the mind's freedom, which is a need felt mostly by the artist. However, Stephen argues; "when the soul of a man is born in Ireland, there are nets flung at it to hold it back from the flight... the net of "nationality, language, and religion" (Joyce 2004: 181). As it should be quite clear, Stephen is reflected as a flying figure who tries to escape the nets of his country that does not allow his mind to abide freely. For this reason, It is impossible for him not to light the fire of art that gives way to share the fate of Icarus. Both of them attempt to fly high to the sun, the fire which is forbidden to touch by society. At this point, one of the most important functions of the fire comes to the foreground. Bachelard says;

"If the child brings his hand close to the fire his father raps him over the knuckles with a ruler. Fire, then, can strike without having to burn. Whether this fire is flame or hears a lamp or stove, the parents' vigilance is the same. Thus, fire is initially the object of a general prohibition; hence this conclusion: the social interdiction is our first general knowledge of fire." (Bachelard 1964: 11)

On the basis of Bachelard's argument, Stephen and Icarus can be seen as the characters who are forbidden by the rules of society but dare to act of their own free will.

Now that, we have given an illustration of the desired object; fire and light in *Icarus* and *A Portrait of the Artist*. This is also preceded in the Candle and the Moth. In this narrative, the moths direct their course to light just because they feel stressed in the darkness and are in search of the Light. In this respect, the moths represent passionate attraction to the Divine power. Most scholars agree on this idea remarking the narrative's relation to Sufism. It is a literary work explaining Sufi doctrine. In the eye of Sufis, "the candle means divine light "nur- i ilahi" (Kantar 2009: 19). To be the same token, "the image of burning as used in the trope of the moth and candle appears frequently in mystical poetry to describe the state of fana (annihilation of the self)." (Sharma 2010: 260) In this sense, in *The Candle and the Moth* "love serves as a central environment for the depiction of human conflicts and actions" (Hillmann 2009: 315). It is also true for all of the *Mesnevi's* of old Turkish Literature. The lovers offer their lives for divine love and they desire to be in harmony with the beloved. The lover is presented as "ready to eliminate his reason, which erects a barricade against the union with the beloved" (Gohrab 2009: 201). The image of love and fire are so connected to one another that any burden is tried to be eliminated. The discourse on love and fire is so prominent in these narratives that we can clearly see the juxtaposition of light and darkness which raises a culture-specific issue about God.

Images such as dark, light, and flight keep recurring in literary works in general. It gives way to combine the opinion of ancient times and now through the myths. However, it is clear that these images offer themselves a different explanation on the basis of culture. In view of *Icarus* and *A Portrait of the Artist*, we are inclined to see the image of light and darkness with regard to general forbidden, rebellious act and freeing of the mind. On the other hand, In the *Candle and the Moth*, these images are explained by a mere reference to union with God. Hence, cultural diversity lets us interpret both the motif of flight, flying figures and these images in various ways. In the examples of Western culture's literary works mentioned so far, the individual is at the center and illustrated as rebellious. They dare to challenge the authority represented by light and fire at times. When the power of the individual gain, he or she gains the authority of light, as in the case of Icarus. Likewise, Stephen tries to gain his own autonomy escaping the nets of his country. However, challenging the authority is also presented as a tragedy which gives way to the rise of the individual. In the story of Icarus, Icarus dies with burning wings but becomes the emblem of human excess. In *A Portrait of the Artist*, Stephen falls in the eyes of his relatives but rises intellectually. On the contrary, the moths which are transformed into light and fire is



not conveyed to the reader as tragic figures. Rather than, they are presented as seekers of holy longing which is only possible by falling and death.

All these motifs provide a reconsideration of the difference between Eastern and Western culture and literature. What is missed in most of the old narratives of Eastern literature is the element of falling which is the key element of tragedy. It is considered as a shortcoming of Eastern literature which merely focused on the external environment for a long time, ignoring the internal world of the characters. According to Tanpınar, who is one of the most important thinkers of Turkish literature, this limits a “deeper psychological analysis of the character” (Tanpınar 2011: 60). Another prominent scholar Campbell underscores the difference between Western and Eastern culture and argues that in Western mythology what is regarded as an ideal is individual and free will rather than God. He says;

“[in oriental mythology] the ideal, on the contrary, is the quenching, not development, of ego. That is the formula turned this way and that, up and down the line, throughout the literature: a systematic, steady, continually drumming devaluation of the "I " principle, the reality function—which has remained, consequently, undeveloped, and so, wide open to the seizures of completely uncritical mythic identifications.” (1962: 22-23)

Putting the divine power, rather than the individual at the center is surely the tendency of Eastern culture. It is quite well-known in literary circles to mark this difference. Yet, once we move beyond this cultural difference, it is not impossible to reach the key component of light and dark images which appear along with the flying figures; Icarus, Stephen, and the moths. It should be stated clearly that they all transform into something else. All of them become a component of Nature with no regard to their culture. Bachelard expands on this point with a reference to Jung’s analysis of the relationship between moth and candle and also draws attention to one of Goethe’s poems in his *Divan*. He aims to show the power of fire as an initiator of dreams after discussing the points denoted by Jung who explains the tragedy of the moth in his work “The Songs of the Moth.” Furthermore, he compares one of Goethe’s poem titled “Selige Sehnsucht” and finds a similarity between the symbolism of Eastern and Greek tradition and insists on the relationship between the journey of moth used in Sufi literature and soul which is represented by a butterfly in Western literature (2008: 66). The pervasive idea in these texts is “Die, renew your being” (2008: 66). According to Bachelard, Goethe discovered the affinity between Eastern and Western symbolism with regard to the fire and moth image. This very affinity between Eastern and Western literary culture leads us to a conclusion; Wings let our souls rise with the aim of being transformed into something else. Icarus, The Candle, and the Moth and A

Portrait bring together human's need to be transformed into something else, showing the basic rule of nature...

## Conclusion

In this study, a cross-cultural examination is provided through *Icarus, A Portrait of the Artist* and *The Candle and the Moth*. The image of light and darkness with a recurrent motif of flight is central to the discussion of the texts. Icarus flies high and likewise; Stephen tries to fly away from the nets of his country aiming at reaching the light; the source of art to become an Artist. The moths are enchanted by the light of divine power to be in union with God. It appears evident that the images of light and darkness have culture-specific features that take the form of repression of the authority and the desire to escape it in both *Icarus* and *A Portrait of the Artist*. On the other hand, moths desire to burn passionately in *The Candle and the Moth*. In considering the motivation of each character, the goal of the characters reflects the difference between the cultural attitude of East and West. The individual's major need to possess free will is notable in *Icarus* and *A Portrait of the Artist* while the reason is required to be eliminated in *The Candle and the Moth*. However, more important than this is the power of myths that brings us into close contact with another culture, showing the universal implications of the image of light as a transformative power. What makes them similar to each other is that they are tempted by the desire of being transformed into something else. The key inspiration of each text is transformation through a flight and challenging darkness by reaching the light. Hence, human's need to be transformed into something else is fictionalized in these works no matter to which culture they belong.

We are part of the world in constant transition and we all have a personal journey of change. Accordingly, myths are valuable, marking this very truth. The soul which is represented in all texts by the flying figures reflects human's basic need to set off what is Unknown which is culturally shaped but is shapeless in essence.

## Works Cited

- Armutlu, Sadık (2009). "Kelebeğin Ateşe Yolculuğu: Klasik Fars ve Türk Edebiyatında Şem'ü Pervane Mesnevileri." *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 39: 877-907.
- Armutlu, Sadık (2014). "Klasik Türk Edebiyatında Şem'ü Pervaneler ve Lami'i Çelebi'nin Şem'ü Pervane Mesnevisi", *Doğu Esintileri*, 2: 137-176.
- Attar, Feridüddin (2016). *Mantıku't-Tayr*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.

- Bachelard, Gaston (2008) *Mumun Alevi*. İstanbul: İthaki.
- Bachelard, Gaton (1964). *The Psychoanalysis of Fire*. Alan C. M. Ross (Çev.), London: Routledge.
- Backus, Margot Gayle (2016). *Scandal Work: James Joyce New Journalism and the Home Rule Newspaper Wars*. Indiana: Notre Dame University.
- Campbell, Joseph (1962). *Oriental Mythology: TheMasks of God. Vol II*. London: Seeker&Warburg.
- Campbell, Joseph (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Oxford: Princeton University.
- Demirel, H. Gamze (2007). “Şem ve Pervane’nin İçsel Yolculuğuna Dair Felsefi bir Yaklaşım”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları*, 5: 135-143.
- Eliade, Mircae (1987). *The Sacred and the Profane: The Nature of Religion*. New York: a Harcourt Brace & World, Inc.
- Fiske, John (1914). *Myths and Myth-makers. Old Tales and Superstitions Interpreted by Comparative Mythology*. Boston: Houghton.
- Gohrab, Seyed A. A. (2010). “My Heart is the Ball, Your Lock the Polo-Stick: The Development of Polo Metaphors in Classical Persian Poetry” *The Necklace of the Pleidas: 24 Essays on Persian Literature, Culture and Religion*. Franklin Lewis and Sunil Sharma. (ed.), Holland: Leiden University.
- Hillmann, Michael Craig. (2010). The Title of Hed\_yat’sBuf-e Kur [(The) BlindOwl]]. *The Necklace of the Pleidas: 24 Essays on Persian Literature, Culture and Religion*. Franklin Lewis and Sunil Sharma. (ed.),Hollanda: Leiden University Press.
- Joyce, James. (2004). *A Portrait of the Artist as a Young Man and Dubliners*. New York: Barnes&Nobles Classics.
- Kantar, Mehmet (2009). *Fehmi ve Şeyh Abdullah-i Şebisteri-i Niyazi’nin Şem’ü Pervane Mesnevileri*. İstanbul: İnsan.
- Karaca, Derya (2018). “The Usage of The Candle and the Moth in Classical Turkish Poetry”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* 61:114-136.
- Kronegger, Marlies (1988). “The Tempestuous Conflict of the Elements in Baroque Poetry and Painting”. *Poetics of the Elements in Human Condition: The Airy Elements in Poetic Imagination*. Anna Terasa Tymieniecka(ed.), Springier Scienc eand Business Media, B.V.
- March, Jenny. (2001) *Classical Mythology*. London: Cassell&Co.
- Pala, İskender. (2004) *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı.
- Ovid (1958). *Ovid the Metamorphoses*. Horace Gregory (ed.), New York: The.

- Randles, Beverly Schlack (1988). "Flannery O'Connor: the Flames of Heaven and Hell". *Poetics of the Elements in Human Condition: The Airy Elements in Poetic Imagination*. Anna Terasa Tymieniecka (ed.) Springier Science and Business Media, B.V.
- Rojcewicz, Stephen (2017). "James Joyce's Dedalus: Transformations of Ovid, Vergil and Plato". *A Journal of Translation and World Literature*. 32: 67-79.
- Sharma, Sunil (2010). "Novelty, Tradition and Mughal Politics in Nau'i's *Süz u Gudaz*." *The Necklace of the Pleidas: 24 Essays on Persian Literature, Culture and Religion*. Franklin Lewis and Sunil Sharma (ed.), Hollanda: Leiden University Press.
- Shea, Daniel M. (2014). *James Joyce and the Mythology of Modernism*. Koray Melikoğlu (ed.), Germany: İbidem.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2011). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh.
- Onay, Ahmet Talat (2007). *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü*. (haz.) Cemal Kurnaz. Ankara: Berikan.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

**Ocak-Haziran 2019/11:21 (106-130)**

Makalenin Geliş Tarihi: 08.04.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 19.05.2019

## SERDENGEÇTİ DERGISİ'NDE MİZAH

**Ali ÖZCAN<sup>1</sup>**

ORCID: 0000-0001-2345-6789

### ÖZ

Toplumsal hayatta insanların kişi ya da olayları eleştirme ihtiyacından doğan mizah, gülme olgusu üzerine inşa edilmesine rağmen; toplumsal vicdan tarafından üretilen bir savunma mekanizması rolünü de üstlenmektedir. Hakikati kabul edilebilir hale getirme gibi bir özelliğe sahip olan mizah, Türk basın tarihinde sıkça kullanılmıştır. Başlangıcından bugüne Marksist bir bakış açısıyla gelişen mizahi yayıncılıkta sağın sesi olma özelliğini taşıyan mizahi gazete/dergi sayısı azdır. 1947-1962 yılları arasında yayımlanan Serdengeçti Dergisi, hem içeriği hem de her sayısında müstakil bir yer bulan 'Gülünç Hakikatler' başlıklı mizah bölümü ile incelenmeye değer bir yayın olma özelliği taşımaktadır. Bu çalışmada 1947-1962 yılları arasında ancak 33 sayı yayınlanabilen Serdengeçti Dergisi'nin tek parti ve çok partili hayata geçiş dönemi (1947-1950 CHP iktidarı), 10 yıllık Demokrat Parti dönemi ve 27 Mayıs 1960 darbesi sonucu kurulan Milli Birlik Hükümeti ve sonrasında iktidara gelen CHP-AP Koalisyonu döneminde ortaya koyduğu mizah anlayışı analiz edilmektedir. Farklı iktidarlar dönemindeki mizahi yayıncılık anlayışının sonuçları ifade özgürlüğü ve yayıncılık ahlakı/etiği bağlamında değerlendirilmiştir. Serdengeçti Dergisi'nde yer verilen mizahi yazılara ilişkin araştırmada, nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Betimleyici bir çalışma özelliği taşıyan araştırma kapsamında ilgili dergi sayıları incelenerek mizahi dil ele alınmış ve örnekler üzerinden mizah vurgusu tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Mizah, Türk Mizahı, Serdengeçti Dergisi, Gülünç Hakikatler.

## HUMOUR IN THE SERDENGEÇTI MAGAZINE

### ABSTRACT

Although the humour that arises from the need of criticism of people or events in social life is based mainly on laugh effect also takes a role of defence mechanism that is produced by social conscience. The humour that is able to make the truth acceptable has been used throughout the history of Turkish press. From the beginning to the present, in humour publishing that has been developed from the point of Marxist view, there have been limited number of right-winger

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Gazetecilik Bölümü.  
eposta: aliozcan29@gmail.com



humour magazines and newspapers. The Magazine *Serdengeçti* in the published period 1947-1962 deserves to be examined with the humour chapter titled “Gülünç Hakikatler” (Ridiculous Facts) that took place in each volume. In this study, humour understanding of the Magazine *Serdengeçti*, which could be published only 33 volumes between 1947 and 1962, is analysed within the transition period from single-party state to multi-party system (1947-1950, the Republican People's Party power), within ten-years period of the Democratic Party and of the National Unity Government established after May 27, 1960 coup d'état and finally within the coalition period of the Republican People's Party and Justice Party. Results of the humour understanding is dealt with in the context of freedom of expression and publication ethics in various periods of power. In the research, which relates to humorous texts in the Magazine *Serdengeçti*, qualitative content analysis method is used. In this descriptive study, its humour language is dealt with by examining related volumes and its humour emphasis is debated through examples.

**Keywords:** Humour, Turkish Humour, *Serdengeçti* Magazine, Ridiculous Facts.

## Giriş

Mizah, dile getirilmek istenmesine rağmen açıkça ifade edilemeyen duygu ve düşüncelerin üstü kapalı ve etkili bir biçimde aktarılmasında kullanılan araçların başında gelmektedir (Yalçın 2014: 5). Araç olarak gülme olgusu üzerine inşa edilen mizahın içinde aksaklık ve sorunları gündeme getirme, eleştirme ve düzeltme amaçları söz konusudur. Mizah bu yönüyle toplum vicdanının ürettiği savunma mekanizması görünümü sunmaktadır. Haluk Şahin'in ifadesiyle en etkili 'ifşa aracı' (Şenyapılı 2003: 15; Fırat 2013: 3) görevini üstlenen mizah, toplumsal ve siyasal alana ilişkin yalın bir söylem üreten söz ve çizgisel yorumlama biçimleridir. Hem mizah hem de karikatür, söylenilemeyen ve fark edilmek istenmeyenleri gülme ve düşünme edimiyle harmanlayıp okuyucuya sunmaktadır. Gökay'ın (2013: 10), insanlığın düşünce zarafetini temsil ettiğini söylediği mizah, geçmişten bugüne toplumsal boyutta etkili bir eleştiri aracı olarak kullanılmıştır.

Muhalefetin olmadığı yerde aydına/gazeteciye daha fazla görev düşmektedir. İngiltere Kralı Cromwel'in 'hükümetim, gazetelerin eleştirilerine direnme gücü gösteremiyorsa, yaşama hakkına sahip değildirler' sözü basına yönelik ufuk açıcı bir söylem olmuştur (Bozdağ 2006: 44). *Serdengeçti* dergisi de çıkış sürecine baktığınızda hem tek parti dönemi olarak CHP, hem DP, hem de 27 Mayıs 1960 Darbesi ve sonrasında AP-CHP Koalisyonu döneminde muhalif kimliğini üzerine giyinmiş ve her dönemde de muhalefetlik görevini 'hak ve halk adına' yapmıştır. Derginin birçok sayısının kapağında yer alan “Hakk'a tapar, halkı tutar” (*Serdengeçti*: 201) sloganı yayıncılık anlayışını yansıtmaktadır.

Çalışmada, mizah dergilerinin oluşturduğu bugünkü algı ve ürettiği kültürün anlaşılabilmesi için mizah yayıncılığının tarihi arka planına bakılmış, Tanzimat'tan bugüne kırılma

noktaları ifade edilmiştir. Cumhuriyet tarihinde mizah dergileri incelendiğinde, İslamcı bir mizah geleneğinin varlığından söz edilmesi mümkün görünmemektedir.

Osman Yüksel, her ne kadar bir mücadele, dava adamı olmuş olsa da toplum nezdinde nükteleriyle bilinmektedir. Vermiş olduğu mücadeleden ziyade dergisinde yayınladığı mizah yazıları ile anılır olmuştur. Osman Yüksel ile ilgili internet aramaları ve bugüne kadar yazılan yazılarda onun mizah yönü ele alınmasına rağmen hiçbir şekilde derinlikli boyutu çalışılmamıştır.

### **Bir İletişim Aracı Olarak Mizahın Kullanımı**

Arapça bir kelime olan mizahın farklı tanımlamaları söz konusu olsa da, bu tanımların çoğunda doğal bir komiklik yerine işlenmiş/organize edilmiş komiklik vurgusu söz konusudur. Yani mizahın varlığının göstergesi olarak doğada veya günlük yaşamdaki bir durumun işlenmesi/yeniden yaratılması gerekmektedir (Usta 2009: 34). Bazıları için bir araç, bazıları içinse bir sanat dalı olarak görülen mizah, genel anlamda bütün sanat dallarında ortaya çıkan bir üslup özelliği taşımaktadır.

Mizah, en genel anlamıyla amaç ve araç olmak üzere iki farklı şekilde kullanılmaktadır. Araç olarak mizah, gülmenin başka duygu ve düşüncelerin dengelenmesi sonucunda ortaya çıkması şeklinde tanımlanmaktadır. Amaç olarak mizah ise eleştirel yaklaşımın gerektiği ancak kişi ya da grubun karşılarında kendilerinden daha güçlü bir otoritenin var olması durumunda söz konusu olmaktadır. Amaç olarak mizah, farklı bir bakış açısıyla var olan durumu yeniden sunarak, 'uyumsuzlukları dengeleme' isteğinin kamusal alanda dışavurumu şeklinde gerçekleşmektedir (Gündüz ve Pembecioğlu 2016: 553). Dünyada ve Türkiye'de mizahın daha çok amaç olarak kullanımı söz konusu olmuştur. Mizah olgusunun gelişip bilimsel bir alan olarak tartışılmasında da şüphesiz amaç olarak kullanımı etkili olmuştur.

Mizah, özünde sosyal bir fenomen olarak paylaşılan bir iletişim biçimidir (Kuipers 2016: 47). Mizahı besleyen ve onun işlevini belirleyen en önemli kaynaklar yaşam biçimini ve yönetim olgusunu içinde barındıran toplumsal yapılar, kişiler ve olaylardır. Bu özellikleriyle mizahın toplumsal anlamda olumlu girdileri olduğu kadar olumsuz sonuçları da söz konusu olmaktadır. Mizahın toplumsal işlevleri/faydaları arasında; toplumsal kenetlenme, eğiticilik ve yıkıcılık söz konusudur. Toplumsal kenetlenme ve eğiticilik mizahın olumlu sonuçlarını teşkil etmekte, bir anlamda mizah ile toplumu oluşturan bireyler arasında sosyal ilişkiler sağlamlaşmakta, toplumsal sorunlara ilişkin mizah sayesinde en etkili biçimde farkındalık oluşturulmaktadır. Gülme ile birlikte derinlikli düşünme eylemini içinde barındıran mizah

Freud'a göre (1996: 8-9) çirkinlikleri kendine konu edinmekte ve hedef olarak görmektedir. Gizlenen çirkinliğin bulunup ortaya çıkarılmasında mizahın/karikatürün kullanıldığını anlatan Freud, Juen Paul'un 'özgürlük nükteyi, nükte özgürlüğü üretir, nükte sadece bir fikirler oyunudur' sözlerine atıfta bulunmaktadır. Mizahın yıkıcılık işlevi olumlu olduğu kadar olumsuz sonuçlar da doğurmaktadır. Adorno (2012: 73) mizahın konusu olan gülmeyi başkalarının felaketine duyulan zevk olarak görmektedir. Aynı düzlemde mizahı biraz da eleştirel bir bakış açısıyla değerlendiren Canetti (2011: 327-328), mizah yazarının bir yargıç olarak ölçsüz bir şekilde cezanın doğasını değiştirdiğine atıfta bulunarak, "Kırbacı sonsuzdur ve en ücra yerlerdeki fare deliklerine kadar yetişir. O deliklerden aslında kendisini hiç ilgilendirmeyeni dışarı çıkartır ve onu, sanki kendisine yapılmış bir haksızlığın öcünü alıyormuşçasına kırbaçlar" ifadelerini kullanmaktadır. Canetti'ye göre mizahın etkisi kaygısızlığından kaynaklanmaktadır.

Mizahın öncelikli görevinin eleştiri işlevini yerine getirmek olduğu belirtilmektedir. İktidarlara iyi ilişkiler içinde olan yayıncılar için 'yumruk vurmak yerine, pansuman yapmak' deyimini mizah tarihinde eleştiri görevini yerine getirmeyen/iktidarlara iyi ilişkiler içinde olan yayıncılar için kullanılmaktadır (Balcıoğlu 2001: 75). En güçlü eleştiri yollarından biri olarak mizahın otoriteye yönelik eleştirileri bir çırpıda insanların 'kanına girmektedir' (Botton 2005: 193). Bu yönüyle mizah, mevcut işleyişe karşı direnme ve gerektiğinde isyan etme aracıdır. Yani, 'krala çıplak olduğunu' söyleme cesaretini gösterme gücünün somut adımıdır (Coşkuner 2007: 16-17). Egemen değerlerle yoğun bir çatışma içeren ve 'kara mizah' olarak da kavramsallaştırılan bu durum Andre Breton'a göre 'aydın kişilerin lüksü' olmaktadır. Alayı öfke ve sertlikle buluşturan kara mizah, zekâyı isyana kışkırtmakta, dokunulmaz olarak görülen bütün kişi ve kurumlara dokunmaktadır (Batur 1987: 7-8, 12). Hiciv yani yerginin bir uzantısı olarak görülen kara mizahın ayırt edici özelliğinin umutsuzluk olduğuna dikkat çeken Kortantamer (2007: 227) kara mizaha değişimin mümkün olmaması durumunda başvurulduğunu ifade etmektedir.

Yaratıcılık, cesaret ve zekâ olmak üzere üçlü bir saç ayağı ile muhalif bir direniş aracı olarak mizah (Özkan 2016: 31; Yağcı 2016: 17-18) toplumsallaşma/kültürleşme sürecinde önemli bir iletişim formu olarak değerlendirilmektedir. Mizah duygusunun sağladığı faydaların en önemlilerinden biri de, 'hakikati daha kabul edilebilir hale getirmesidir' (Johnson 2013: 159). Bu yönüyle mizahın toplumsal kabullerin oluşturulmasında etkili olduğu söylenebilir. Toplumsallığın eleştirel bir üretim biçimi olarak mizah üzerine sosyolojik bakış açıları geliştirilmiştir. Mizahın da başlangıç noktası olarak görülen gülme konusunda yüzyıllar boyunca çeşitli açıklamalar yapılmıştır. Klasik olarak tanımlanan üstünlük, rahatlama ve uyuşmazlık/aykırılık kuramı mizahı açıklama noktasında sıkça kullanılmaktadır. 20. yüzyıl içinde ise sosyolojik boyutuyla birkaç yaklaşım daha ortaya çıkmıştır. Bunlar; işlevsel



yaklaşım, çatışma yaklaşımı, sembolik etkileşimcilik yaklaşımı, fenomenolojik yaklaşım ve karşılaştırmalı tarihsel yaklaşımdır. Platon ve Aristoteles tarafından ortaya atılan ve başkalarının talihsizliklerine gülündüğü gerçeğine dayandırılan üstünlük kuramı, mizah ve gülmenin üstünlüğün ifade biçimi olarak sosyal ilişkiyi yansıttığını belirtir. Sigmund Freud'un mizahın bastırılmış cinsel ve şiddetli düşüncelerle biriken ruhsal enerjiyi serbest bıraktığından hareketle ortaya attığı rahatlama kuramı, gerginliğin boşaltılmasında mizahın temel bir işlev gördüğüne işaret eder. Hem üstünlük hem de rahatlama kuramının gülme/mizah olgusunu açıklama noktasında yetersiz kaldığı ifade edilmektedir. Pascal'ın, "İnsanın umduğıyla gördüğü arasındaki şaşkırtıcı bir orantısızlıktan daha çok güldüren bir şey yoktur." ifadelerinde temel bulan aykırılık/uyuşmazlık kuramına göre mizah, olması gereken şeyle gerçekte olan şey arasında bir tutarsızlık olduğunun insanlar tarafından fark edilmesi durumunda gerçekleşmektedir (McGraw ve Warner 2015: 19-20). İşlevselci yaklaşım, mizahın sosyal işlevleri üzerine odaklanmakta, sosyal kontrolü öne çıkarmaktadır. Çatışmacı yaklaşım, mizahı çatışma, mücadele ya da uzlaşmazlığın bir ifadesi olarak görmektedir. Sembolik etkileşimcilik yaklaşımı, sosyal etkileşimde anlamın oluşturulması ve sosyal ilişkilerde mizahın rolüne odaklanmaktadır. Fenomenolojik yaklaşım, mizahı sosyal dünyayı algılamada ve kurmada belli bir 'bakış açısı' 'dünya görüşü' ya da 'modu' olarak kavramsallaştırır. Tarihi-karşılaştırmalı yaklaşım, zaman ve yer karşılaştırmaları yoluyla mizahın sosyal rolünü anlamaya çalışmaktadır (Kuipers 2016: 48-63). Hem klasik hem de diğer yaklaşımları mizahın toplumsal işlevini açıklama noktasında birer kavrayış olarak değerlendirmek mümkündür. Yukarıda ifade edilen kuramlar, çeşitlilik arz etse de mizaha yönelik tam bir açıklama getirmekten yoksun kalmaktadır. Bu noktadan hareketle 1998 yılında Uluslararası Mizah Araştırmaları Dergisi'nde Thomas Veatch imzalı "N+İ Kuramı' mizaha ilişkin yeni bir açıklama getirmiştir. Bu kurama göre mizah, biri bir durumu 'özel bir ahlaki ilkenin' ihlal edilmesi (İ) olarak algıladığı, ama aynı zamanda durumun normal olduğunu da (N) fark ettiği zaman ortaya çıkmaktadır (McGraw ve Warner 2015: 22-23). Mizahı formüleştirme çabası olarak değerlendirebileceğimiz bu açıklama aynı zamanda bir tanımlama özelliği de taşımaktadır. Martin ve arkadaşları da (Meşe 2016: 82-83), olumlu ve olumsuz yönleri üzerinden Mizah Duygusu Modeli geliştirmiştir. Kendini geliştirici mizah, stresi ve olumsuz duyguları azaltma noktasında insanların ihtiyaçlarını dikkate almaktadır. Katılımcı mizah, etkileşim olgusunu geliştirip eğlendirmeyi amaçlar. Saldırgan mizah, üstünlük ve haz duyguları üzerinden aşağılama, dalga geçme ve küçük düşürme amacına hizmet eder. Yıkıcı mizah ise kendini mizah üzerinden kötülemenin sonucudur.

Sosyolojik olduğu kadar felsefi bir bakışta içeren mizah Cibran'a (2018: 13) göre 'orantı duygusu' içermektedir: "Yaşam, kalbinin şarkılarını söyleyecek bir şarkıcı bulamadığında,

düşündüğü şeyi dile getirmesi için bir filozof yaratır.” Yani mizah gerçekliğin ifadesinde tıpkı felsefe gibi ‘aklın gıdıklanması’ -sonucu, insanları şaşırtma, dünyalarını alt üst etme ve hayatın saklı ve sıklıkla huzur kaçırıcı gerçeklerini bulup çıkarma girişimi olarak ifade edilmektedir (Cathcart & Klein 2010: 2). Mizah yapan kişinin ‘uzman gıdıklayıcı’ olarak ifade bulmasından hareketle, toplumsal bir mesaj, eğlence ya da eleştiri amaçlı olsa da temelde mizahın uyumsuz kalıpların çarpışmasıyla oluşturulan zihinsel sarsıntılar sağlamak zorunda olduğu gerçeğine vurgu yapılmaktadır (Koestler 1997: 99). İyi mizahın insan zihnini uyanık tuttuğunu, gerçekliğin aslını sıradan insana göstermeye çalıştığına, sadece sorunlara işaret etmekle kalmayıp nedenlerini düşünmeye yönelttiği belirten Oskay (2000: 345-346), sıradan insanlar için baskının hüküm sürdüğü toplumlarda mizahın zihinsel bir sığınak olduğunu söylemektedir.

Mizah, hem sosyolojik hem de felsefi bir fenomen oluşuyla eleştireliliği ruhunda taşımaktadır. Haksızlığa ve hayal kırıklığına neden olan olayların yaşandığı her toplumda eleştiri ancak mizah kılıfına bürünerek nefes alabilmektedir. Düşüncenin eğlenceyle gelişmesini sağlayan mizah, etkili bir iletişim aracı olarak tarih boyunca iktidarlara/yöneticilere/güç sahiplerine/egemenlere karşı söylenmesi tehlikeli ya da imkânsız olan mesajlarla yüklenmiştir. Çünkü ideal bir düzen, eşit ve mutlu toplum yaratma yolları mizahla inşa edilmektedir (Botton 2007: 47-48). Cenap Şahabettin’in (2005: 29), ‘bir memleketin sokakları fazla gülüyorsa, emin olabilirsiniz ki, evlerinin içi ağlıyor’ sözü mizahın işlevini açıklar nitelik taşımaktadır. McGraw ve Warner’ın (2015: 9) aktardığı gibi mizah ‘delilikten anlam, kaostan düzen çıkarmak’ olarak ifade bulmaktadır.

### **Türkiye’de Mizah Basınının Doğuşu ve Bugünkü Durum**

Gündelik hayatın bir parçası olan mizahın toplumsal muhalefet için kullanılması Batı merkezli olarak gelişmiştir. 16. yüzyıldan itibaren muhalefet aracı olarak kullanılmaya başlanan mizah, bir sanat olarak kabul görmesinin ardından, 19. yüzyılda yayınlanan mizah dergileriyle toplumsal kesimler için önemli bir konuma gelmiştir (Çatalcalı 2016: 169). Türk mizah tarihi ise Cemal Kutay (2013: 15,22-23) tarafından Söz-Göz-Kulak Devri (yazılmamış, basılmamış devir) ve Basın Devri (yazılı devir) olmak üzere iki döneme ayrılmaktadır. Günümüzde ise bilgi ve iletişim teknolojileri uygulamaları ile birlikte ‘görsel devir’ ve ‘sanal devir’ olarak sürece eklemeler yapmak mümkündür. Sözlü devir daha çok Selçuklu ve Osmanlı döneminde söz konusu iken, yazılı devir ise bir anlamda matbaanın kullanıma girmesi yani kitlesel anlamda bir mizahi ürün üretimi ile söz konusu olmuştur. Mizah basını da doğal olarak yazılı devir sonrası ortaya çıkmıştır. Fransız edibi Alfons dö Lamartin’in Türkler için söylemiş olduğu ‘esas itibariyle zeki, nükte ve espriye değer veren’ ifadeleri

Türk milletinin mizah anlayışının gelişmiş olduğunu göstermektedir. Osmanlı'ya matbaa geç gelmiş olsa da mizah anlayışının kökleri çok eskilere gitmektedir (Kutay 2013: 9). Bu yönüyle Türkiye'de mizah genel olarak bir 'halk gülmeçesi' şeklinde tanımlanmaktadır. Mizah denilince de akla Nasreddin Hoca, Hacı Bektaş-ı Veli, Hacivat-Karagöz ile çeşitli yörelere has fıkraların geliyor olması bunun bir göstergesidir (Kayalı 1996: 39-40). Yazılmamış, basılmamış devrin mizahi söyleminin kültürel olarak kuşaktan kuşağa aktarılıp bugüne kadar taşınmış olması mizahın kurumsallaşmış bir toplumsal yapı olduğunun göstergesi olarak görülebilir.

Batı kaynaklı olan modern mizahın aracı mizah basını, ilk olarak Osmanlı Devleti döneminde Tanzimat ile birlikte ortaya çıkmıştır. İlk mizah dergisi Havsep Vartan Paşa tarafından Ermeni harfleriyle Türkçe olarak 1852 yılında 'Boşboğaz Bir Adem' adıyla yayınlanmıştır. İlk Türk mizah dergisi ise 1868 yılında Ali Reşat ve Filip Efendi tarafından çıkarılan Terakki gazetesinin 'Terakki Eğlence' isimli ilavesidir. İlk olarak gazete eklerinde yer verilen mizah, zamanla bağımsız gazete ve dergiler şeklinde varlığını güçlenerek sürdürmüştür. Müstakil olarak çıkarılan ilk mizah yayını ise Teodor Kasap tarafından 1870 yılında yayınlanmaya başlayan ve mizah basınının öncüsü olarak kabul edilen 'Diyojen'dir (Usta 2009: 69-70; Çeviker 2010: 16; Kutay 2013: 33). Yine ilk basılı karikatür Diyojen dergisinde yayınlanmıştır (Balcıoğlu ve Öngören 1976: 5). Akbaba, Curcuna, Çekirge, Davul, Dertli ile Garip, Diken, Eşek, Kartal, Kelebek, Lak Lak, Latife, Nasrettin Hoca, Vay Vay, Yeni Eğlence, Yuha ve Züğürt bu dönemde yayınlanan mizah dergileri arasında yer almaktadır (Yalçın 2014: 6). Toplumsal olaylar ve ülkenin içinde bulunduğu siyasal, sosyal ve ekonomik durumu ele alan bu dergilere karşı 1877 yılında içinde mizah dergilerini yasaklayan açık hükümler barındıran Matbuat Nizamnamesi hazırlanmış ancak yürürlüğe girmemiştir (Demirkol 2016: 690). Nizamnamenin 8. maddesinde, "Mizah gazete ve mecmualarının neşri memnudur. Memalik-i şahanede mizah gazete ve mecmuaları neşredilemez ve hariçte intişar edenlerin ithali memnudur" ifadesi yer almaktadır. Mizah gazetelerinin yayınlanmasını yasaklayan bu maddenin mecliste okunması üzerine tartışmalar yaşanmış ve metin iade edilmiştir (Kutay 2013: 58,62). Mizahi anlamda eleştirel yönü ağır basan dergiler ise daha çok 2. Abdülhamid döneminde yayınlanmıştır. Tedbir olarak da mizahi konulara yer veren dergiler kararnameler ile kapatılmıştır. Kapatılan dergiler arasında *Diyojen* ve *Hayal* yer almaktadır (Usta 2009: 71). 2. Meşrutiyet'in ilan edilmesinden sonra basında esen özgürlük havası içinde mizah dergi sayısında büyük artış yaşanmıştır. Ancak çok kısa bir zaman içinde birkaç sayı yayınlanan bu mizah dergilerinin birçoğu kapanmıştır. Çünkü mizah dergi çeşidinin bol olması okuyucuya tercih sunmuş ve böylece tercih edilmeyen birçok dergi kapanmıştır (Kutay 2013: 132). Abdülhamid'e karşı mizah kampanyasını başlatan İttihat ve Terakki Cemiyeti, Abdülhamid tahttan indirilip başa

geçince mizah basını bu defa kendisi kontrol altına almaya çalışmış ve çeşitli önlemlere başvurmuştur (Öngören'den akt. Usta 2009: 72). Kontrol edilen bir güç olarak dönemin mizah basını da Abdülhamid'in kültürel mirasına saldırmaktan öteye mizahi anlayış ortaya koyamamıştır (Demir 2016: 16). Birinci Dünya Savaşı süreci ve Milli Mücadele Dönemi'nde ise var olma mücadelesi veren millet gibi basın ve mizahi yayıncılık da aynı süreçten geçmiştir. Bu dönem yayınlanan mizah dergileri tıpkı dönemin basını gibi Milli Mücadele'yi destekleyenler ile İstanbul Hükümetini destekleyenler olmak üzere iki gruba ayrılmıştır (Kutay 2013: 201). Bu dönemde Milli Mücadele'yi destekleyen mizah dergisi *Gülyüz* iken, İstanbul hükümetini savunan mizah dergisi ise *Aydede* olmuştur. Cumhuriyetin ilanının ardından 1928 yılında Latin alfabesine geçiş ve bunun yazılı basında kullanımıyla birlikte mizah basını biçimsel bir dönüşüm yaşamıştır. Harf devrimiyle birlikte ortaya çıkan okuma yazma oranındaki sıfırlanma mizah basınında da kayıp yıllar olarak görülmektedir. Çünkü bu dönem birçok gazete ve dergi gibi mizah yayınları da kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır (Çatalcalı 2016: 170).



Fotoğraf 1. Cumhuriyet dönemi mizah anlayışını yansıtan 'devrimin kataloğu' niteliği taşıyan bir karikatür (Cantek 2010: 106).

Cumhuriyet sonrası mizahi yayıncılık, muhalif kimlik açısından da vasat bir yayıncılık dönemine neden olmuştur. Basından gelecek eleştirilere tahammülün olmadığı tek parti döneminde, doğasında muhalif ve sorgulayıcılık olan mizahi yayınlar, "1923 devriminin bir tanıtım kataloğu" olarak görevlerini yerine getirmiştir (Çeviker 2010: 24). Milli bir kimlik inşasında tek parti iktidarıyla organik bir ilişki içinde bulunan mizah basını, ya iktidarın destekçisi ya da eğlence-erotizm anlatısı görevlerini yerine getirmiştir (Cantek 2015: 188).

Siyasal aktörler ve siyaset bu dönemde mizah basınının içeriklerine konu olmamıştır ya da olmasına izin verilmemiştir. Bu dönem mizahı için genel bir değerlendirme olarak 'statükocu' ve 'devletçi' ifadelerini kullanmak yanlış olmayacaktır (Fırat 2013: 60).



Fotoğraf 2. Demokrat Parti'nin iktidara gelmesine mizah basınının bakış açısını yansıtan önemli bir karikatür (Cantek 2010: 222).

Çok partili hayata geçiş ile birlikte daha önceki geçiş süreçlerinde yaşandığı gibi hem basın hem de mizah yayıncılığı için baskılar kalkmış, özgürlük ortamı mizahi dilin gelişimine katkı sağlamıştır (Usta 2009: 77). Bu dönemde Aziz Nesin ve Sabahattin Ali tarafından yayınlanan (1946) *Marko Paşa* dergisi (Sertel 2001: 245) Türk mizah yayıncılığında önemli bir yer tutmaktadır. *Marko Paşa*, Sertel'in (2001: 246) o döneme kadar Fransa'dakilerden çalma kelime oyunları, cinsi latifeler ve bayağı güldürücü şeylerden ileri gitmediğini söylediği Türk mizahına yeni bir ufuk açmıştır. Çünkü o döneme kadar bütün mizah dergilerinde benzer fıkraların yer alması okuyucuyu bezdirmiş, toplumu ve hayatı hicvetmeyen, iktidarı eleştirmeyen bir mizah anlayışı gelişmiştir. Ancak *Marko Paşa* da halktan yana bir tavır üzerinden iktidara yönelik mizahi bir yaklaşım sergilemek yerine idealize edilmiş bir geçmişin üzerine muhalefetini temellendirmiştir (Cantek 2015: 186-187). Yani *Marko Paşa*'da dönemin iktidarı CHP ve Milli Şef İsmet İnönü'ye ilişkin mizahi bakış açısı Atatürk'ü yücelten ve eleştirilmezliğini pekiştiren bir anlayış sunmuştur. Aynı dönem yayın hayatına başlayan *Serdengeçti* dergisinde kaleme alınan "Marko Paşa Kimdir?" başlıklı yazıda bu derginin muhalefetine ilişkin 'Sovyet üniforması giymiş bir Rus emirberi' (Serdengeçti S.1: 16) eleştirisi getirilmektedir:

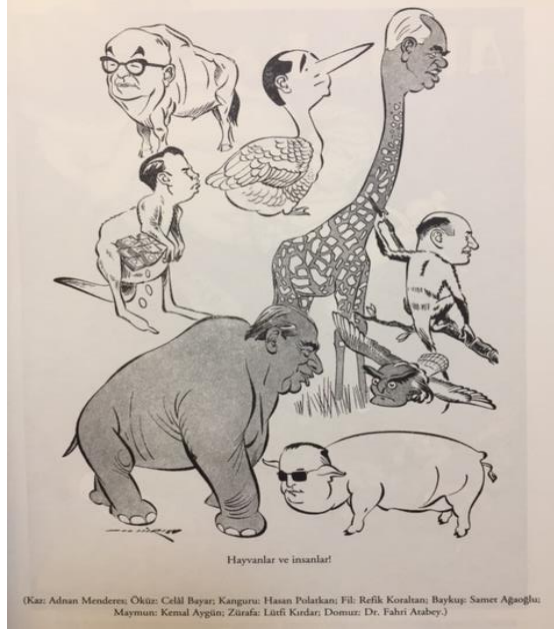
“... Marko Paşa halkın avukatı daha doğrusu paşanın arkasındaki kızıl ifrit sureti halktan görünerek sokak ağzıyla konuşmaya başlar. Onun siz fakir halkın proletaryanın, aç midelerin türküsünü çağırdığına bakmayınız. Kendisi ahlak seciye, manevi kıymetler bakımından tam bir komünist ‘altyapı’ olmasına rağmen maddi kıymetler cihetinden patron edalı mükemmel bir burjuvadır. Başbakanın bile sürmediği birinci sınıf lüks bir hayat sürer, ağzında pipo, gözlerinde altın gözlük! Arkasında koskoca Rusya gel keyfim gell.. Marko Paşa’nın arkasına gizlenen idealist ve halkçı Sabahattin Ali doğru söyleyen (!) vatandaş işte böyle bir adamdır.”

Demokrat Parti’nin iktidara gelişinin ardından basına yönelik kısıtlamaları kaldıran 5680 sayılı basın kanunuyla<sup>2</sup> birlikte yeni bir dönem başlamıştır. Bu dönem birçok gazete sahibi ve gazeteci tarafından ‘basının altın devri’ olarak görülmüş, ayrıca Demokrat Parti lideri Adnan Menderes ile gazeteciler arasındaki ilişki ‘balayı dönemi’ olarak ifade edilmiştir (Özcan 2010: 79). Ancak ilerleyen yıllarda basının endüstrileşmesi ve sermayenin basın sektörüne girişiyle birlikte (Çakır 2007: 174) basın-iktidar ilişkilerindeki bahar havası ortadan kaybolmuştur. İktidar, basını kontrol altına almak için yeni düzenlemelere giderken (1953, 1954 ve 1956 düzenlemeleri, 1956 ispat hakkı), basın da iktidara yönelik eleştirisinde mizahı önemli bir araç olarak kullanmıştır. Bu dönemde *Ulus* gazetesinde Başbakan Adnan Menderes ile ilgili eleştirel yazıların yanı sıra karikatürlere yer verilmesine ilişkin Metin Toker (1991: 117), “Gazetenin son sayfasında üstat karikatürist Ratip Tahir Burak’ın çizgilerinde Adnan Menderes hep kadın kılığındaydı. Mayolu veya dansöz elbisesiyleydi” ifadelerini kullanmıştır. Mizahın bu denli kullanımı beraberinde basına yönelik kısıtlayıcı düzenlemeleri getirmiş ve doğal olarak ‘mizah düşmanı’ bir Demokrat Parti algısının oluşması kaçınılmaz hale gelmiştir. Demokrat Parti döneminde mizahı besleyen uygulamalar söz konusu olmuş olsa bile, 2. Abdülhamid ve tek parti dönemlerinde olduğu gibi bu engellenmemiş ya da engellenememiştir. Bu koşullar altında mizah basını siyasal ortamın önemli bir bileşeni haline gelmiş, Demokrat Parti iktidarına karşı muhalefetin içinde önemli bir yer edinmiştir (Belge 2010: 40). Bu dönemde İlhan-Turhan Selçuk’un yayınladığı ‘Dolmuş’ iktidara yönelik sert eleştirileri nedeniyle kapatılmış, ayrıca Ratip Tahir Burak bir karikatüründen dolayı 8 ay (1957), Halim Büyükbulut ise üç karikatüründen dolayı toplam bir yıl hapse mahkûm olmuştur (Çeviker 2010: 24). Gazete ve dergiler ile özelde mizahi yayınlar üzerinden yürütülen basın iktidar ilişkilerinin gerilimli seyri 27 Mayıs 1960 darbesi sonucu Demokrat Parti’nin iktidardan düşürülmesiyle

---

<sup>2</sup> 1950 yılında Demokrat Parti’nin iktidara gelişinin ardından 5680 sayılı basın kanunu çıkartılmıştır. 1931 Matbuat Kanunu’nun geniş yetkileri kaldıran 5680 sayılı kanuna göre gazete çıkarmak için izin alınması şartı ortadan kaldırıldı; basın suçları gazetecileri güvence altına alan Toplu Basın Mahkemelerinde yargılaması uygulaması hayata geçirildi. Yeni basın kanununun yasalaşma sürecine tanık olan gazeteci Bedii Faik (2003 :121), “Hiçbir parlamento, bir basını böylesine coşku ve sevgi içinde bağrına basmamış ve hiçbir ülkede bir parlamento-basın kucaklaşmasının bu derece sıcak sahneleri sergilenmemiştir” ifadelerini kullanmıştır.

tamamlanmıştır. Darbenin gerçekleşmesinde basın, özelde mizah yayınlarının büyük etkisi olmuştur. Darbeden sonra yaşananlar da bu söylemi doğrular niteliktedir. Darbeyi izleyen dönemde mizah basını için Demokrat Parti'ye 'vurmak' bir 'muhalefet' biçimi olmamış, 'intikam' gibi demokrasi açısından hoş olmayan bir durum söz konusu olmuştur. 'Düşene vur' politikası yürüten mizah dergileri, yargılanmakta olan siyasi kişilere yönelik 'yargısız infaz' içeren yayınlar yürütmüştür. Mizah basını böylece yeni döneme de yaranmanın yolunu bulmuştur (Belge 2010: 40; Çeviker 2010: 25). 27 Mayıs Darbesi ve sonrasında yaşananlar, genel anlamda basının ve özelde de mizah yayıncılığının darbe karşısında 'hazır ol' vaziyeti alarak, demokrasi konusunda 'sınıfta kaldıklarını' söylemek doğru olacaktır (Fırat 2013: 66). 1950-1960 yılları arasında yoğun şekilde kullanılan 'ilerleme/irtica', 'aydınlık/karanlık', 'özgürlük/despotluk' gibi kalıplar üzerine yoğunlaşan mizah basınının darbe sonrasında ele aldığı konular dönemin toplumsal süreçleriyle karşılıklı olarak işlemiştir (Belge 2010: 40).



Fotoğraf 3. 30 Haziran 1960 tarihinde Akbaba dergisinde Necmi Rıza Ayça imzasıyla yayınlanan 'Hayvanlar ve insanlar!' karikatürü (Çeviker 2010: 301).

12 Mart 1971 askeri müdahalesi sürecinde ise bu defa basına yönelik baskılar söz konusu olmuş, ezici sansürlerle karşı karşıya kalınmış, mizah yayınları daha çok risk taşımayan konulara yer vermeye başlamıştır. Siyasal olduğu kadar toplumsal kırılmalara da neden olan 12 Eylül 1980 askeri darbesinden mizah basını ciddi şekilde etkilenmiştir. Sansürün en etkili şekilde kullanıldığı bu dönemde mizah basını "suya sabuna dokunan(a)maz" (Fırat, 2013: 68) hâle gelmiştir. Güldürmenin dışında bir amaç taşımayan, cinselliğe ve argoya sırtını dayayan apolitik bir mizah basınının yanı sıra bu dönemde 27 Mayıs sürecinde olduğu gibi darbeye alkış tutan mizahi yayınlar da söz konusudur (Fırat 2013: 69). 28 Şubat

1997 müdahalesi basın ve özelde mizah yayıncılığı üzerinden olumlanmıştır. Ferit Öngören'in söylediği “Faşizm, mizahın gübresidir” (Çeviker 2010: 9) ifadesi darbe süreçlerinde ve sonrasında mizah basınına konumlandırmak adına önem taşımaktadır.

Genel bir değerlendirme yapılacak olursa; Osmanlı'dan bugüne mizah yayıncılığının seyri tıpkı basın/gazetecilik mesleğinin bir eşgüdümü şeklinde gerçekleşmiştir. Tarihsel süreçte basının iktidarla ilişkileri doğrultusunda mizahi yayıncılığın da aynı seyrinde gittiği görülmektedir. Yani, basının iktidarla ilişkilerinin sıkıntılı olduğu dönemler mizahi yayıncılık için de geçerli olmuştur. Türkiye'nin basın iktidar ilişkilerindeki sorunlu işleyiş mizah anlayışına da yansımıştır. Dünya Gazetesi sahibi Falih Rıfkı'nın karikatürist Semih Balcıoğlu'na, “Kuzum, bu ara Menderes'e karşı biraz insafli davranın lütfen. Ufak bir tahsis ettik, onu alalım, yine bastırın” (Balcıoğlu 2001: 96) sözleri basın iktidar ilişkilerinin mizah yayıncılığına yansımalarının somut örneğini temsil etmektedir.

### **Serdengeçti Dergisi'nde Mizahın Kullanımı**

Mizah dergilerini basit bir eğlencelik ya da basmakalıp düşünce sahası olmanın ötesinde, nitelikli olsun ya da olmasın, birer kültür üretim ve dağıtım araçları olarak değerlendirmek gerekmektedir. 1947-1962 yılları arasında yayınlanan Serdengeçti dergisinde mizah, dergiyi tek başına yayınlayan Osman (Zeki) Yüksel'in kişiliğinin önemli bir yönü olarak karşımıza çıkmaktadır. Çünkü Osman Yüksel, şakaya, hicve, mizaha eğilimli, her şeyin komik tarafını bulup yakalamasını bilen keskin zekâsı ve alametifarikası espri olan yaratılışı (Kurnaz 2012: 567) ile bulunduğu her toplulukta cazibe merkezi olmuştur. Osman Yüksel, böyle bir kişiliğin sonucu olarak Serdengeçti dergisinde yer verdiği mizahi içerikteki yayınların büyük bir bölümünün kahramanı olmuştur. Öyle ki Osman Yüksel denildiğinde akla nükteleri gelmekte ve bir sohbet konusu olarak konuşulmaktadır. Fıkra kahramanı haline gelen Osman Yüksel, söylemediği nükteler de onun üslubuna uygun şekilde anlatılmaya başlanınca, 'Serdengeçti bir gün....' diye başlayan fıkralardan oluşan bir kitap yazmak istediğini söylemiştir (Kurnaz 2012: 571). Osman Yüksel'in dostları ya da onun sohbetlerine katılmış kişilerin ondan bahsederken nüktelerine sık sık atıfta bulunmaları mizahi yönünün güçlülüğüne işaret olarak yorumlanmaktadır. Akif İnan (2015: 89), Necip Fazıl'ın Osman Yüksel için sık sık 'espri budalası' nitelemesinde bulunduğu dikkat çekerek, bunun nedeni olarak bir anıyı paylaşmaktadır: “Üstad, 'Para' adlı piyesini yazdığında, o zaman için, arası Üstad'la biraz şeker-renk olan Peyami Safa, piyes hakkında: “Necip Fazıl, bu piyesinin konusunu bir İtalyan yazarından almıştır.” diye laf etmiş. Osman Yüksel bunu duyunca esprisini patlatıyor: “Vallahi bu Üstad'dır, parayı nereden bulursa alır!” Osman Yüksel, esprilerinin bazılarını bulunduğu ortamda paylaşırken, bazılarını da



Serdengeçti dergisinde yayınlamıştır. Dergide yayınlanan bu nükteler yüzünden Osman Yüksel birçok defa müstehcen neşriyat gerekçesiyle mahkemelik olmuştur. Akif İnan (2015: 90), böyle bir davada mahkemede iken, savcının 'bu yazılar gençliğin ahlakını ifsat eder' sözleri üzerine Osman Yüksel'in o dönem yayınlanan bazı müstehcen dergilerden birkaçını çantasından çıkartıp savcıya uzatarak, "Benim fikir öfkesiyle yazdığım birkaç fıkracık için 'gençlerin ahlakını ifsat eder' diyorsunuz, ama bakın eloğlu neler neler neşrediyor ki bunlar sadece gençlerin değil, ihtiyarların bile ahlakını ifsat eder. Bunlar yargılansa ya!" diye haykırdığını aktarmaktadır. İnan'a (2015: 91) göre, Osman Yüksel'i tam anlamıyla tanımayıp hazır cevap ve zekâ ürünü esprilerine bakarak hayatı hafife alan, bütün melekelerini bunun için seferber etmiş, davası olmayan biri olduğuna hükmetmek mümkündür. Ancak Osman Yüksel'in davası ve bu dava için ortaya koyduğu mücadele ruhu ekseninde hayatı ve eserleri ile ele alındığında nüktelerinin ne kadar derinlikli olduğunu anlaşılacaktır. Osman Yüksel'in, "Ben asıl mizah yazarı olmalıydım, bunu başarabilirdim. İçinde yaşadığımız şartlar, mücadeleler buna fırsat bırakmadı. Laf aramızda bu işi Aziz Nesin'den çok daha iyi kıvırırdım" sözleri de onun mizah anlayışının içindeki hafakanlardan, ruhundaki büyük huzursuzluk ve tedirginliğin, ezilmeye karşı direnmenin, başkaldırmanın görüntüsü olduğunu göstermektedir. İnönü resimli pulları abone bantlarına yapıştırırken tutmadığını görüp 'koltuğuna yapıştığın gibi yapıssana!' sözleri bu başkaldırının mizahi yansıması olarak görülmelidir (İnan 2015: 94). Aziz Nesin'in Osman Yüksel'in mizahi yönünü beğendiği ve ona 'sen yanlış yerde dükkân açmışsın, sizin camiada senin kıymetini bilmezler, gel birlikte bir mizah dergisi çıkaralım, sen bizde olsan Nobel alırsın' diye iltifatta bulunduğu ifade edilmektedir (Kurnaz 2012: 569).

Osman Yüksel, Serdengeçti dergisinde mizah yazılarının büyük ilgi görmesi üzerine 'Bağrıyanık' adlı mizah dergisi çıkarma girişiminde bulunmuştur. Hatta 1944 yılında 3 Mayıs olayları nedeniyle tutukluken, bu isimde bir mizah dergisi çıkarmayı düşündüğünü belirtir. Serdengeçti dergisinin 13. sayısında haftalık olarak çıkaracağını duyurduğu Bağrıyanık mizah dergisinin fiyatını dahi belirlemiştir. İlk sayısı 10 Ağustos 1952 yılında yayımlanan Bağrıyanık dergisi, büyük rağbet görüp, günümüz yayıncılık ortamında dahi birçok derginin hayal edemediği 50 bin baskıya ulaşınca müstehcen yayın suçlamasıyla mahkeme tarafından toplatılmıştır. Osman Yüksel, Bağrıyanık dergisinin toplatılması sonrası yaşadıklarını mizahi bir dille Serdengeçti dergisinde 'Bağrıyanık-Karıyanık' başlıklı yazısında aktarmıştır:

"Serdengeçti Bağrıyanık'ı çıkarır çıkarmaz İstanbul'a gitmişti. İstanbul'da on gün kadar kaldı. Ankara'ya döner dönmez aldığı ilk haber şu oldu: - Bağrıyanık'ı toplattılar. Polisler seni arıyor!. Serdengeçti böyle şeylere çok alışkın olmakla beraber yine de üzüldü. Bağrıyanık, Bağrıyanık... Kafasında hep bu vardı. Bir ara aşçı dükkânına girdi. Yemek

listesine baktı. Karniyarık isteyecekti. Fakat kafasında hep "Bağrıyanık" olduğu için garsona bana bir Bağrıyanık ver, dedi, garson anlamadı. Serdengeçti tekrar etti. Bağrıyanık... Yanındaki arkadaşı güldü. Karniyarık istiyor karniyarık... Serdengeçti arkadaşına: Yahu, dedi, bu adamlar hep "yarık" tan anlıyorlar. Yanıktan, Bağrıyanıktan kimsenin anladığı yok." (Serdengeçti, S.18: 8)

Osman Yüksel'in baskı ve sansüre maruz kaldığı zor zamanlarda dahi ortaya koyduğu mizahi anlayış, yayınlarıyla sınırlı kalmamış hayatıyla da mizahın bir parçası olmuştur. Osman Yüksel, mizahi bir yayın anlayışı şeklinde kullanmamış, yaşadığı hayat, maruz kaldığı baskı ve sansür çelişkili durumların ifadesi olan mizahın doğal bir üretim alanı olmuştur. Serdengeçti dergisinde de yer verdiği mizahi yayınlar için bir kurguya gerek yoktur, yaşadıklarının dökümü mizahın kaynağı olmuştur. Bu duruma bir örnek olarak Antalya milletvekili olduğu dönemde (1965-1967) meclis kürsüsünde konuşurken, muhalif parti milletvekillerinin sıra kapaklarına vurarak konuşmasını engellemeye çalışması üzerine, "Bu meclisin yarısı hıyar" diyerek kürsüden inmiştir. Meclisin şahsı manevisine hakaret gerekçesiyle sözünü geri alması için itirazda bulunulması üzerine yeniden kürsüye gelip "Tamam sözümü geri alıyorum, bu meclisin yarısı hıyar değil" demiştir (Yardım 2013: 238-241). Böylesi bir mizahi anlayışa sahip olan Osman Yüksel'in tek başına yayınladığı Serdengeçti dergisinde yer verdiği mizahi yazılar incelenmeye değerdir.

## Yöntem

Serdengeçti dergisinde yer verilen mizahi yazılara ilişkin araştırmada, nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Betimleyici bir çalışma özelliği taşıyan araştırma kapsamında ilgili dergi sayıları incelenerek mizahi dil ele alınmış, örnekler üzerinden mizah vurgusu tartışılmıştır. 1947'den 1962 yılına kadar 33 sayı yayınlanabilen Serdengeçti dergisinin her sayısının (27. sayı hariç) arka kısmında 2 sayfa olarak yer alan "Gülünç Hakikatler" bölümü kronolojik bir incelemeden öte belli olay ya da konular bağlamında ele alınmıştır. Fıkra, hikaye ve nüktelerden oluşan bu yazılar ayrıca 'Gülünç Hakikatler' ismiyle müstakil kitap olarak basılmıştır. Dergide yayınlanmayan bazı yazılar da kitaba ilave edilmiştir. Osman Yüksel, dergide yayınlanan yazıların alınarak değiştirilmeden kitap olarak basılmasının gerekçesini, "Mecmuamızda en çok okunan, dilden dile, elden ele dolaşan kısmın, 'Gülünç Hakikatler' adı altında çıkan, fıkralar, espriler olduğunu biliyoruz. ... Arkadaşlarımızın ve okuyucularımızın 'şu Gülünç Hakikatler' sütununda neşrettiğiniz fıkraları bir kitap halinde toplasanıza' yolundaki arzularına uyararak bu kitabı neşrediyoruz" (Serdengeçti 2003: 123) şeklinde izah etmiştir. Derginin ikinci sayısında yer alan 3. sayı tanıtım yazısında, "Sizi güldürdüğü kadar da düşündürecek olan zengin mizah sayfalarımızla birlikte çıkacak olan

Serdengeçti'nin bu sayısı diğerlerini gölgede bırakacaktır. Hele bir çıksın da görün..." (Serdengeçti S.2: s.16) diye okuyuculara duyuruda bulunmaktadır. Derginin ilk sayısında itibaren Gülünç Hakikatler sayfasında bazen 1, bazen 2 sayfa şeklinde toplamda 157 yazıya yer verilmiştir. Ayrıca "Peşrevci" imzalı mizahi eleştirilere diğer sayfalarda da yer verilmiştir. "Zurnada Peşrev Olmaz" başlıklı yazıda şu duyuruya yer verilmiştir: "Arkadaşımız Peşrevciyi bu sütunda sakala göre tarak vurmak ve damara göre şerbet vermekle vazifelendirdik." (Serdengeçti, S.1: 12). Derginin sayılarında yer alan yazıların çıkış amacını ifade eder şekilde kendisine nasihat edenlere 'Nasihatçılar' başlığıyla kaleme aldığı yazıyla cevap veren Osman Yüksel, "Ayıya dayı diyecekmişiz. Suya sabuna dokunmayacakmışız. Etliye sütlüye karışmayacakmışız. Kelleimizi koparırlarmış" (Serdengeçti, S.7: 11) diyerek bütün yanlışlara karşı hem eleştiri hem de mizah yayınlarıyla duruş sergileyecekleri mesajını vermektedir.

Dergide yer alan mizahi yayınların çoğunluğu fıkra özelliği taşımaktadır. Kuipers (2016: 70), fıkranın sosyolojik mizah çalışmalarının en dikkat çeken ve ilgilenilen konusu olduğunu belirterek, kolay erişim, mizahi olma amaçlarının açık olması ve mizahın nerede olduğunun belli olmasının fıkranın en gözde tür olmasına neden olduğunu belirtmiştir. Çalışma kapsamında dergide yer alan mizah yazıları, yayımlandığı üç farklı siyasal dönem, CHP, DP, AP-CHP Koalisyonu bağlamında incelenecektir. Çünkü dergi siyasal iktidarlara yönelik farklı mizah anlayışı sergilemiştir.

### **'Gülünç Hakikatler' Mizah Sayfası**

Osman Yüksel'in Serdengeçti dergisinde yayımlandığı 'Gülünç Hakikatler' mizah sayfası ele aldığı konular bağlamında zengin bir içerik sunmaktadır. Osman Yüksel'e göre Gülünç Hakikatler sayfası, insanoğlunun zaafalarını, zamanın sahte kıymet ve şöhretlerini, mukaddesat düşmanlarının içyüzlerini, memleket mukadderatına hakim olmuş adamların zihniyetlerini, sözlerini, sosyete hayatının, asri ailelerin rezaletlerini kısa, kesin, canlı bir üslupla hicvedip, didikleştir (Özcan 2010: 124). 'Gülünç Hakikatler' mizah sayfası, önce güldürerek ve akabinde düşünmeye iterek özellikle genç nesil üzerinde büyük etkili olmuştur. Bu yazılar "Gülünç Hakikatler" başlığıyla 1957 yılında Osman Yüksel'in sahibi olduğu Serdengeçti Neşriyat tarafından kitap şeklinde 2 cilt olarak basılmıştır. Ayrıca Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları tarafından bu eser (Gülünç Hakikatler) aynı başlıkla okuyucularla buluşturulmaya<sup>3</sup> devam etmektedir. Espri ve nüktelerle dolu yayınların ergenliğe yeni adım atan nesil üzerinde bir olta gibi kullanılıp gençlerin maharetle eğitildiğini anlatan İnan

<sup>3</sup> Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları tarafından yayınlanan "Gülünç Hakikatler" kitabı 2018 yılında 14. baskısıyla okurlarına ulaştırılmıştır.

(2015: 92), “Güldürücü unsurlarını bile, şakaya gelmeyen bir adamın, fikir ve öfke kökenli taktikleri gibi görürdünüz. Hatta en müstehcene kaçan ifadeleri karşısında bile sizi ciddiyetten ayırmayan, yılışmaya asla bırakmayan bir öz keşfederdiniz” değerlendirmesini yapmaktadır. Derginin okurlarından biri olan Hüseyin Üzmez de (1999: 70) bütün sağcı dergileri okumasına rağmen gençleri en çok etkileyen derginin Serdengeçti olduğunu belirterek, “O başkaydı. Çok akıcı bir dili vardı. Bizler gibi konuşuyordu. Konuşur gibi yazardı. Onu çok rahat anlardık” ifadelerini kullanmıştır. Mizahın bir eğitim metodu olarak kullanıldığı Serdengeçti dergisinde iktidarlara yönelik (özellikle de tek parti iktidarı olarak CHP) eleştirilerde de mizah tekniğini bolca kullanılmıştır. Aşağıda, Serdengeçti dergisinin sayılarında yer verilen mizah yazıları incelenmiştir.

### **CHP Döneminde Serdengeçti’de Yayınlanan Mizahi Yazılar**

Cumhuriyet Halk Partisi döneminde Serdengeçti dergisinin 10 sayısı yayınlanmıştır. Bu sayılarda yer alan mizahi içerikli yazıları dönemin CHP Lideri İsmet İnönü ve Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel’in şahsı ve iktidarın uygulamaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu dönemde yayınlanan Serdengeçti dergisinin sayılarından 5 tane örnek mizahi yazı seçilerek incelenmiştir.

Dönemin Cumhurbaşkanı İsmet İnönü’nün 19 Mayıs töreninde 3 Mayıs 1944 Türkçülük olaylarına ilişkin ‘olayları çıkartanları Cumhuriyet potasında kaynatıp Türk vatanperveri çıkarmaya uğraşacağız’ sözüne yer verilen ‘Milli Şef İsmet İnönü’ başlıklı yazıda “Şu imal ettiğin vatanperverler kimyevi bir şey mi? Aklıma daha gülünç, daha mizahi şeyler geliyordu. Mesela bir mizah gazetesi çıkarıyordum. Orada şöyle bir ilan: Milli şef müstahzaratından<sup>4</sup>: Bu haptan kim yutarsa derhal vatanperver olur. Hatta reisicumhur bile olur” (Serdengeçti, 2016: 152). Yazıda vatanperverliğe ilişkin üretilen söylem mizahi bir dille eleştirilmektedir.

Yine İsmet İnönü’ye dönük eleştirinin yer aldığı ‘Anıtkabir’ başlıklı yazıda, Serdengeçti dergisinin sürekli kapatılması ve Osman Yüksel’in tutuklanmasına atıfta bulunmaktadır:

“Atatürk’ün Anıt-Kabrinde gençler çalışıyormuş; gazeteler yazmıştı. Bizim Serdengeçti’ye sordular: Sen genç değil misin; niye Anıt-Kabirde çalışmıyorsun? O da şöyle bir cevap verdi: - Vallahi hapishanelerden bana aman zaman yok... İnşallah ikinci Anıt-Kabirde canla başla çalışırım.” (Serdengeçti, S.5: 14)

---

<sup>4</sup> Önceden hazırlanarak eczanelerde bulundurulmuş ticari ilaç.

Yazıda 'ikinci Anıt-Kabir'den kasıt İsmet İnönü'nün olduğu düşünülmektedir. Çünkü Mustafa Kemal Atatürk'ün ardından Cumhurbaşkanı olan İnönü'nün fotoğrafının paralarda kullanılması ve 'Milli Şef' olarak adlandırılması yeni bir lider yaratma çabası olarak görülmektedir.

CHP iktidarına karşı en ağır eleştiri olarak değerlendirilebilecek 'Yirmi Beş Yıldır Gerdekten Çıkmayan Güveyi' başlıklı yazıda da ağır bir benzetme kullanılmıştır. Aşkı konu alan bir sinema filmi sonrası konuşan iki kişinin söylemleri üzerinden inşa edilen yazı CHP iktidarına karşı ağır bir eleştiri sunmaktadır:

"Filmi seyreden iki arkadaştan biri diğerine sordu: - Filmi nasıl buldun? - Herif tıpkı bizimkiler gibi yaptı. - Ne demek, anlamadım... - Bunda anlamayacak ne var? Adam kızı kurtardım diye hemen istifadeye kalktı; zifafa girdi. - Eh, sonra?! - Sonrası var mı canım? Bizimkiler de, vatani biz kurtardık, diye istifade etmeye kalkmadılar mı? 25 yıldır güveyi yatağından kalktı mı? Gerdekten çıktı mı?" (Serdengeçti, S.7: 14)

Mizah yazılarının en önemli özelliği de mevcut yönetime karşı direnme ve isyan etme aracı olmasıdır. 'Krala çıplak olduğunu' söyleme cesareti olmasının ötesinde, Andre Breton'un ifadesiyle dokunulmaz olarak görülen kişi ve kurumlara dokunmaktadır.

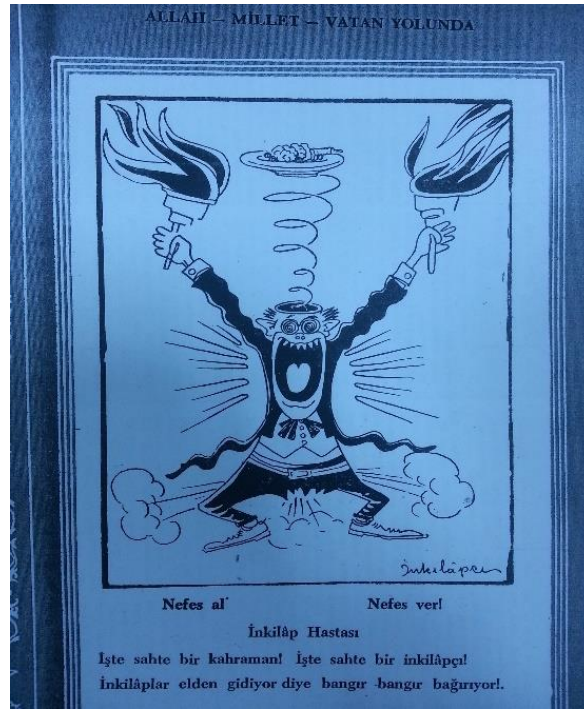
CHP döneminin Milli Eğitim Bakanı Hasan Ali Yücel'in şahsına yönelik mizahi yazıların çokça yer aldığı Serdengeçti dergisi bu yüzden mahkemelere verilmiştir. Osman Yüksel'in de Hasan Ali Yücel'e yönelik yazmış olduğu 'Yüksek Vekaletin Alçak Vekiline' başlıklı bir manifesto özelliği taşıyan dilekçesi de bulunmaktadır. Bu dilekçe dergide yayınlandığı için dergi kapatılmıştır. 'Hasan Ali Yücel'e Mevlevilikten Ne Kalmış?' başlıklı yazıda şu ifadeler kullanılmıştır:

"Yaşlıca iki zat eski Maarif Bakanının marifetlerinden bahsediyorlardı. Bir tanesi, "Etme yahu bu adam vaktiyle Mevlevi imiş; ne desen Mevlevilikten bir şey kalmıştır adamda." Arkadaşı güldü, "Evet bir tek şey kalmış Mevlevilikten Ali beyde. O da dönme." "Dönme mi?", "Evet ya! Baksana adam, icabı hale göre ellibin yöne dönüyor. Yalnız kendi dönse iyi döndürüyor da... Hem de kimleri..." (Serdengeçti, S.1: 18)

Atatürk'le ilgili 'Atatürk'ün Ruhunu Çağırdık' başlığıyla verilen bir yazıda ise, Atatürk'ün dilinden onun putlaştırılması tenkit edilmektedir. Yazıda 'Atam' denilince Atatürk'ün ruhu ses vermezken 'Paşam' denildiğinde ise konuşmaktadır. Ayrıca Anıtkabir'e gömülmesini istemediği koyarlarsa toprağa koysunlar dediği anlatılmaktadır. Atatürk'e yöneltilen 'rahat mısınız?' sorusuna ise 'bir tarafım aydınlık, bir tarafım karanlık' dediği ve bu durumu şöyle açıkladığı aktarılmaktadır: "Bir an oluyor kendimi nurlar içinde görüyorum. Askerler, zaferler ve bana dua eden dullar, yetimler. Sonra birdenbire perde kapanıyor. Cehennemi

bir karanlık. Bağırınlar, çağırınlar. Bu adamlar hem bağırıyor, beni hem alkışlıyorlar. Ellerinde şişeler var. Sarhoş bu adamlar. İstifra ediyorlar. Ah çok fena. Benim de midem dönüyor” (Serdengeçti, S.10: 7). Atatürk’ün ruhuyla konuşularak verilen bu ifadelerle onun bazı kesimlerce kullanıldığına ve ruhuna saygısızlık edildiğine dikkat çekilmekte, ama kazandığı zaferler, dullar ve yetimlerin duaları sayesinde ise huzur bulduğuna vurgu yapılmaktadır.

CHP iktidarına yönelik eleştiri sadece mizahi yazılarla sınırlı kalmamış, imkanlar dahilinde derginin kapağı ve iç sayfalarında yer verilen karikatürlerle de yayıncılık anlayışı devam ettirilmiştir.

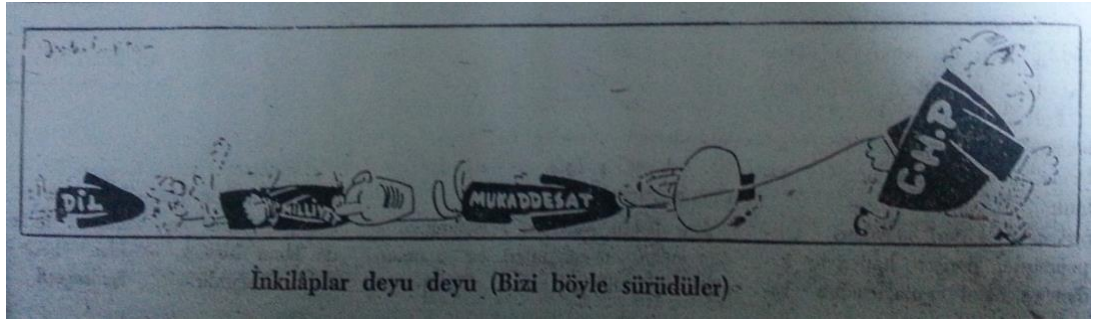


Fotoğraf 4. *Serdengeçti* dergisinin 1952 yılında yayınlanmış 18. sayısının kapağında yer alan 'İnkılâp Hastası' başlıklı karikatür.

Serdengeçti dergisinin yayınlanmasının amacı dönemin tek parti iktidarının (CHP) halk ve onun değerleri üzerindeki baskı uygulamalarına karşı bir duruş ortaya koymaktır. Derginin isminin altında yer alan 'Allah'a, Millete, Vatana Koşanların Dergisi' ve 'Hakka Tapar-Halkı Tutar' sloganları yayın politikasını anlamak bakımından son derece önemlidir. Bu nedenle dergide CHP yönetimine ilişkin mizah yazılarının karakteristik özelliği eleştirel bir bakış açısı sunmanın ötesine geçmiş kara mizah boyutuna taşınmıştır. Egemen değerlere karşı çatışmacı bir yaklaşımı sergileyen bu mizahi yazılarda, alayı öfke ve sertliklerle buluşturan, dokunulmaz olarak görülen kişi ve kurumlara dokunarak zekayı isyana kıskırtan söylem söz konusudur.

### Demokrat Parti Dönemi Mizah Anlayışı

1950 yılında iktidara gelen Demokrat Parti'ye ilişkin Serdengeçti dergisinin 22 sayısı yayınlanmıştır. Bu sayılarda yer verilen mizahi yazılarda CHP'ye yönelik eleştirilere devam edilmekle birlikte, seçimle iktidara gelen Demokrat Parti yönetimine karşı ilk dönemde destekleyici ya da tarafsız bir bakış açısını görmek mümkündür. Ancak ilerleyen dönemde mizahi yazıların içeriği DP iktidarının politikalarına dönük hale gelmiştir. Çünkü halkın oylarıyla seçimi kazanıp iktidar olmuş bir partiye yönelik ilk dönem yönlendirici bir yayın anlayışı, devam eden süreçte ise uyarılar mizah yazılarının konusu olmuştur. Bu döneme ilişkin 3 örnek yazı üzerinden mizah anlayışı açıklanmaya çalışılmıştır.



Fotoğraf 5. Serdengeçti Dergisinin 18. sayısında inkılaplara ilişkin eleştirel bakışın yansıtıldığı bir karikatür. Karikatürde CHP dönemine ilişkin eleştirel bir bakış söz konusudur.

Demokrat Parti'ye yönelik mizahi eleştiri ekonomi üzerinden ve savunduğu değerlerle ters düşmesi ekseninde sunulmuştur. 'Gülünç Hakikatler' başlıklı yazıda iktidar partisi temsilcilerinin bir köye giderken yolda gördükleri köylüyle karşılaşma ve sonrasında gelişen olay örgüsü şöyledir:

"İktidar partisinin adamları yolda bir köylü görürler, ona bazı şeyler sorular. Köylü pek oralı olmaz. Adamlar kızarlar. Yahu sen Müslüman değil misin, nasıl adamsın sen, bir selam sabah ta mı yok? İslam'ın şartı kaç, sen onu biliyor musun? Derler. Köylü gülererek şu cevabı verir: Vallahi beyim İslam'ın şartını biz beş biliriz. Siz her şey gibi ona da zam yaptınızsa orasını pek bilemeyeceğim" (Serdengeçti, S.26, s.15). 'Akılları Durduran' başlıklı bir yazıda da yine Demokrat Parti'nin faaliyetlerinden bahseden radyo haberinde ikide bir 'akılları durduran' kelimelerinin icraatları övmek üzeri kullanılması üzerine yaşananlar anlatılmaktadır: "Akılları durduracağımıza, fiyatları durdursanız daha iyi olur" (Serdengeçti, S.25: 14).

'Partiler Arasında Siyasi Hava Raporu' başlıklı yazı ise bütün partilere yönelik mizahi bir dil ile yaşanan gelişmeleri anlatmaktadır:

D.P.: Demokrat Parti, yüksek tazyik merkezinin tesiri altında olup, rüzgârlar parti grubundan hızla esmekte, ortalığı kaplayan adnanüs, menderesüs bulutlarını

dağıtmaktadır. Görüş mesafesi gittikçe genişlemekte, hararet sıfırın üstünde 40-41 derecedir.

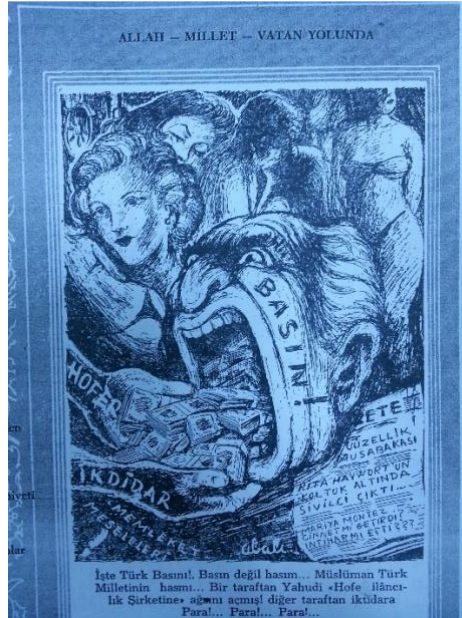
C.H.P.: Kuzeyde teşekkül eden alçak basınç merkezinin etkisi altında olup muhtelif istikametten esen rüzgârlar, bu partiye hâkim olan "inadüs, ihtirasüs ve sağırüs bulutlarını dağıtamamıştır. Görüş mesafesi 6-7 yıl evvel ne ise odur. Hararet derecesi gayet düşük olup her şey donmuş kalmıştır. C.M.P.: Batıdan gelen alçak tazyikin tesiri altında olup, rüzgârlar ölüm fırtınaları hâlinde esmekte, partinin güzide elemanlarını öteki dünyaya götürmektedir. Hararet çok yüksek, görüş mesafesi Osman Bölükbaşı uzunluğundadır.

T.K.P.: Köylü Partisi hiçbir tazyikin tesiri altında de ğildir. Rüzgârlar bir kağnı yavaşlığı ile esmekte, görüş mesafesi övendire uzunluğundadır. Hararet normaldir.

HÜR. P.: Ne taraftan tazyik göreceği henüz belli olmayan bu partide rüzgârlar her istikametten esmekte, hararet gâh inmekte, gâh çıkmakta, yarının ne olacağı bilinmemektedir.

Babiâli canibinden esen rüzgârlar bu partinin yelkenlerini bir hayli şişirdi ise de, Anadolu canibinde şimdilik kuvvetli bir hareket görünmemektedir. Bakalım bu parti belini ne zaman doğrultur.

Hava - Cıva Rasathanesinden (Serdengeçti, S.21: 14).



Fotoğraf 6. 19-20. Sayıları birlikte çıkan *Serdengeçti* dergisinin kapağında basına yönelik eleştirel bir karikatür. Dergiden sadece iktidarlar değil dönemin basını da mizahi bir karikatür yoluyla eleştiriden nasibini almıştır.



Demokrat Parti dönemine ilişkin genel bir değerlendirme yapılacak olursa, CHP dönemine ilişkin uygulamaların hala mizahi yazıların konusu olması dikkat çekicidir. Demokrat Parti'ye karşı "Bizim muhalefetimiz parti muhalefeti değil, millet muhalefettir" (Serdengeçti, S.11: 3) şeklinde bir yayıncılık anlayışı söz konusu olmuştur. Bu duruşun sonucu olarak ilk dönem Demokrat Parti'ye karşı tarafsız kalan hatta CHP eleştirileri üzerinden sahip çıkan Serdengeçti dergisi, devam eden süreçte parti politikaları ve ekonomi üzerinden mizah konusu olmuştur.

### **27 Mayıs 1960 Darbe Sonrası CHP-AP Koalisyonu Dönemi Mizah Anlayışı**

Osman Yüksel, Serdengeçti dergisinin 33. sayısını (son sayı) CHP-Adalet Partisi koalisyonu döneminde, yani Şubat 1962'de çıkartabilmiştir. Bir önceki sayısı ise Nisan 1960'ta yani 27 Mayıs darbesi öncesinde yayınlanmıştı. Derginin son sayısında yer verilen yazılarda 27 Mayıs Darbesi'ne karşı bir duruş söz konusudur (Özcan 2010: 163). Son sayıda yer alan mizah içerikli yazılarda darbe sonrası anayasa oylaması ve koalisyon hükümetine yönelik eleştirel bir tutum sergilenmiştir. 'Yeni Hayır'a Dair' başlıklı yazı Anayasa referandumuna ilişkin önemli mesajları mizahi bir dille yansıtmaktadır:

Anayasa halkın reyine sunulmadan birkaç gün evvel bir kısım halk kahveye oturmuş bu meseleyi konuşuyordu. Derken o semtin hocası geldi, yer gösterdiler, oturdu.

- Hoca efendi dediler, bu işi nasıl halledeceğiz? Hayır mı diyeceğiz evet mi?
- Arkadaşlar benim işim var diye kalkıp giderken hemen şu duayı okudu: "Rabbiyessir vela tüassir, Rabbi temmim bilhayır" (Serdengeçti, S.33: 14) (Rabbim kolaylaştır, zorlaştırma, rabbim işlerimi hayırla sonuçlandır)

Adalet Partisi ile Cumhuriyet Halk Partisi arasındaki koalisyona ilişkin olarak da derginin görüşü 'Hulle Kabinesi' başlığıyla mizahi bir bakışla yansıtılmıştır:

Serdengeçti'ye sordular:

- Koalisyon kabinesini nasıl buluyorsunuz?
- Şöyle cevap verdi: Vallahi millet Halk Partisini bir defa daha üçten dokuza boşadı. Bu milletin mümessili olanlar onlarla nasıl birleşiyorlar anlamıyorum. Bana kalırsa bu kabine HULLE KABİNESİ... Koca zorla olan bir iş... (Serdengeçti, S.33: 15)

Yukarıda üç siyasal döneme ilişkin (CHP, DP, CHP-AP Koalisyonu) Serdengeçti dergisinde yer alan mizahi yazılardan örnekler incelenmiştir. Derginin kapağında yer alan "Allah'a, Millete, Vatana Koşanların Dergisi" ve "Hakk'a Tapar-Halkı Tutar" sloganlarla tutarlı bir yayıncılık anlayışının hâkim olduğu ve mizahi bakış açısında da bu duruşu sergilediği

görülmektedir. Bu noktadan hareketle sade bir eleştiriden öte okuyucusunu olaylara ilişkin düşündürmeye yönelik bir amaçla kullanılan mizah anlayışının (Özcan, 2010: 124) yerli, milli ve halktan yana bir temsil görevi üstlendiğini söylemek mümkündür. Bu yönüyle derginin yukarıda tarihsel süreciyle ele alınan yerleşik mizah anlayışının karşısında olduğu görülecektir.

### **Sonuç ve Değerlendirme**

Osman Zeki Yüksel, geniş toplum kesimlerince yayımladığı Serdengeçti dergisiyle özdeşleşmesi nedeniyle Osman Yüksel Serdengeçti olarak bilinmektedir. Serdengeçti dergisini “haksızlık karşısında susan dilsiz şeytandır” anlayışıyla yayımlanan Osman Yüksel, Türkiye’nin basın, siyaset ve düşünce tarihinde temsil gücü yüksek olan simge bir isimdir. Tek partili dönemde yapılan haksızlıkları duyurmak/haykırmak için 1947 yılında yayınlanan Serdengeçti dergisi, çok partili hayata geçiş ve 27 Mayıs darbesine tanıklık etmiş, son sayısı (33. sayı) 1962 yılında okurlarıyla buluşmuştur. Yayıncısı olan Osman Yüksel, çoğu kez tek başına çıkardığı Serdengeçti dergisinde yer verdiği yazılardan dolayı farklı siyasal dönemlerde baskı ve sansür görmüş, mahkemelere verilerek yıllarca tutuklu kalmıştır. Reklam ve ilan almayarak, herhangi bir kurum ya da kuruluşun destek istemeyerek Türk basın/yayıncılık tarihinde ilke ve ilklere sahip bir dergi olarak adını tarihe yazdıran Serdengeçti dergisi, geniş halk kesimlerine ulaşarak toplumsal etkililiği başarmıştır. Derginin 33 sayısı toplamda 1 milyonu bulan baskıya<sup>5</sup> ulaşmıştır. Derginin etkili olmasındaki en önemli neden ise yayınlandığı dönem itibarıyla baskı ve sansür nedeniyle toplum tarafından dile getirilemeyen, ifade edilemeyenlere sayfalarında yer vermesidir.

Kişi ya da olayları eleştirinin etkili bir formu olarak mizah, toplumsal vicdan tarafından üretilen ve gülme şeklinde dışsallaştırılan savunma mekanizması rolünü üstlenmektedir. Kişiliğinin önemli yönü olarak gösterilen mizahı Osman Yüksel, Serdengeçti dergisinde etkili bir enstrüman olarak bunu kullanmıştır. Öyle ki Serdengeçti dergisinde yer verilen mizahi içerikteki yayınların birçoğunun da öznesi olmuştur.

Serdengeçti dergisiyle özdeşleşen ve ayrı bir kitapçık olarak da basılan ‘Gülünç Hakikatler’ bölümü yer verdiği mizahi yazılarla dikkate değerdir. Bugüne kadar mizah üzerine yapılmış çalışmalara bakıldığında birçok dergi ve mizah yazarı üzerine eserler verilmiş olmasına

---

<sup>5</sup> Serdengeçti dergisinin 27. Sayısında Osman Yüksel, 875 bin mecmua, 40 bin gazete ve 101 bin kitap neşrettiğini okuyuculara aktarmaktadır. Ayrıca derginin birinci sayısı 3 baskı yapmıştır. ‘Bayiler Resmigeçidi’ başlığıyla birçok sayıda yer verilen yazıdan ise derginin ülke genelinde yüzlerce bayiye ulaştırıldığı anlaşılmaktadır.

rağmen<sup>6</sup> bunların hiçbirinde Osman Yüksel ve Serdengeçti dergisinden bahsedilmemiş olması bu çalışmanın hareket noktasını oluşturmaktadır.

Osmanlı'dan Cumhuriyete mizah basını ve hâkim/yerleşik mizah anlayışı, basın-iktidar ilişkilerinin sorunlu yapısını bir göstergesi olmaktan öteye gidememiştir. Kimi zaman iktidarların meşrulaştırıcısı kimi zaman da eleştirel dozun aşırıya kaçtığı hâkim mizah anlayışı, sorunların farklı bir dille/araçla yansıtıcısı olmaktan öte bir anlamda sorunun ana kaynağı haline gelmiştir. Serdengeçti dergisinde Osmanlı'dan bu yana hâkim mizah anlayışı ile hesaplaşmanın olduğu görülmektedir. Bu duruşuyla Serdengeçti dergisi hem yerleşik iktidarın hem de hâkim mizah basını için düşman, ortadan kaldırılması gereken (sansür, kapatma, hapsedme) bir yayın organı haline gelmiştir.

Serdengeçti dergisinde halk deyişleri, fıkralar ve kimi zaman da argo mizahının birer yansıtıcısı olmuştur. Bu yönüyle 'mizah bir eğlence aracı olmaktan öteye geçerek, bir hiciv ve iktidara karşı bir mücadele alanı/biçimi' (Cantek 2015: 185) olarak kullanılmıştır. Serdengeçti dergisinde mizahi bir dille iktidar ve iktidar erkleri eleştirilirken, toplumu da eğitme görevi yerine getirilmiştir.

### Kaynakça

- Adorno, Theodore W. (2012). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen (Çev.) İstanbul: İletişim.
- Balcıoğlu, Semih (2001). *Önce Çizdim, Sonra Yazdım*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Balcıoğlu, Semih, & Öngören, Ferdi (1976). *50 Yılın Türk Mizah ve Karikatürü*. İstanbul: İş Bankası Kültür.
- Batur, Enis. (1987). "Kanlı Bir Kristal: Kara Mizah". E. Batur içinde, *Kara Mizah Antolojisi* (s. 7-12). İstanbul: Hil.
- Belge, Murat (2010). "Karikatürün Serüveni". *Karikatürkiye: Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi: 1*. İstanbul: NTV.
- Botton, Alain de (2005). *Statü Endişesi*. A. S. Bayer (Çev.) İstanbul: Sel.
- Botton, Alain de (2007). *Görmek ve Fark Etmek*. A. Ece, A. S. Bayer, A. Antmen (Çev.) İstanbul: Sel.
- Bozdağ, İsmet (2006). *Basın Kurt mu? Kuzu mu?*. İstanbul: Emre.

<sup>6</sup> Bu çalışma kapsamında Türk mizahı konusunda gerçekleştirilen literatür taramasından, Osman Yüksel ya da Serdengeçti dergisi konusunda herhangi bir bilgiye rastlanmamıştır. Semih Balcıoğlu ve Ferit Öngören'in "50 Yılın Türk Mizah ve Karikatürü", NTV Yayınlarından 2 cilt olarak çıkan "Karikatürkiye", Huriye Kuruoğlu ve Mikail Boz'un "Medya ve Mizah" gibi mizahi basının tarihsel serüvenine yer veren çalışmalarda Serdengeçti dergisine herhangi bir atıfta bulunulmamıştır.

- Canetti, Elias (2011). *İnsanın Taşrası*. A. Cemal (Çev.) İstanbul: Payel.
- Cantek, Levent (2015). *Markopaşa: Bir Mizah ve Muhalefet Efsanesi*. İstanbul: İletişim.
- Cathcart, Thomas; Klein, Daniel (2010). *Platon Bir Gün Kolunda Bir Ornitorenkle Bara Girer... Felsefeyi Mizah Yoluyla Anlamak*. A. Sezgintüredi (Çev.) İstanbul: Aylak Kitap.
- Cenap Şehabettin (2005). *Tiryaki Sözleri*. İstanbul: Gözde.
- Cibran, Halil (2018). *Kum ve Köpük*. K. Sarıalioğlu (Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası.
- Coşkuner, Özlem (2007). *Ay Dede Mizah Dergisinin İncelenmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Türk Edebiyatı Programı Yüksek Lisans Tezi .
- Çakır, Hamza (2007). *Gazeteciliğe Giriş*. Konya: Tablet.
- Çatalcalı, A. (2016). "Türkiye'de Mizah Dergilerinin Tarihsel Gelişimi". H. Kuruoğlu, & M. Boz içinde, *Medya ve Mizah* (s. 169-183). Ankara: Nobel.
- Çeviker, Turgut. (2010). *Karikatürkiye - Karikatürlerle Cumhuriyet Tarihi 1923-2008*. İstanbul: NTV.
- Demir, Sertaç Timur (2016). *Türkiye'de Mizah Dergileri: Kültürel Hegemonya ve Muhalefet*. İstanbul: SETA.
- Demirkol, Gökhan (2016). "Tanzimat Mizahının Sonu: 1877 Matbuat Kanunu Tartışmaları ve Osmanlı'da Mizah Dergilerinin Kapanması". *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 9(2), 687-710.
- Faik, Bedii (2000), *Matbuat Basın Derkeen Medya 1,2,3,4. C.*, İstanbul: Doğan Kitap,
- Fırat, Tahsin Emre (2013). *Mizah Basınında Egemen Söylem Olarak Argo Kullanımı (Penguin Dergisi Örneği)*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gazetecilik Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Freud, Sigmund (1996). *Espri Sanatı*. E. Alkan (Çev.) İstanbul: Toplumsal Dönüşüm.
- Gündüz, U.; Pembecioğlu, N. (2016). "Kültürel ve Toplumsal Dışavurum Aracı Olarak Mizah ve Sosyal Medya". H. Kuruoğlu, & M. Boz içinde, *Medya ve Mizah* (s. 527-543). Ankara: Nobel.
- İnan, Mehmet Akif (2015). *Mehmet Akif İnan eserleri*. [www.egitimbirsen.org.tr: http://www.egitimbirsen.org.tr/ebs\\_files/files/yayinlarimiz/mainan3.pdf](http://www.egitimbirsen.org.tr/ebs_files/files/yayinlarimiz/mainan3.pdf)
- Johnson, Clay A. (2013). *Bilgi Diyeti*. İstanbul: Ufuk.
- Kayalı, Kurtuluş (1996). Cumhuriyet Dönemi Mizahına Ait Notlar. *Kebikeç* (3), 39-47.
- Koestler, Arthur (1997). *Mizah Yaratma Eylemi*. S. Kabakçıoğlu, Ö. Kabakçıoğlu (Çev.) İstanbul: İris.

- Kortantamer, Tunca (2007). *Temmuzda Kar Satmak: Örnekleriyle Geçmişten Günümüze Türk Mizahı*. Ankara: Phoenix.
- Kuipers, G. (2016). "Mizahın Sosyolojisi". H. Kuruoğlu, & M. Boz içinde, *Medya ve Mizah* (N. Dungan, Çev., s. 47-78). Ankara: Nobel.
- Kurnaz, Cemal (2012). *Deli Rüzgar: Osman Yüksel Serdengeçti*. Ankara: Kurgan Edebiyat.
- Kutay, Cemal (2013). *Osmanlı'da Mizah*. İstanbul: Acar Bilgi Merkezi.
- McGraw, Peter; Warner, Jol (2015). *Mizahın Şifresi*. Sabri Gürses (Çev.). İstanbul: Çeviribilim.
- Meşe, G. (2016). "Mizah ve Sosyal Psikoloji". H. Kuruoğlu, & M. Boz içinde, *Medya ve Mizah* (s. 81-96). Ankara: Nobel.
- Oskay, Ünsal (2000). *Tek Kişilik Haçlı Seferleri*. İstanbul: İnkılap.
- Özcan, Ali (2010). *Osman Yüksel ve Serdengeçti Dergisi*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Özkan, D. (2016). Dionysos Örneğinde Taşkınlık: Katarsis ve Mizah . H. Kuruoğlu, & M. Boz içinde, *Medya ve Mizah* (s. 31-44). Ankara: Nobel.
- Roggendorf, Nehir (1997). *Bir Emin Çölaşan Yetmez ki!*. İstanbul: Toplumsal Dönüşüm.
- Serdengeçti Dergisi (2016). İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı.
- Serdengeçti, Osman Yüksel (2016). *Kara Kitap*. Cemal Kurnaz (Düz.) Ankara: Berikan.
- Sertel, Zekeriya (2001). *Hatırladıklarım*. İstanbul: Remzi.
- Şenyapılı, Önder (2003). *Neyi, Neden, Nasıl Anlatıyor Karikatür Kim, Niye Çiziyor?*. Ankara: ODTÜ.
- Toker, Metin (1991). *DP'nin Altın Yılları*. Ankara: Bilgi.
- Usta, Çiğdem (2009). *Mizah Dilinin Gizemi*. Ankara: Akçağ.
- Üzmez, Hüseyin (1999). *Malatya Suikastı*. İstanbul: Timaş.
- Yağcı, Ö. (2016). "Mizaha Tutunmak". H. Kuruoğlu, & M. Boz içinde, *Medya ve Mizah* (s. 17-29). Ankara: Nobel.
- Yalçın, Nihat (2014). *Osmanlı'dan Karikatürler*. İstanbul: Rumuz.
- Yardım, Mehmet Nuri (2013). *Mizahın İzahı*. İstanbul: Çağrı.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (131-154)

Makalenin Geliş Tarihi: 19.02.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 17.04.2019

### **AZİYADE ROMANINDA TEMATİK ÇERÇEVE VE TEVFİK FİKRET'İN AZİYADE 'YE GETİRDİĞİ ELEŞTİRİLER**

**Yakup ÖZTÜRK<sup>1</sup>**

ORCID: 0000-0003-3840-4177

#### **ÖZ**

Tevfik Fikret, Pierre Loti'nin otobiyografik romanlarından biri olan ve hikâyesi Selanik ve İstanbul'da geçen romanı *Aziyade* hakkında *Servet-i Fünûn* dergisinde Musâhabe-i Edebiyye başlığı altında iki yazı kaleme almıştır. Bu yazılarda Tevfik Fikret, Avrupa'nın Şarkı tanımadığından, Pierre Loti'nin de Türklerin âdet ve ahvalini bilmediğinden bahsetmektedir. Loti'nin Türk diline dair herhangi bir malumatı olmadığı için romanda sarf edilen Türkçe cümlelerin bozukluğu dile getirilmektedir. Yapılan eleştirilerde dil hassasiyetinin yanı sıra Loti'nin yaşadıklarının bir ahlak problemi doğurduğu da vurgulanmaktadır. Osmanlı coğrafyasında yaşayan gayrimüslim ve Müslüman kadınlar hakkında ileri sürülen ifadelerin Tevfik Fikret'teki karşılığı Loti'nin ahlaksızlığı meşrulaştırdığıdır. *Aziyade* romanının kurgusu da inandırıcılık açısından sorgulanmakta ve Pierre Loti'nin olması mümkün görünmeyen hadiseleri hakikatmiş gibi anlattığı dile getirilmektedir. Bu makalede Pierre Loti'nin hayatı, mizacı ve eserleriyle birlikte *Aziyade* romanının temaları ele alınmakta ve Tevfik Fikret'in söz konusu iki yazısı değerlendirilmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Pierre Loti, *Aziyade*, Tevfik Fikret, eleştiri.

#### **MAIN THEMES IN AZIYADE NOVEL AND TEVFİK FİKRET'S CRITIQUES ABOUT PIERRE LOTI**

#### **ABSTRACT**

Tevfik Fikret has written two articles on Pierre Loti's *Aziyade* novel. These texts appeared in the columns of "Musâhabe-i Edebiyye" in *Servet-i Fünûn* magazine. The spaces of this novel are Thessaloniki and Istanbul. Tevfik Fikret states in these writings that Westerners

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.  
eposta: yakup.ozturk@bilecik.edu.tr



do not recognize the Eastern societies and Pierre Loti does not know the customs of the Turks. Tevfik Fikret argues that since Loti does not have any information about the Turkish language, too many grammatical errors are seen in the novel. In addition, there are some moral problems in the adventures of Loti. According to Tevfik Fikret, Pierre Loti behaves immorally by talking about non-Muslim and Muslim women living in the Ottoman geography and Loti is lying. The fiction of the *Aziyade* novel is also questioned in terms of credibility and Tevfik Fikret thinks that Pierre Loti describes the events that cannot be realized as real. In this article, Tevfik Fikret's two texts will be evaluated along with Pierre Loti's life, temperament and works. In addition, the themes of *Aziyade* novel are emphasized.

**Keywords:** Pierre Loti, *Aziyade*, Tevfik Fikret, criticism.

## Giriş

Gerçekte bir bahriyeli olan Pierre Loti'nin Türkiye ile ilişkisi, adına Türk devlet adamları ve sanatçıları tarafından gösterilen iltifatın nişanesi olarak bir cemiyet tesis edilecek kadar ileri boyutlardadır. Loti, 1870'te görev aldığı geminin İzmir'e uğramasıyla Türklerle ilk kez karşılaşmıştır ancak onun Osmanlı Devleti ve bu coğrafya ile olan münasebetinin başlangıcı 1876'da teğmen rütbesinde La Couronne adlı bir Fransız askerî gemisiyle Selanik'e gönderilmesine dayanır. Tarihî kayıtlara "Kız Vak'ası" olarak geçen bir kargaşanın neticesinde Batılı devletlerin Osmanlı'ya gözdağı vermek için gemilerini Selanik açıklarında demirledikleri bilinmektedir.<sup>2</sup> Fransız gemisinin limanda kaldığı süre içerisinde Loti'nin Müslüman bir kadınla yaşadığı aşk ve ilişkinin İstanbul'a uzanması *Aziyade* başlıklı bir romanın yazılmasına imkân vermiştir. *Aziyade*, Pierre Loti'nin otobiyografik sayılacak romanlarından biridir. Kahramanlarının Türk, mekânlarının Osmanlı coğrafyasından olması, romana dikkatlerin yoğunlaşmasını sağlamıştır. Bir gayrimüslimin, nikâhlı bir Osmanlı kadınıyla ilişki kurması ve bu ilişkiyi Eyüp gibi Osmanlı İstanbul'unun geleneksel hayat tarzını muhafaza eden bir beldesinde gözler önünde yaşaması romanın gerçekliğinin sorgulanmasına, ahlaki cephelerinin ağır tenkitlere maruz kalmasına sebep olmuştur. Roman, otobiyografik bir temele dayansa da Pierre Loti kahramanını bir İngiliz olarak tarif etmektedir. Üstelik Selanik'te başlayan aşk hikâyesinin İstanbul'a nakletmesiyle ona bir Müslüman adı vermiştir. Kahramanın kısa sürede Türkler gibi giyindiği ve gündelik hayatını

---

<sup>2</sup> 6 Mayıs 1876 günü Selanik'e bağlı Avrethisar'dan büyük şehre gitmek isteyen bir Bulgar kızı Müslüman kıyafeti ile İslâm'a girdiğini göstermek üzere trene binmiş ve tren görevlilerine bu durumu ifade etmiştir. Trendekilerin keyfiyeti, Selanik'teki Amerikan konsoloslukuna telgrafla bildirmelerinden sonra konsoloslukta görevli Rum asıllı bir Rus fahri konsolosu yanına bir grup insan olarak treni karşılaması ve Türk jandarmaları tarafından korunan kızı zorla alıkoyarak evine götürmesi olayların büyümesine sebebiyet vermiştir. Türk halkının galeyana gelerek kızı geri istemesine karşılık Fransız ve Alman konsoloslarının müdahaleleri konsolosların ölümüyle sonuçlanmıştır. Olaylar üzerine altı Türk idam edilmiştir. Batılı devletler asayiş bahane ederek Selanik Limanı'na harp gemileri göndermişlerdir. (Eyice 2000: 371).

onlar gibi sürdürdüğü görülecektir. Pierre Loti, Avrupa nezdinde Türklerin haklarını müdafaa etmek üzere yazdığı birtakım yazılardan dolayı Türk kamuoyu ve entelektüelleri tarafından Türk dostu diye anılmış birkaç Batılı isimden biridir. Farklı yıllarda İstanbul'da bulunmuş ve devletin en üst mertebelerince de hürmet görmüştür. Sadece *Aziyade* romanıyla değil yazdığı başka romanlarla da Osmanlı gündelik hayatının ve bilhassa kadınlarının hikâyelerini kaleme almıştır. İstanbul'a, Türkçeye ve Türklüğe derin saygı beslediğine inanılarak daima övgülerle yâd edilmiştir. Bütün müspet ve yüceltici sözlere rağmen Tevfik Fikret'in, *Aziyade* romanı üzerinden Pierre Loti'ye getirdiği eleştiriler söz konusudur. Türk edebiyatında yazdığı şiirlerle ahlakçı bir şair olarak görülen Tevfik Fikret'in düzyazılarında da bu hususiyetini muhafaza ettiği bir hakikattir. Pierre Loti'nin, sadece *Aziyade*'de değil Türkleri kahramanlaştırdığı başka romanlarında da ahlakî zâfiyet göze çarpmakta, devrin İstanbul'u ve Osmanlı toplumu için yaşanması mümkün olmayan hadiseleri anlattığı görülmektedir. Ancak, onun romancılığı ve "Türk dostluğu" hakkında yazılar kaleme alanların neredeyse tamamı inandırıcılık ve ahlak meselelerini konuşma ihtiyacı hissetmemişlerdir. Tevfik Fikret, Musâhabe-i Edebiyye başlığı altındaki yazılarının ikisini Pierre Loti'ye ve *Aziyade* romanına ayırmıştır. Yazıların ilki olan "Ecnebler ve Türkçemiz"de Avrupa'nın Şarkı, lisan ve âdetleri cihetinden bilmediği vurgulanmaktadır. Öte taraftan bu bilgisizliğin ardında Türklerin kendilerini Avrupa'ya tanıtacak bir cehdin içerisinde olmadıkları söylenmektedir. İkinci yazı doğrudan "Aziyade" başlığını taşımaktadır. İnce bir ironiyle örülü yazıda *Aziyade*'nin kurgusundaki noksanlıklar ve dil hataları üzerinde durulmaktadır. Romanın her sayfasında yalan ve yanlışlıkların dolu olduğu, bunların bazılarının küstahlık seviyesine çıktığı dile getirilmektedir.

### **Pierre Loti ve Aziyade Romanı**

Asıl adı Louis Marie Julien Viaud olan Pierre Loti (1850-1923) Protestan bir ailenin çocuğu olarak Fransa'nın Rochefort şehrinde doğmuştur. 1867'de denizcilik okuluna girmiş, 1869'da eğitim gemisinde göreve başlamıştır. 1870'te bu geminin İzmir'e uğramasıyla Türklerle ilk tanışıklığını sağlamış, 1872'de Tahiti'yi ziyareti sırasında bir Pasifik çiçeğinin adı olan Loti, lakap olarak kendisine takılmış ve kendi de bu lakabı benimseyerek eserlerinde imzası yerine kullanmıştır.<sup>3</sup> Pierre de vaftiz adıdır. 1876'da Selanik Limanı'nda kaldığı iki buçuk ay içerisinde Müslüman mahallelerinde yaptığı gezintilerle Türkleri tanımaya başlamıştır. 1910'da emekliye ayrılrsa da I. Dünya Savaşı sırasında tekrar göreve çağırılmıştır. Savaştan sonra sadece yazılarıyla ilgilenmiştir. 1920 yılının sonlarında felç

---

<sup>3</sup> Bu hususta farklı yorumlar bulunmaktadır. Taha Toros, okul sıralarındaki mahcubiyeti, hareketsiz biraz da melankolik bir öğrenci oluşu, yalnızlığı sevip, kalabalıktan kaçmasından dolayı arkadaşları tarafından kendisine Loti lakabının takıldığını söylemektedir. (Toros <http://earsiv.sehir.edu.tr> [Erişim Tarihi: 06.02.2019])



geçiren Pierre Loti, 10 Haziran 1923'te Hendaye'de [Fransa] ölmüştür. Cenazesine katılmak üzere İsmet Paşa tarafından Türkiye adına Avrupa Türk Basın Bürosu Müdürü ve Servet-i Fünûn sahibi Ahmed İhsan Tokgöz gönderilmiştir. Ölüm haberinin ardından Gazi Mustafa Kemal yas göstergesi olarak Ankara'da bayrakları yarıya indirtmiştir. Mezarı Oléron adasındadır.

Pierre Loti, II. Abdülhamid'in kılıç kuşanma merasimi sırasında 1876 yılı Eylül'ünde ilk defa İstanbul'a gelmiş ve burada on altı ayını geçirmiştir. İkinci seyahatinde *Aziyade*'nin devamı sayılabilecek *Fantôme d'orient*'i yazmıştır. 1890'daki üçüncü ziyaretinde *L'exilée* adlı kitabında yer verdiği "Constantinople en 1890"ı kaleme almıştır. Mayıs 1894'teki bir başka seyahatinde Bursa'yı görmüş, bu seyahatin yansımalarını *Le Galilée* adlı kitabındaki "La Mosquée Verte" bölümünde anlatmıştır. 1898'de yayımlanan *Figures et choses qui passaient*'de II. Abdülhamid'in Cuma selamlıklarından birini söz konusu etmiştir. 1903'teki beşinci ziyaretinde gemi mürettebatı arasında bir başka "Türk dostu" Claude Farrère de bulunmaktadır.<sup>4</sup> Bu defa İstanbul'da yirmi ay kalan Pierre Loti, 220 bin basılan *Les désenchantées*<sup>5</sup> adlı romanında bu ziyaretin izlenimlerine büyük oranda yer vermiştir. 1910 yılı Ağustos'unda tekrar geldiği İstanbul'da, Divanyolu'nda Atik Ali Paşa Camii karşısında bir ev kiralayarak burada bir ay ikamet etmiştir. İstanbul'a son seyahatini Ağustos 1913'te yapmıştır. Bu seyahatin öncekilerden ayrılan önemli bir hususiyeti vardır. Pierre Loti'nin Trablusgarp ve Balkan Savaşları sırasında Türkleri müdafaa eden eserler yazması ve Batıda sergilediği "Türk dostluğu" onun bu gelişinde büyük bir merasimle karşılanmasını sağlamıştır. Sultan Mehmed Reşad kendisini sarayda kabul etmiştir. Şehremaneti ve Müdafaa-i Milliye Cemiyeti tarafından kendisine tahsis edilen, Çarşamba'daki Fethiye Camii yakınlarında bir konakta kalmıştır. O yıl yayımladığı *La Turquie agonisante* adlı eseri *Can Çekişen Türkiye* adıyla aynı yıl Türkçeye çevrilmiştir. 10 Aralık 1919'da Abdülhak Hamid, Hamdullah Suphi, Yahya Kemal, Celal Sahir, Ahmed İhsan, Velid Ebüzziya ve Kazım Şinasi'nin teşebbüsleriyle Pierre Loti Cemiyeti kurulmuştur.<sup>6</sup> 23 Ocak 1920'de İstanbul Üniversitesi'nde Pierre Loti'nin doğum günü sebebiyle bir tören düzenlenmiştir. 1927'ye kadar her yıl 23 Ocak'ta Pierre Loti Günleri tertip edilmiştir. İşgal altındaki İstanbul'un savunucusu olarak Pierre Loti anılmış, Süleyman Nazif'in meşhur konuşması da bu törende cereyan etmiştir. Konuşmanın ardından tutuklanan Süleyman Nazif, işgal komutanı

<sup>4</sup> O yıllarda kapitülasyonlardan dolayı her ülkenin bir gemisi İstanbul'da kalmaktadır. 1903 yılındaki gelişinde geminin komutanı sıfatına sahiptir.

<sup>5</sup> Önce *Naşat Kadınlar*, sonra *Bezgin Kadınlar* adıyla Türkçeye aktarılan bu romanı Loti'nin dünyasını anlamak bakımından ilgi çekici bir yayımlanma hikâyesine sahiptir. Batı terbiyesi görmüş ancak erken yaşlarından itibaren çarşafa girmiş, kafes ardına hapsedilmiş üç Türk kızının Loti'ye mektup yazarak hikâyelerini anlatmalarını istedikleri görülmektedir. Loti, bu üç kızla yüzlerini görmeden bir evde belli aralıklarla görüşmüş ve hikâyelerini dinlemiştir. Kızların üçünün de Türk olduğunu zanneden Loti büyük bir yanlış içindedir. Romanın hikâyesi Loti hakkında yazılan pek çok kaynaktan derlenebilmektedir.

<sup>6</sup> Pierre Loti Dostları Cemiyeti'nin kurucuları arasında Yahya Kemal, Celal Sahir, Fazıl Ahmet, Abdülhak Hamid, Ahmet Emin, Hüseyin Cahit, Ahmet İhsan, Ercüment Ekrem, Reşit Saffet ve Mahmud Paşa bulunmaktadır.

tarafından Malta'ya sürülmüştür. Velihaht Abdülmecid Efendi'nin de bu törende hazır bulunduğu belirtilmelidir. 1883'te *Mon frère Yves* [Erkek Kardeşim Yves] romanının başarısıyla tarihinin en genç üyesi olarak Fransız Akademisi'ne seçilmiştir. 1950'de Eyüp'te sıkça gittiği kahveye ve Divanyolu'nda evine yakın bir caddeye adı verilmiştir (Kahraman 2003: 214).

1921 yılında Müfide Ferid [Tek] başkanlığında bir heyet TBMM adına Loti'yi ziyaret ederek kendisine fahrî hemşerilik berati sunmuştur. Fransa'ya Türk temsilcisi olarak gönderilen elçi Ferid Tek ile eşi Müfide Ferid Tek'e Mustafa Kemal Paşa'nın el yazısıyla bir mektup<sup>7</sup> ve Loti'ye takdim edilmek üzere meclisin hediyesi bir halı verilmiştir. Elçi, Paris dışına vazifesi gereği çıkamadığından Müfide Ferid Tek, Rochefort'a giderek Loti'yi evinde ziyaret etmiştir. Tek, o günü anlattığı yazısında evin dekorundan da bilgi vermektedir. Cami odasına girdiklerini, duvarların çini, etrafın mermer olduğunu, ışık olarak yağ kandili kullanıldığını, bu kandilin de Azade'nin mezar taşının üstüne asıldığını aktarmaktadır. Müfide Ferid Tek, devrin şartları gereği çarşafı bir hâldedir. Pierre Loti, Müfide Ferid'in çarşafına bakarak şimdiki çarşafın kapalı olmadığını söyleyecektir. Heyetin odadan ayrılmasından bir süre sonra "Türk hanımı gelsin, bir daha görmek istiyorum." diyerek Müfide Ferid'i yanına oturtacak ve uzun uzun yüzünü seyredecektir.<sup>8</sup> Tek, bu manzarayı "Her Türk kadınında 'O'nun hayalini ararmış." diyerek anlatacaktır (Tek 1950: 4-5).

### **Aziyade**

Pierre Loti, Natüralist romanın ve Emile Zola'nın romanda tek söz sahibi olduğu yıllarda romantizmin ihyası için hareket eden kuşağın içerisinde yer almıştır. Melankoli ve Doğu imgesi Batılı romancılar ve sanatçıların ilgisine derinlemesine dâhil olmuştur. Gerard de Nerval, Gustave Flaubert, Theophile Gautier'in çizgisinde bir de Pierre Loti belirmektedir. *Aziyade*, romantizmin hususiyetlerini barındıran tipik bir oryantalizm metnidir. 19. asrın sonlarından itibaren Fransız romanının temalarından birini yabancı ülkelerin egzotik

---

<sup>7</sup> Gazi Mustafa Kemal'in Mektubu:

"Türkiye Büyük Millet Meclisi, Paris Mümessilinin hareketinden istifade ederek Türklerin büyük ve asil dostuna karşı perverde ettiği hissiyat, minnet ve şükranı tekrar beyan etmeyi kendine bir borç bilmıştır.

Tarihin en karanlık günlerinde sihirengiz kalemiyle daima Türk Milletinin hakkını teyit ve müdafaa etmiş olan büyük üstad için Türk Milletinin beslediği derin ve sarsılmaz muhabbet hislerine, İstiklâl Mücadelesinde şehit düşen erkeklerimizin yetim bıraktığı kızlarımız tarafından gözyaşları arasında dokunan bu halı şahadet edecektir.

Naçiz kıymeti, delâlet ettiği mânadan ibaret olan bu hediyemizi haksever ve civanmert Büyük Fransız'a beslediğimiz şükran hissine delâlet olarak telakki ve kabul buyurmanızı rica ederiz.

3 Kasım 1337

Türkiye Büyük Millet Meclisi Reisi

Başkumandan

Gazi Mustafa Kemal"

<sup>8</sup> "Genç kadına uzunca bakarak: 'Acaba, Azade'ye benziyor musunuz? Hayır, benzemiyorsunuz. Bu çarşaf da kâfi değil. Daha örtülü olmalısınız!' demişti" (Esin 1972: 18).

dünyası işgal etmeye başlamıştır. Pierre Loti de büyük nispette otobiyografik olan romanlarını bu uğurda kaleme almıştır.

Fransız romancının 1879'da Paris'te basılan ilk romanı *Aziyade*, roman kahramanlarının Osmanlı tebaasından kişiler ve mekânlarının Selanik ve İstanbul gibi Osmanlı şehirlerinden seçilmesi dolayısıyla Türk okuyucuları için ilgi çekicidir. Fransızca yayımlanmasından kırk dört yıl sonra 1923'te Türkçeye çevrilen roman bunun öncesinde Osmanlı entelektüeli tarafından bilinen, okunan bir eserdir. *Aziyade*, yazarın biyografisinden derin izler taşıyan ancak belli kısımlarında kurgu desteği alan, İstanbul'a bu ilk seyahatin öncesini ve sonrasını anlatan bir romandır.

Birinci bölüm "Selanik Loti'nin Günlüğü" başlığını taşımakta, başlığın hemen altında yer alan 16 Mayıs 1876 tarihi romanda reel zamanın başlangıcını göstermektedir. Tarihe "Kız Vak'ası" olarak geçen bir olayda Müslüman olan bir Bulgar kızının Hıristiyanlar tarafından katledilmesinden sonra galeyana gelen Müslümanlar, Fransız ve Alman konsolosunu öldürmüşlerdir. Bu olay üzerine yabancı devletlere ait bazı gemiler Selanik'e gönderilmiştir. Kahraman anlatıcının Selanik'e gelişi bu olay üzerinedir. Romanın ilk sahnesindeki idamlar, olaylara karışan altı kişinin asılmasıdır.

Loti'nin Selanik'te yalnızlık ve sıkıntı dolu günleri kalın demir kafesler ardında karşılaştığı bir çift yeşil gözün kendisine baktığını görmesiyle hafiflemiştir. Bu gözlerin sahibi romana da adını veren Azade'dir.<sup>9</sup> Onun öncesinde kahramana yoldaşlık edecek, belli ki Azade ile aralarında irtibat kurmasını kolaylaştıracak birine duyulan ihtiyaçtan Loti, Samuel'le tanışacaktır. Onun romana girişi aslında hem Loti'nin hem de Samuel'in anlaşabilecekleri ortak dil İspanyolcanın varlığıdır.

Kendi deyimiyle itikadı sönmüş, hayatının bütün çarkları kırılmış bir karakter olan Loti'yi yeniden heyecanlara sevk eden Şark'ın önüne serdiği "büyük cazibesi" olur. Bu cazibenin mimarı, üç karısıyla harem hayatı yaşayan Abidin'in gözdelelerinden Azade'dir. İstanbul'a esir olarak getirilmiş bir Çerkes kızıdır. Sonradan Abidin'e satılmıştır. Henüz onaltı yaşındadır. Loti'yle tanışmadan önce Azade, Abidin'in haremine gireli on ay olmuş, vaktini esrar çekmekle, iskambil oynamakla, zenci insanlar memleketinin tuhaf hikâyelerini dinlemekle geçiren bir kadındır (Loti 2012: 66).

Loti, Azade ile aralarında, Abidin'in ve demir kafeslerin varlığından başka bir engel görmemektedir. Loti'nin tek yardımcısı bütün cesaretiyle Azade'nin evine girip çıkan, haberler götüren Samuel'dir. İki âşığın ilk buluşmasında tercümanlık yapacak olan da odur. Loti, bu ilk teması anlatırken Azade'nin yaşmağındaki Şark kokularını özellikle

---

<sup>9</sup> Çalışmada esas alınan baskıda romanın adı *Aziyade*, kahraman Azade imlasiyle yazılmaktadır. Metin içerisinde romandan ve kahramandan bahsederken bu farklı imlalara uyulmuştur.

vurgulamaktadır. (Loti 2012: 20) Denize açılan iki âşık ipek halılarla, Türk yastık ve örtüleriyle dolu, “Şark ihmalkârlığının bütün incelikleri”nin toplandığı bir kayıkta “akşamdan başlayıp sabaha kadar devam eden buseler”le baş başa kalacaklardır.

Selanik’teki bu hararet dolu günleri beklenmedik bir emir bozacaktır. Acele bir biçimde korveti ve Selanik’i terk etmeleri istenen askerler bir gün sonra İstanbul’a hareket eden posta vapuruna binecekler, Tuna ve Boğaziçi sularında görev yapan İngiliz karakol gemisi Deerhound’a ulaşacaklardır. İki âşığın mesut günlerini tarumar eden bu emir, Azade’nin dudaklarından dökülen yeni bir haberle önemini yitirecektir: Sonbaharda, Azade’nin kocası Abidin Efendi evini İstanbul’a taşıyacaktır.

Romanın ikinci bölümü “Yalnızlık”, Loti’nin İstanbul günleri ile başlamaktadır. Loti, Beyoğlu’nda bir otelde ikamet etmektedir. Selanik’te tanışıklık kurduğu Samuel de “sadık bir arkadaş gibi” Loti’nin ardından gelmiştir. Beyoğlu, Loti’nin gözünde “Şark’ın kıyafet ve kostümlerine taarruz eden Avrupa kıyafetleri ve Avrupa kostümleri” ile dolu bir mahalledir. Belli ki taarruz hâlinde rahatsız olan Loti, kısa zaman içerisinde bu Avrupa numunesi yerden uzaklaşmak için fırsat arayacaktır. Yine de ona, Şark’ın kapılarını açacak Türkçeyi bu mahallede yaşayan Ermeni bir papaz öğretecektir. Selanik’ten İstanbul’a göçeli üç ay olan Loti bu süreyi, Beyoğlu’nun karşı kıyılarında, Müslüman mahallelerinden birinde Azade ile yaşayacağı Müslüman hayatının mekânlarını hayal ederek geçirmiştir.

Loti, kalbinin derinliklerinde Azade’ye sadık kaldığını söylese de evinin yakınındaki serviler ve mezarlıklarla örtülü yerlerde Ermeni ve Rum “dışileriyle” geceler boyu “tedbirsiz maceralar” yaşamaktadır. İleride bahsedeceğimiz üzere Tefik Fikret’in sözünü ettiği gece yarısı bir bekçi ile yaşanan boğuşma bu düşkünlük zamanlarından birinde gerçekleşmiştir. Gece serseriliğini bu boğuşmadan sonra terk eden Loti, Piripaşa’da Musevilerin yaşadığı bölgede kendisini Marketo adıyla bilen Rebeka namında bir Yahudi kızıyla ilişkisi olduğunu ve ondan başka bir metresi daha bulunduğunu söylemektedir (Loti 2012: 30).

Loti, Beyoğlu’nun kendisini sıktığını söyleyerek Eski İstanbul’da Eyüp semtinde ikamet etmeye başlamıştır. Gerçek kimliğinin Eyüplülerce meçhul olduğunu, adının Arif Efendi olarak duyulduğunu, komşularının kendi milliyeti hakkında hiçbir bilgileri olmadığını ifade etmektedir.

Yeni mahallesinde, mahallenin “şımarık bir çocuğu” hâline geldiğini söyleyen Loti, mahalle sakinlerinden Derviş Hasan Efendi’nin bir akşam misafirligi sırasında Loti’ye, onu esrarengiz bir adam olarak gördüklerini, aslını, geçmişini tam anlamıyla bilmediklerini, bunu öğrenecek vasıtalara da sahip bulunmadıklarını fakat kendisini görmekten zevk aldıklarını ve mahallelerine yerleşmesinden memnuniyet duyduklarını ifade etmesi dikkati çekmektedir.

Romanın üçüncü bölümü "Eyüp'te Baş Başa" başlığını taşımaktadır. Bölümün hemen başında bir kayığın Azade'yi Eyüp rıhtımına götüreceği haber verilmektedir. Kimse, Hristiyan Loti'nin farkında değildir ve ona Arif Efendi diye seslenilmektedir.

"Mane, Tecel Pares" başlıklı bölüm, Deerhound'un İngiltere'ye geri çağrıldığı haberi ile başlamaktadır. Loti, İstanbul'da kalması için sürenin uzatılması yollarını aramış, "bütün kapıları" Loti için açılmaya "hazır" bekleyen Osmanlı ordusuna dahi müracaat etmiştir. Kapının ardındaki Osmanlı paşası, Loti'ye İslam dinini kabul etmeye niyetli olup olmadığını sormuş, hayır cevabını almaktan mutluluk duyduğunu ifade etmiştir. Sözlerini "İslamiyet mecburi değildir ve biz katiyen dinlerini terk edenleri sevmeyiz." diyerek bitirmiştir. (Loti 2012: 138) Artık o, Osmanlı donanmasında Arif'tir.

Azade, Loti'nin İngiltere'ye dönecek olmasına epeyce hiddetlenmiş, kendisine zarar verecek kadar kendisini hırpalamıştır. Ancak bölümün onuncu başlığında yer alan şu satırlar romantizmin zirvesinde iki âşğın hikâyesinden izler taşımaktadır:

"Evlenecek olursan Loti, diyordu. Zarar yok, artık senin metresin olmayacağım, kız kardeşin olacağım. Evlen Loti! Bu ikinci derecede bir şeydir. Ben senin kalbini daha çok severim. Allah'tan bütün istediğim yalnız seni görmektir. Bundan sonra yine hemen hemen bahtiyar olacağım, seni beklemek için yaşayacağım; Azade için her şey bitmiş olmayacaktır." (Loti 2012: 149)

Komşularının veda ziyaretleri yaptığı sırada yan odadan ağlayan Azade'nin sesinin gelmesi misafirlerin de bir süredir bu evde bildikleri kadını kabullendiklerini göstermektedir. Evin uşağı Ahmet, gelenlere onun bir Ermeni olduğunu söylemiş, bir Müslüman tarafından verilen bu teminat Azade için "siper" olmuştur.

Loti, Fındıklı'da Azade'ye veda etmiştir. Bu semt romanda "İstanbul'un ortasından ayrılmış gibi duran eski Türkiye'nin bir köşesi deniz kenarında dervişlerin kabirleri ve ulemanın loş odalarıyla çevrilmiş, yıldız alemleri eski camiyle, düz ve yassı taşlarla döşenmiş küçük meydanlık..." (Loti 2012: 153) tasviriyle anlatılmaktadır. Loti, son İstanbul hatırasını camiler ve türbeler eşliğinde buradan vermek istemektedir. Bir başka sahnede "İstanbul'da Yenicami'nin büyük avlusunda, cami önünde duruyoruz. Hayatımda sonuncu defa, Türkiye'de olmak bu Şark süsleri ortasında nargilemi içerek Ahmet'in yanında oturmuş olmak saadetini duyuyordum." (Loti 2012: 164) demektedir.

Romanın son bölümü "Azrail"de Loti'nin tekrar İstanbul'a geldiği görülmektedir. Loti, "Mehmet Fatih camine" doğru, Azade'yi görmek umuduyla genç kadının evine gitmiştir. Ancak uzun süredir hasta olan Azade ölmüş, Kasımpaşa'da defnedilmiştir. Loti, Azade'nin kabrini ziyareti sırasında Türk mezarlıklarından da söz açmaktadır: "Bu kabristan bizim

Avrupa mezarlıkları gibi tüy ürpertmiyor. Şark'a has hazinliği daha tatlı ve daha büyüktü. Büyük karanlık ıssızlıklar, verimsiz tepeler, yer yer dikilmiş siyah serviler, uzaklarda bu geniş ağaçların gölgesinde bir gün evvel karıştırılmış toprak kümeleri, çok eski mezar taşları, başlarına fes ve sarık giydirilmiş tuhaf Türk kabirleri..." (Loti 2012: 180)

Loti, Kars muharebesine katılmak üzere "Türk safında bulunmak için" ricacı olmuş, cepheye Yüzbaşı Arif Hüsam adını almıştır. Romanın sonunda kahramanın akıbeti bir gazete havadisinden okura aktarılmaktadır:

"Bir gün, İstanbul'un bir gazetesinde, Ceride-i Havadis'te okuyorlardı:

Son Kars Muharebesi'ndeki şehitler arasında, sonradan Ârif Hüsam Efendi ismiyle Türk ordusuna gönüllü yazılan İngiliz bahriyesinden genç bir zabitanın cesedi bulunmuş ve Karacaemir Ovası'nda Kızıltepe eteğine -Rasulullah'ın şefaatine mazhar olsunlar- diğer kahraman İslam şehitleri arasına defnedilmiştir." (Loti 2012: 183)

Tarihî ve otobiyografik gerçeklikten uzak olan bu haber, Pierre Loti'nin Türklerle daha derin irtibat kurmayı henüz ilk romanından itibaren kararlaştırdığını göstermektedir. Loti, bunu hızlandıracak imkânın İslami terminolojide bulunduğunu da bilmektedir.

## **Loti**

*Aziyade*'nin otobiyografik bir roman olmasından dolayı, Pierre Loti'nin mizacı ve zihin dünyası hakkında daha ayrıntılı bir çerçeve çizmek gerekmektedir. Loti, hoşuna giden her şeyi yapmanın iyi olduğunu ve "hayatın tatsız yemeğine mümkün olduğu kadar baharat ilave etmek icap ettiğini" düşünen bencil -kendisi de bunu kabul eden- bir karakterdir. Tekrar bulmaya çalıştığı "itikad artıklarını elde etmek için" Kudüs'e dahi gitmeyi düşünmektedir.

Kız kardeşine yazdığı mektubunda: "İtikadımın söndüğü zamanlarda bile, Hıristiyanlık fikri, uzun zaman muhayyilede dalgalanmıştı. Onun müphem ve teselli verici bir cazibesi vardı. Bugün bu sihir tamamıyla kayboldu. Bundan boş, bundan yalan ve bundan kabul olunamaz bir şey tanımıyorum" demektedir (Loti 2012: 46).

Loti'nin bu mektubu onun dünyasına daha yakından girmemize imkân vermektedir. Zevk ve eğlence hayatına devamı tercih ettiğini ısrarla vurgulayan Loti, kimsenin sevgisine itimat etmediğini, kendisine sevgi gösteren arkadaşları olduğunu ancak onlara inanmadığını, kız kardeşinin sevgisine dahi bir dereceye kadar itibar ettiğini dile getirmektedir. Anneleri

hayatta olduğu sürece kız kardeşiyle haberleşeceğini, o öldükten sonra kardeşiyle de irtibatı keseceğini söylemesi dikkate değerdir (Loti 2012: 47).

Loti'nin Azade'ye olan bağlılığı Azade'nin kişiliğinden ve güzelliğinden dolayı değildir. Azade bir Türk kadınıdır ve Loti için bu yeterlidir. Nitekim, Eyüp'teki evini ve Azade için hazırlanan odayı anlatırken onun hâlâ gelmediğini, bu durumun uzun sürmesi hâlinde yerini bir başkasının tutacağını kolaylıkla söylemektedir. Azade için Türkleştim dese de genç kadının yerini doldurmak zor olmayacaktır (Loti 2012: 49): "Koca Hayrullah, dedim, bana bir kadın getir!" (Loti 2012: 52)

Loti, için Azade "Selanikli taze"dir. O, hancı bir karakterdir. Genel ahlaka dair kaygılar duymaz ancak ölüm düşüncesine yönelik ciddi fikirleri vardır:

"Ne ahlak! Esasen kendilerine hürmet etmemizi öğrettikleri şeylerin hiçbiri yok... Yalnız geçici bir hayat var ki ölüm olan korkulu akıbeta intizaren, insanın yaşadığı müddetçe mümkün olduğu kadar onda çok zevk araması mantıki bir şeydir. Hakiki sefaletler, hastalık, çirkinlik ve ihtiyarlıktır. Ne sizde ne de bende bu sefaletlerin hiçbiri yok. Bir sürü âşık elde eder ve hayattan istifade edebiliriz.

(...) Hayatımı idare için uyduğum kanun: Bütün ahlak prensiplerine ve bütün toplumun kurallarına rağmen daima hoşuma gideni yapmaktır. Hiçbir şeye ve hiçbir kimseye inanmıyorum. Hiçbir kimseyi ve hiçbir şeyi sevmiyorum ne bir itikadım ne bir emelim var." (Loti 2012: 35)

Onu bu yalnızlık ve bedbinlikten kurtaracak muhit Eyüp olacaktır. İkinci bölümün on birinci başlığında, "Peygamberin ashabından Ebu Eyyüp Ensarî Hazretleri'nin türbesi bulunan" bir yer olarak Eyüp'ü tasvir etmektedir. "Buraya girmek Hıristiyanlar için her zaman yasaktır." (Loti 2012: 35) ancak Loti, bir Müslüman mabedine adım atabilmenin hazzını yaşamak için bu yasağı önemsemeyecektir: "Aba entarili iki derviş mihrabı örten meşin kapıyı kaldırdılar ve bana hiçbir Hıristiyan'ın bakamayacağı, İstanbul'un en mukaddes mahalli olan bu muazzam mevkie derin bir nazarla bakmak nasip oldu." (Loti 2012: 36) diyecektir.

Eyüp civarında bir mahallede ikamet etmeden önce semtin sakinleri üzerinde gözlemlerde bulunan Loti'nin dikkatini en çok kadınlar çekmektedir. Eyüp tepelerine Türk kadınlarından meydana gelen bir kalabalık yayılmıştır. Loti gördüğü manzarayı şu ifadelerle anlatmaktadır:

"Ayaklarına kadar parlak renkli ipeklerle örtülü olan bu kadın vücutları arasından siyah gözler çıkan, yaşmağın kıvrımlarına gizlenen bütün bu beyaz başlar, serviler arasında tuhaf şekillerle işlenmiş taşlardan farklı olunamıyordu. Bu, o kadar renkli ve o kadar tuhaftı ki

insanın, hakikatten ziyade hurafeye müptela bir oryantalistin hayali bir manzumesi diyeceği geliyordu.” (Loti 2012: 38)

Loti'nin kadınlar ve şarkın sefil dünyasında zevk dolu günler geçirmek dışında herhangi bir kaygısı görünmemektedir. Siyasetten zaman zaman söz açsa da o dünyaya kayıtsız olduğunu romanında ifade etmektedir. Ancak “ortadan kaldırmak istedikleri bu güzel şehir için büyük bir muhabbet hissediyorum ve yavaşça farkında olmadan Türkleşiyorum.” (Loti 2012: 39) diyerek hem kendi din ve ırkından milletlere bir eleştiri yöneltmekte hem de onu Türk dostu ilan edenlerin ellerini kuvvetlendirmektedir.

### Oryantalist Bakış

“Benliğimi saran bütün bu Şark'a mahsus hayalcilik...” (2012: 47) diyen Pierre Loti, yazdıkları, yaşadıkları ve hayat tarzıyla oryantalist bir kişidir.<sup>10</sup> Eserlerinde Türklerin haklarını müdafaa etmesi bu hakikati değiştirmemektedir. Loti'nin Türkiye sevgisi, tabiatında muhafaza ettiği Şark ilgisinden başka bir şey değildir. *Aziyade* romanı da bu cepheden okunduğunda Loti'nin zihnindeki Türk imajını biçimlendirmek üzere bu maceraya talip olduğu görülecektir. *Aziyade*'den yapacağımız alıntılar ve göstereceğimiz sahneler bir yabancı'nın Türk muhayyilesini pekâlâ bir turist nazarıyla tarifinden öteye geçmediğini gösterecektir. Söz gelimi, Osmanlı devlet adamları için ölüm ve idamların gündelik bir hadise olarak değerlendirildiğinin söylenmesi buna bir ispattır. Romanın başında yer alan idamlar karşısında büyük Türk memurlarının “alışkın oldukları bu manzara” karşısında gülümsedikleri ifade edilmektedir.

Loti'nin *Azade*'yi tasvir ettiği ilk satırlarda genç kadının kıyafeti dikkati çekmektedir: “Bu güzel gözlü kadın kalktı ve ferace –uzun kıvrımlı, başlıklı, bir çeşit alaturka manto- ile örtülü vücudu kemerine kadar göründü. Ferace, gümüş işlemelerle süslenmiş yeşil ipektendi” (Loti 2012: 3). Selanik'in sefil manzarasındaki minareleri, “Sodom'un bütün pislikleri ile çiçeklenen kirli ve siyah bir şehrin üzerine konulmuş bir yığın eski muma” benzemektedir (Loti 2012: 8). Loti'nin İstanbul'a dair izlenimlerinin merkezinde de kubbeler ve minareler sıklıkla tasvir edilmektedir. Şark şehri İstanbul'un üzerine minareler ve cami kubbeleri “oyulmuş”tur.

---

<sup>10</sup> Loti'nin Roşfor'daki evi ondaki Doğu ilgisinin şizofrenik bir seviyede olduğunu göstermektedir. Evin dekorunda nargileler, sedfli masalar, mücevherli silah ve nakışlı kılıçlar, kemerler ve arabesk desenlerle süslenmiş tavan bulunmaktadır. Loti, bu evde bir Doğulu gibi giyinerek, elinde nargilesi ile yaşamıştır. Türk odasının dışında bir de Arap salonu vardır. 1893'te Şam'da bir yangın felaketi yaşayan Umayyed Camii'nin kaçakçıların yardımıyla toplattığı kalıntılarını evine nakletmiştir. Evinin ortasındaki cami dekoru gerçek bir caminin kalıntılarıdır. *Aziyade*'nin Eyüp'teki mezarlıktan kaçırılıp buraya getirilen mezar taşı da cami dekorunun içindedir.



Pierre Loti, Sultan Murad'ın tahttan indirilmesi hadisesini de içerisinden hiçbir zaman atamadığı Oryantalist bakışla tahlil etmektedir. İstanbul saraylarında, "büyük paşalar"ın Sultan Murad'ı tahttan indirmek için toplandıklarını, yarın onun yerine Abdülhamid Han'ı tahta çıkaracaklarını ve " ay evvel tahta çıkması için o kadar şenlik yaptığımız" dediği ve "Allah gibi taptıkları" sultanı "ihtimal ki sarayın bir köşesinde boğuyorlar" diye anlatmaktadır (Loti 2012: 31).

Loti, dostu William Brown'a yazdığı mektubunda beş aydır Türkiye'de olduğunu, Azade adında bir kadınla ve serseri Samuel'le tanıştığını, Deerhound'a dört günde bir anca uğradığını, herkesin yabancı olduğu bir mahallede kk bir evde oturduğunu, keyfinden başka hiçbir kurala tâbi olmayan bir hayat geçirdiğini anlatmaktadır (2012: 34). On yedi yaşında bir Bulgar kızının kendisine metreslik yaptığını, iki ayda Türk lisanını öğrendiğini, fes ve kaftan giyerek dolaştığını da mektubuna ilave etmektedir.

İstanbul'da geçen günlerini şöyle anlatmaktadır:

"Geceleyin, Eyüp'te bitirmek üzere, At Meydanı'nda hareket etmek, elde tespih camileri dolaşmak, bütün kahvehaneler, türbe ve mezarlar, hamamlar ve meydanlıklarda durmak; bakır zarflı kk fincanlar içinde Türk kahvesi içmek, güneşin altına oturarak bir nargilenin dumanları arasında yavaşca kendini kaybetmek; dervişlerle yahut gelip geçenlerle konuşmak; hayat ve aydınlık dolu bu tablodan bir parça olmak; serbest, kayıtsız ve yabancı olmak ve akşamüstü evde sizi, sevgilinin beklediğini düşünmek..." (Loti 2012: 61)

Romanda oryantalist nazariyatın sembolü eşyalara da sıkça yer verilmektedir: "Glyağları ile muattar odamı bir mangal ısıtıyordu.", "Bağdaş kurarak oturdum.", "Uşağım Ahmet (...) iki nargile hazırladı." Nargile dumanları havada mavi helezonlar çizerken Azade tef almakta, kalın sesiyle şarkılar söylemektedir (Loti 2012: 105) .

Türklerdeki Loti hayranlığı, Batı karşısındaki yenilgilerin çaresizliği içinde onun bize ait unsurlardan söz açıyor olmasından kaynaklanmaktadır. Malzemenin nasıl yorumlandığının bir önemi yoktur: "Başın tepesinde bırakılan bir tutam sa münasebetiyle işte budalacasına bir istitrat!"<sup>11</sup> (Loti 2012: 165). Buna benzer bir manzara da ay tutulması karşısında İstanbulluların verdiği tepki üzerinden görülebilmektedir. Loti'nin bir tutam sa hikâyesini anlattığı günlerde ay tutulması gerçekleşmiştir. İstanbul'da olağanüstü bir manzara ortaya çıkmıştır. Bütün minarelerde hocalar "tuhaf havalarla meul dualar oku"maktadırlar.

---

<sup>11</sup> Pierre Loti, bazı Müslümanların başlarında bir tutam sa bırakarak saçlarının tamamını tıraş etmelerini ve Hz. Muhammed'in o saı tutarak onları cennete götüreceğine inanmalarını kastediyor. Bu bahis romanda geçmektedir.

Loti'nin uşağı Ahmet, ay tutulması hadisesinin ne kadar fena ve musibetli bir hâl olduğunu anlatmaktadır:

“Türklerin itikadına nazaran, Ay bu dakikada kendisini parçalayan bir ejderle kavgaya tutuşmuştu. Bununla beraber Allah'ın nezdinde şefaet ederek ve devin üstüne kurşun sıkarak Ay'ı kurtarmak kabildir.

Hakikaten, bütün camilerde bunun için dua ediyorlar ve İstanbul'da yayılım ateşi başlıyor, bütün pencerelerden, bütün damlardan meseleyi başarılı bir şekilde yapmak için kamere silah atıyorlar.” (Loti 2012: 83)

Loti, böylesine bilimden uzak davranışların yanlışlığını İstanbul halkına söyleme ihtiyacı hissetmemektedir. Onları “sevimli” kılan batıl inanışlarını zihinlerinden çıkarmaya gerek görmemektedir (Loti 2012: 84). Bu bahsi bitirmeden önce Nurullah Çetin'in *Türk'e Oryantalist Kuşatma* kitabında yer verdiği “Tipik Bir Oryantalist Olan Pierre Loti'nin Gerçek Kimliği” başlıklı hacimli makalesinden söz açmak gerekmektedir. Çetin, söz konusu makalesinde Loti'nin romanlarından ve biyografisinden hareketle Türk kadınına, kimliğine ve coğrafyasına bakışını ayrıntılı bir biçimde ele almaktadır. Onun ne Türk ne de İslam dostu olduğunu söylemekte, Loti'yi zevk ve eğlence peşinde koşan bir “serseri” olarak tarif etmektedir (Çetin 2014: 122).

## **Kadınlar**

*Aziyade* ve sonrasında yazılan romanları okunduğunda Loti'nin, Türkiye ilgisinin merkezinde kadın bedeninin durduğu görülecektir. Loti, Şark dünyasında kadının erkek ve iktidar karşısında birtakım haklardan mahrum kılındığını ifade ederek kadını bir sosyal mesele olarak görüyormuş izlenimi uyandırır da kadın, onun dünyasında bir haz nesnesinden öteye geçmeyecektir. Mahrem bir dünyada, kafes ardında, haremde ya da evlerinde ancak kendi hemcinsleriyle dostluk kurabilen bu kadınlardan herhangi birisine sahip olma arzusu bütün oryantalist muhayyilede gözlemlenebileceği gibi Loti'de de söz konusudur. Çarşafının, örtüsünün altında, sadece kan bağı ve nikâhı olan erkeklere görünebilen Şark kadınlarının bu sırlı dünyası Loti'ye esrarengiz gelmektedir. *Aziyade* romanında da Azade'ye olan ilginin ardında bu dürtü vardır. Roman, Osmanlı'da yaşayan kadınlar hakkında ele geçen fırsatları ötelemeden yorumlar getirmektedir. Azade, Loti için, Türkiye'de yetişen bütün kadınlar gibi tembeldir. Ancak beyaz iş işlemesini, gülsuyu imal etmesini bilmekte ve kendi adını yazabilmektedir.

Bu, daha sonraki yorumlar karşısında oldukça masum kalan ifadelerin ardından bilhassa kibar Türk kadınlarının kocalarına karşı sahip oldukları sadakati ucuzca satabildikleri, bunu

değerlendirmek isteyen Avrupalı erkeklerin istedikleri anda Türk kadınlarını elde edebilecekleri söylenmektedir. Tefvik Fikret'in de eleştirmekten geri durmayacağı ifadeleri şu şekildedir:

"Türk kadınları, bilhassa kibar kadınlar, kocalarına karşı borçlu oldukları sadakati ucuz satıyorlar. Onları zapt etmek için bazı adamların nezaketi ve cezalandırmak korkusu zaruri bir şey. (...)

[B]u kadınlar, ilk önlerine gelen –eğer güzelseler yahut onların hoşlarına gidiyorlarsa– ellerine düşen uşağa yahut kendilerini gezdiren sandalcıya nefislerini teslim etmeye yönelirler.

Hepsi genç Avrupalılarla çok alakadar oluyorlar. Eğer Avrupalılar bunu bilselerdi, buna cesaret etselerdi veya bunu tecrübeye muvafık şartlar altında bulunsalardı bundan ara sıra istifade ederlerdi. (...) [İ]steseydim evim, haremelerin güzel işsizlerinin uğrak yeri olabilirdi." (Loti 2012: 109)

Loti, İstanbul'da Semiha adında bir kadınla tanışmıştır. Şehrin sessiz vakitlerinde Loti'nin evine gelen bu kadın geleneksel Türk kıyafetleri altına Fransız modası giymektedir. Oysa Loti, Fransız modası giymiş bir kadından değil, Şark kıyafetleri içinde bir Türk kadından hazzetmektedir. Üzerimde bu kıyafetleriyle hiçbir tesir uyandırmamıştı dediği Semiha, Loti'nin Şark kadınlarına bakışını görmek bakımından önemli bir figürdür.

Loti kendisine mektuplar gönderen Türk kadınlarını daha yakından tanımak için kadın kıyafetleri giyip onlarla dolaşabilmiş, bazı haremlelere dahi girebilmiştir. Orhan Koloğlu Loti'ye gelen sair mektupları önce tefrika etmiş sonra kitap hâlinde yayımlamıştır.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Türk devlet adamlarının ve sanatçıların Pierre Loti'ye ne derecelerde büyük iltifatlarda buldukları ve acziyet içerisinde nasıl el açtıklarını görmek bakımından bu mektuplar üzerinde durulması gerekmektedir. Makalenin hacmi ve amacının dışında olması dolayısıyla sadece birkaç örnek ile iktifa edilecektir. "Yine bir tecavüz hazırlanıyor. Osmanlı Birliği adına size yalvarırız." Abdullah Cevdet, Cenevre, 1919. "Dostunuz Reşad Fuad'ın oğluyum. İstanbulla posta kesildi. Çok acele 200-300 franga ihtiyacım var. Yollarsanız beni bir felaketten kurtaracaksınız." Hayreddin Fuad, Lozan, 1919. "Sermed romanım, takdim yazınız gelince yayınlanacak." İzzet Melih, Cenevre, 1919. "Fotoğrafınızı aldık, çerçeveleyip tören salonumuza astık." Salih Arif, Galatasaray Lisesi Müdürü, 1919. "Hastalığınıza üzuldüm, tarihî gerçekleri ortaya çıkaran yazılarınıza hayranım. Sizi buraya bekliyoruz. Mektubunuzdaki 'gelemem' sözünü her Türkü üzeceği için kimseye söylemedim." Abdülmecid, Çamlıca, 1919. "İstanbul Belediyesi büstünüzü Üniversite Şeref Salonuna yerleştirmeyi kararlaştırdı. Bu eserin hangi sanatçıya yaptırılmasını istediğinizi bildirir misiniz?" Dr. Nihad Reşad, Paris, 1920. Bunlar devletin belli kademelerinde bulunan sanat ve fikir adamlarının mektuplarıdır. Bir de kadınların kendisine yazdıkları mevcuttur ki Loti'nin oryantalist dünyasını bu mektuplar sergilemektedir. Belkis Haydar adlı bir kadının Loti'nin gemisine yalnız başına gittiği, evlerinde kadın arkadaşlarıyla birlikte Loti'ye sazlı, danslı Türk kıyafetleri içinde davetler hazırladıkları görülmektedir. Mektup yazarlar arasında Zemzeme sahibi şair Ekrem Bey'in on sekiz yaşındaki kızı Celile Ekrem de vardır. (Koloğlu, Milliyet, 11.12.1967)

### **Sultan Abdülhamid Vurgusu ve Meşrutiyet'in İlanı**

Pierre Loti'nin İstanbul'a gelişlerinde devletin en üst kademelerince ağırlandığı bilinmektedir.<sup>13</sup> *Aziyade* romanında da Osmanlı Devleti'ndeki siyasî hadiselerin söz konusu edildiği görülmektedir. Romanın bir yerinde "Bugün 10 Aralık, Padişah ziyareti var." (Loti 2012: 64) diyen Loti'nin Tevfik Fikret nazarında eleştiriye uğramasının ardında bilhassa Sultan Abdülhamid'e övgülerde bulunması ihtimali yüksektir.

Sultan Abdülhamid'in tahta çıktığı törenden söz açan roman bu olayın İslam âlemine yeni bir devre ve Türkiye'ye son bir şaşaa getirmesi temennisini seslendirmektedir. Abdülhamid'in büyük bir debdebe ile Eyüp Camii'nde kılıç kuşanması, saraya dönüşünde yolu üzerindeki cami ve türbelerde kabir ziyaretleri yaptığı hatırlatılmaktadır: "Allah, büyük dini bayramları, İslam'ın büyük debdebesini, şehir ayinlerini ihya eden Sultan Abdülhamid'e uzun ömürler ihsan etsin" (Loti 2012: 39).

Pierre Loti'ye getirilen eleştirilerin başında onun meşrutiyet sistemine karşı olması gelmektedir. Loti, Osmanlı tebaasının meşrutiyet taraftarı olmadığını, hatta meşrutiyetle birlikte yaratıcının kendilerine yüz çevireceğine inandıklarını söylemektedir. 27 Eylül 1876 tarihli günlükte "zavallı Türkiye"nin Meşrutiyet'i ilan ettiğinden haber verilmektedir. Eyüp'te Meşrutiyet haberinden sonra herkeste ümitsizlik ve üzüntü görülmektedir: "Bütün iyi Müslümanlar Allah'ın onlardan yüz çevirdiğini ve padişahın aklını kaybettiğini düşünüyorlar. Ciddi olan her şeye, bilhassa politikaya latife nazarıyla bakan ben bile kendi kendime Türkiye'nin bu yeni tarzın tatbikinde çok zarar edeceğini söylüyorum." Loti'ye göre, "Parlamentonun kabul ettiği idare usulü ile Türkiye mahvolacak"tır (2012: 68).

### **Roman Hakkında Mülahazalar**

*Aziyade* romanındaki hadiselerin gerçek olup olmadığı, Azade'nin gerçekte yaşayıp yaşamadığı edebiyat dünyasında zaman zaman tartışmalara sebep olmuştur.<sup>14</sup> Pierre

---

<sup>13</sup> Mayıs 1890'da Yıldız Sarayı'nda Sultan Abdülhamid ile görüşür ve Mecidiye nişanıyla taltif edilir. Tam dört yıl sonra tekrar İstanbul'a bu defa Abdülhamid'in Cuma selamlığını izleme daveti ile gelir. Bursa ziyareti de bu geliş sırasında gerçekleşecektir. *La Mosquee Verte* eseri Bursa ziyaretinin izlerini taşır. Bursa'ya Fransız Büyükelçisi Paul Cambon ile gider. *La Galilée* eserinde bu seyahatini anlatmaktadır. 1890'daki ziyaretinde Yıldız Sarayı'nda elmas süslemeli bir altın sigara tabakasını Sultan Abdülhamid'in Loti'ye hediye ettiği bilinmektedir.

<sup>14</sup> Olayların gerçekliği bir yana Azade'nin gerçekte bir erkek olduğu da konuşulmaktadır. Müslüman bir kadının Eyüp gibi geleneksel bir Türk mahallesinde bir eve teklifsizce girip çıkması romanın inandırıcılığına gölge düşürmektedir. Bu sebepten birtakım Batılı sanatçılar *Aziyade* karakterinin erkek olduğunu iddia etmişlerdir. Enis Batur bir yazısında onun için eşcinsel ifadesini açıklıkla kullanmaktadır. Loti, gündelik hayatında da ipek kadın giysileri giymekte, uzun ince topuklu ayakkabılara bayılmaktadır. Eşcinselliğin de ilerisinde bir imaja sahiptir. Boyunun kısalığını gizlemek için yüksek ökçeli ayakkabılar giydiği, yüzündeki solgunluğu örtmek için pudralar süründüğü bilinmektedir. Münir Süleyman Çapanoğlu da "36 Yıl Önceki Pierre Loti Kahvesi" yazısında Loti'nin eşcinselliği ile ilgili olarak *Aziyade*'nin Selanikli Azizzâde Tahsin Efendi olduğunu söylemektedir. Çapanoğlu <http://earsiv.sehir.edu.tr> [Erişim Tarihi: 06.02.2019]

Loti'nin Türkçe hocalığını yapan Zeki Megamiz,<sup>15</sup> Loti'yi tanımadan önce *Aziyade*'yi okumuş ancak romanı "Ne yalan hayalât" diyerek tamamlamaya muktedir olamamıştır. Daha sonra tanıştıklarında Loti, romanda anlatılanların hakikat, kahramanın da kendisi olduğunu söyleyecektir. Parmağına taktığı altın bir yüzükte de *Aziyade*'nin gerçek adı Hatice yazılıdır. Pierre Loti'nin *Aziyade* hikâyesinin doğruluğuna delil olmak üzere Hatice namında bir mezar yaptırdığını ve daha sonra mezarın yıkıldığına dair söylentiyi Megamiz'in yazısından öğreniyoruz. Söz konusu mezarın halkın taassubundan dolayı ortadan kaldırıldığına Megamiz ikna olmamıştır:

"Piyer Loti o tarihlerde Hatice için bir mezar yaptırmış imiş. Fakat mürur-ı zamanla ve belki halkın taassubu eseri olarak o mezardan nâm ve nişan kalmamış. Bence halkın taassubu vârid değildir. Çünkü hiçbir Türk bir ecnebi ziyaret ediyor diye taassup ile bir mezarı yıkmaz." (Megamiz *Servet-i Fünun*, S.88)

Azade'nin mezarının Loti tarafından yaptırıldığı ya da mezarı Loti'nin İstanbul'a gelişlerinde ziyaret ettiği gibi farklı rivayetler söz konusudur. Hatice isimli bir kadının mezarı olduğu gerçektir ancak bu mezarı Pierre Loti yaptırmamıştır. Kasımpaşa mezarlığında var olan bir mezar Azade'ye atfedilmiştir.

Semavi Eyice, Loti'nin bu mezar taşını oldukça zorlanarak bulduğunu, bir kopyasını yaptırarak Rochefort'daki evine götürdüğünü söylemektedir. Birtakım kaynaklarda ise bu mezar taşının orijinalini götürüp, yerine kopyasını bıraktığı söylenmektedir. Eyice söz konusu taşı kendisinin de gördüğünü ve kitabesinde şu ifadelerin yazılı olduğunu aktarmaktadır:

Ah mine'l-mevt  
Bu sade تنها mezarda yatan çeşm-i nazenin  
Nur bakmağa kıyamaz idi hüsn ü ânına  
Saldırdı âh mevt anı pek nevcivân iken  
Allah lâyük görmedi yere aldı yanına  
Kafkasyalı Abadullah  
Efendinin kerimesi Hadice Hanımın ruhiçün  
Rıza'en li'llahi ta'ala el-fatiha

Sene 1297 (1880) fi Zilkade 19 (Eyice 2000: 381)

Pierre Loti hakkında geniş bir arşive sahip olan ve bir yazısına "Büyük Türk ve İslam Dostu Pierre Loti" başlığını veren Taha Toros, *Aziyade* romanındaki hikâyenin aksayan taraflarını

---

<sup>15</sup> Zeki Megamiz İstanbul'da ticaretle uğraşan bir tüccardır. Loti'nin romanlarındaki Türkçe kelimelerin büyük kısmını ihtiva eden bir ders defterini Megamiz hazırlamıştır.

bir mülakatında anlatmaktadır. Aziyade'nin gerçek adının Hatice olduğunu, bu genç kadının kültürden nasiplenmediğini, evlere hizmetçiliğe gittiğini, Loti'nin bir edebiyatçı nazarıyla bakarak onu olduğundan başka gösterdiğini söylemektedir. Hatice'nin Abid Efendi adında yaşlı bir adamın odalığı olarak İstanbul'a göçtüğünü, tesadüfen Loti'nin görev yaptığı geminin de İstanbul'a geldiğini anlatmaktadır. Aralarındaki ilişkinin duyulması üzerine Hatice'nin evden kovulduğunu ve veremden öldüğünü hatırlatmaktadır. Toros, böylece romanda yaşananların gerçek olduğunu düşünmektedir. Ancak bu malumatın ötesinde Loti'nin dünyasını daha yakından tanıyabileceğimiz bir iddiasını ortaya koymaktadır: "Şunu da belirtmeliyim ki Loti bir ülkeyi iyi tanıyabilmek için orada bir süre oturur, o ülkeden bir kadınla birlikte olurdu" (Serim 1986: 59).

### **Pierre Loti'ye Getirilen Eleştiriler**

Bu çalışmanın konusu Tevfik Fikret'in *Aziyade* romanına yaptığı eleştirilerdir. Ancak Fikret'in yanında Loti'nin menfi taraflarının ortaya konulduğu yazılarla da karşılaşmaktadır. Yakup Kadri Karaosmanoğlu, "Pierre Loti cinsinden frenk muharrirlerinin yeni bir düzene açılmak isteyen Türkiye'yi kavramak şöyle dursun, düşünememiş bile olduklarını belirt"mektedir. Selim İleri de "Aziyade romancısı Madagaskar zencilerinden, Seylan maymunlarından, Havai adalarındaki kelebeklerden de aynı heyecanla söz açmıştır. Bütün aradığı, özlediği, 'yeryüzünde arkaik ve pitoresk manzaralar'dır. O, insanlığa pek de yararı dokunmayacak eski püskü güzellikler ardındadır." demektedir (1991: 14). Bütün bu olanlara rağmen Halid Ziya, Celal Nuri, Adnan Adıvar gibi isimler onun, Avrupa'da hayalî ve yanlış bir Türk imajı oluşturduğunu söylemişlerdir.

Doğunun kültürü, vatandaş değil tebaa olan toplumu, yemesi, içmesi, büyümlü kıyafetler altında el değmemiş kadın bedenleri, geri kalmışlık, yoksulluk Loti'nin daha çok dikkatini çekmektedir. Batılılaşma hamlelerinin ortasında Türklerin doğulu ve eski kalmasını teklif eden Loti'ye yenilikçi ve yerleşik devlet düzenini reddeden aydınlar karşı çıkmışlardır. Nazım Hikmet, emperyalist bir dünyanın mensubu olarak Loti'yi doğunun sömürücüsü olarak görürken,<sup>16</sup> Tevfik Fikret, ahlak nazariyesinden meseleye yaklaşmakta ve Loti'nin ahlsızlık üzerinden Türkleri sahiplenmesini kabul etmemektedir.

---

<sup>16</sup> Nazım Hikmet'in "Piyer Loti" başlıklı şiirinden bir bölüm:

"Bilmeyenler

bilsin: sen bir şarlatandan başka bir şey değilsin!

Şarlatan!

Çürük Fransız kumaşlarını

yüzde beş yüz ihtikarla şarka satan:

Piyer Loti!

Ne domuz bir burjuvaymışsın meğer!

Maddeden ayrı ruha inansaydım eğer,

Pierre Loti, emekli olmasına rağmen Fransız Deniz Kuvvetleri'nin bir emri ile tekrar İstanbul'da görevlendirilmiştir. Sürekli olarak Türk denizlerinde demirleyecek olan Vatour adlı savaş gemisinin komutanlığı kendisine verilen Pierre Loti, Almanya'nın Osmanlı Devleti'ne yakınlaşmasından sonra Fransa'nın kullanışlı bir adamı hâline gelecektir. Çünkü Loti, her sınıftan Türk'ün evine rahatça girip çıkabilmekte, herhangi bir itimat sorunu yaşamamaktadır. Sultan Abdülhamid, Fransa ve Almanya arasındaki Osmanlı'ya bakışta yaşadıkları mücadelenin bir kızıştırma politikasına dönüşmesini sağlayarak Pierre Loti'nin hafiyelerce takip edilmesini ancak herhangi bir müdahalenin Loti'ye gösterilmemesini istemiştir. (Koloğlu: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80387/orhan-kologlu.html>)

### **Tefik Fikret ve Pierre Loti**

Tefik Fikret'in *Servet-i Fünûn* dergisindeki Musâhabe-i Edebiyye yazılarının kırk sekizinci ve kırk dokuzuncu nüshalarında "Ecnebler ve Türkçemiz" ve "Âziyâde" başlıklarıyla iki yazı kaleme alarak Pierre Loti'den ve romanı *Aziyade*'den söz açtığı görülmektedir.

Tefik Fikret'in gözünden Pierre Loti, Octave Feuillet'ün yerine Fransa Encümen-i Dâniş'i üyeliğine getirilmiş, encümen başkanı Mesières tarafından yazdıklarıyla Fransızlara Şarkı keşfettiren bir sanatçı olarak takdim edilmiş, yine Mesières'in ifadesiyle Şarklıların âdetleri üzerindeki sır perdesini tabaka tabaka kaldırarak onların garip gizliliklerini Fransızların nazarlarına sunmuş bir isimdir.<sup>17</sup> Meşhur Fransız matbuatçısı Haşet'in Pây-i Tahtlar genel başlığı altında yayımladığı "ve her parçası bir ayrı hâme-i iktidârın eser-i tasvîr ve tavsifi olan külliyatta" İstanbul bahsinin Pierre Loti'ye verilmiş olması Tefik Fikret'in dikkatinden kaçmayacak ve onun kendi vatandaşları arasında Şark âlemine olan vukufu sayesinde ne derece şöhretli olduğunu göstermeye bu yetecektir. Söz konusu külliyatta her başkent, orayı en iyi bilen bir yazara havale edilmiştir. Tefik Fikret bu hatırlatmayı yaptıktan sonra henüz niyetini tam olarak bilemediğimiz ancak "Demek ki Fransa'da İstanbul'u ve bizi en iyi bilen, yahut en iyilerden biri Loti imiş. Kendi de öyle söylüyor. Diyor ki, İstanbul'da birçok zaman buldum. Güzel Türkçe öğrendim. Türklere o kadar uydum, o kadar benzedim ki tebdil-i kıyâfetle içlerine karıştığım zaman âdeta fark edemezlerdi..." ifadelerinden anladığımız kadarıyla Haşet'in bu tercihindan pek memnun değildir. Nitekim yazısının devamında Pierre Loti'nin Fransız sefaretinin maiyyet vapurundaki süvarilik göreviyle bir süre

---

Şarkın kurtulduğu gün  
senin ruhunu  
köprü başında çarımha gerer  
karşısında cigara içerdim!" (Nazım Hikmet 1992: 18)

<sup>17</sup> "Oralarda kendi mülkün, kendi nûzhetgâhın gibi geziyor, bizi de birlikte gezdiriyorsun. Şarklıların âdât ve ahvali üzerine çekilen perde-i esrârı tabaka tabaka refederek pîş-i nazarımıza türlü hafâya-yı garibe îsâr ediyorsun." (s. 117.)

İstanbul'da bulunduğunu, sonrasında birkaç defa Türkiye'yi ziyarete geldiğini, ihtimal ki, mizacından kaynaklı garabeti dolayısıyla bir iki defa Türk kıyafeti giyebilmiş olabileceğini söylemektedir. Tefvik Fikret, Loti'nin Türk kıyafeti giyerek Türkleri aldatmak bir yana kendisini dahi aldatabileceğinin şüpheli olduğunu ifade ederek Loti'ye bakışında daha sağlıklı fikir yürütmemizi sağlayacak tavrını göstermektedir. Buna rağmen, Pierre Loti'nin tebdil-i kıyafet hâlinin kendi vatandaşlarını tamamıyla aldattığından şüphe etmeyen Tefvik Fikret, sözü *Aziyade* romanına getirerek bu romanda kurgulananların Fransızlarca hakikat sanıldığını söylemektedir. Selanik'te ve sonrasında İstanbul'da Azade adlı bir genç kızla bulunduğu, Eyüp civarında Fransızlığını belli etmeyerek günlerce Türkler arasında yaşadığını yazmasını bir masal olarak değerlendirmektedir. Böylesine bir sır içerisinde varlık göstermeye muvaffak bir romancının Türkçeyi "lisân-ı mâderzâdî" derecesinde bildiğini zannetmenin tartışılmayacak bir gerçek olduğunu ifade etmektedir. Türklüğe ve Türkçeye bu derece vâkıf olduğuna inanılan birinin Türkçesindeki hatalar Tefvik Fikret'in dikkatinden kaçmamıştır. Hayvanını dörtlüğe süren kahramanın "destur" yerine "bestur" demesi, kadınların tırnaklarına sürdükleri kınanın hem kendisini hem de kullanılış biçimini tam olarak anlayamaması ve fakat buna rağmen Encümen-i Daniş'in Loti'yi "Şark ahval ve âdâtını kemâl-i vukuf" ile alkışlamaya mecbur olması Tefvik Fikret'in itiraz noktalarından biridir. Fikret, Loti'nin Türkleri ve Türkçeyi hiç mesabesinde bildiğini de vurgulamaktadır:

"Loti'nin Türkçe bilmediğini, hiç bilmediğini, Türklerden de bir şey anlamadığını, bize dair yazdığı eserlerin hemen her satırı, o satırlar arasına karıştırdığı güya Türkçe sözler ilân eder durur. Bu eserler: Yukarıdan beri bahsettiğimiz İstanbul tarifıyla 'aziyâde' ve bunun zeyli olan Fantom Doryan'dır. (Fantôme d'Orient: Doğu Hayaleti)" (Parlatır 2000: 119)

Musâhebenin devamında romanın birkaç satırda toparlanacak biçimde muhtevası verilmektedir. Sonrasında Tefvik Fikret'in romanın adından başlayarak *Aziyade*'ye getirdiği eleştiriler okunmaktadır. Bizde böyle bir isim ve kelimenin hiç işitilmediğini vurgulayan Tefvik Fikret, Loti'nin *Doğu Hayaleti* adıyla dilimize çevrilebilecek eserinde "sevdiğinin ismini saklamak" için bir isim uydurduğunu söylediği nakledilmektedir. Eleştirel dil metnin her satırında kendisini hissettirmekte ve romanda geçen hadiselerin hakikatten hep hepine uzak olduğu söylenmektedir: "Zaten hikâyenin uydurulmamış kısmı pek az."<sup>18</sup> Metnin dikkatlice okunmasıyla yazarın bir Yahudi tercüman elinde "oyuncak" olduğu, Eyüp diyerek Balat'a götürüldüğü, Türk kıyafeti diye dizlik salta giydirildiği ifade edilmektedir: "Loti neyi sormağa öğrenmeğe, görmeğe davranmışsa bir el çabukluğu, bir hile ile fikrini, nazarını

---

<sup>18</sup> Nahid Sırrı Örik, *Servet-i Fünûn*'da çıkan bu yazılarında Tefvik Fikret'in "pek müftehir" davrandığını düşünmektedir. "Vakanın hakiki olamayacağı, hiç değilse içine pek çok masal karıştığı muhakkaktır ama Loti'nin üslubunda büyüleyici bir güzellik bulunduğu ve eserde İstanbul'un ihtişamla tasvir ve terennüm edildiği de muhakkaktır. Asıl dava da budur." demektedir. (Örik 1953: 2649)



ondan çevirmeğe, biçareyi bir gaflet-i sırfa içinde yaşatmağa muvaffak olmuş” (Parlatır 2000: 119).

Tevfik Fikret, *Aziyade*'yi neşredildiği zaman okuduğunu, kitabın ayrıntılarının tamamıyla hatırında olmadığını söylemekte ancak Avrupalılarca Şark milletlerine dair yazılan her türlü hikâye, roman ve seyahatnâmelere “sahih nazarıyla bakmakta biraz ihtiyat etmek lazım” geldiğini bilhassa vurgulamaktadır.<sup>19</sup> Avrupalıların Türklere dair telif ettikleri eserlerdeki maddî hataların kaynağını biraz da kendimizde aramak gerektiğini söyleyen Tevfik Fikret, “Kendimizi Avrupa’ya tanıtacak hiçbir şey yazmıyoruz. İçimizde elsin-i ecnebiyyeye [yabancı dillere] vakıf birçok zevat bulunduğu hâlde kimse himmet edip, Frenk müelliflerinin hakkımızdaki hâtiât-ı fikriyye ve kalemiyyelerini [kalem ve fikir günahlarını] –kendi lisanlarında– tashih etmiyor” diyerek bu arızalı durumun tamirine sebep ve çözüm sunmaktadır.

Tevfik Fikret, *Aziyade* hakkındaki ikinci yazısını *Servet-i Fünun* dergisinin 402. sayısında (Kasım 1898) kaleme almıştır. Önceki yazısında Loti'nin “kıvırdığı yalanlara” ve İstanbul-Türk hayatı hakkında “satmak istediği bilgiçliğe teallük eden” meseleyi kısa tutmuş olduğunu düşünerek yeni bir yazı kaleme getirmiştir. Bu kez romanın muhtevası daha uzun aktarılmış, romanı neredeyse hiç bilmeyen okurların zihninde hikâyenin en azından iskeleti müşahhas hâle getirilmiştir. Fikret'in romana yaklaşımı yine dili yanlış kullanması üzerinden olmaktadır. Loti'nin bir mektubunda “kaftan” yerine “haftan” yazdığının hatırlatılması, yazarın dile hâkimiyetinin sanıldığı aksine çok zayıf kaldığını göstermek içindir. Romanın bir vakıalar defteri olduğunu, günlük kayıtlar tutan bir ruznâme hususiyeti taşıdığını ifade eden Tevfik Fikret, romanın sayfaları arasına karışmış birkaç mektup olduğunu hatırlatmaktadır. Ona göre, Loti'nin “müfrit ve müteheyyiç mizacı, ahlâk-ı berendâzâne [yok edercesine] efkâr ve evza'ı” en çok bu mektuplarda görünmektedir.

Tevfik Fikret'in sanat ve hayat görüşü ahlak çerçevesinde şekillenmiştir. *Aziyade* romanına ve romanın müellifine bakışta da bu ilkeyi göz ardı etmemektedir. Loti'yi, telkin ettiği fikirleri kendisi için çoktan hakikat kılmış bir isim olarak değerlendirmektedir. Okurunu teşvik ederken amacı kendisine bir arkadaşı, “şerik-i harem” bulmak içindir. Tanıklıklarla vicdanını oyalamaya çalışan, “mahkeme-i maneviyyeden suduruna mâni olamadığı hükm-i töhmeti hiç olmazsa başkalarıyla” bölüşmeyi hedefleyen bir ahlak problemidir bu. Nitekim, *Aziyade*'den önce İstanbul'a gelen Loti, Rabeka adında bir Yahudi kızıyla gönül eğlendirmekte, kadınların ardı sıra geceleri sokaklarda dolaşmakta, hatta bir gece bekçisiyle boğuşmasını anlatmaktadır. Öğrendiği Türkçesiyle Galata'dan Eyüp'e intikal

---

<sup>19</sup> Türk sanatçıları tarafından Avrupa âlemlerine tam vukufla yazıldığı iddia edilen romanların yanlışlarla dolu olduğu, bu romanlardan birinin Batı dillerine tercümesi yapılsa Frenkler için ne kadar gülünçlüklere sebep olacağı da öte yandan ifade edilmektedir.

eden Loti, burada, bu küçük Müslüman mahallesinde köhne bir ev bulacak, Müslüman kıyafetlerine bürünecek, kendisine seçtiği Müslüman adı Arif'i alacak, konu komşu kimse kim olduğunu sormayacaktır. Tevfik Fikret, kısa sürede Loti'yi, Eyüp'teki adıyla Arif Efendi'yi "mahallenin bir şımarık çocuğu" olarak anmaya başlayacaktır. Müezzin efendinin dahi minareye çıktığında hemen yanı başında oturan Arif Efendi'ye selam verdiği görülmektedir. Mahalle halkının "tasvîb-i zımnîsi, tasvîb-i sâkitânesi altında" Aziyade ve Loti'nin muaşakası devam edecektir. Tevfik Fikret, romanda Eyüp halkının gizlice onayladığı, sessizlikle karşıladığı bu gayrimeşru ilişkiyi tehzil edercesine ifadelerini sürdürmektedir. Öyle ki şu ifade Tevfik Fikret'in nazarında *Aziyade* hikâyesinin ne mahiyette olduğunu göstermektedir: "Her İstanbul'a gelen Avrupalı memleketine böyle bir 'Aziyade' hediye edecek olsa garplı dostlarımızın artık Bin Bir Gece tercümelerini okumağa ihtiyaçları kalmazdı!" (Parlatır 2000: 125).

Tevfik Fikret, *Aziyade*'yi Fransızca baskısından okumaktadır. "Mösyö Loti'nin kitabından tercüme ettiğim bu satırlar..." ifadesinde sözü edilen kısımlar, Loti'nin *Aziyade*'nin İstanbul'a gelişini haber aldığı, Samuel'in Azapkapı'dan kayığa bindirdiği genç kadını Eyüp iskelesinde Arif Efendi ile buluşturması ve Arif Efendi'nin Azade'yi elinden tutup eve koşturmalarını anlatan bölümdendir. Fikret'in bu kısmı tercüme etmesindeki amaç Loti'nin gerçekleri nasıl kolayca değiştirebildiğini göstermek içindir: "Aynen tercümeden maksadım Loti'nin tağyir-i hakâyıktaki sühuletinden bir nümune göstermektir" (Parlatır 2000: 127).

Fikret'in eleştirilerini daha yakından okumak gerekmektedir:

"Romanında herkes, herşey kendisine tâbi: Âdetler, ahlâklar arzusuna göre değişiyor; sokaklar istediği vakit تنها, istediği vakit kalabalık oluyor; mevkiler, binalar bile keyfince tahavvül ediyor: Azapkapısı Eyüb'ün karşısına, cami meydanı iskelesinin yanına geliveriyor; akşam, saat ikide daha namaz vakti sokaklardan el etek çekiliyor, herkes evine kapanıyor ki Loti Efendi cami meydanında yaşmaklı bir kadını elinden tutarak serbest serbest evine doğru koşturup götürsün!"<sup>20</sup> (Parlatır 2000: 127)

Romana, Türk dilini kullanmaktaki hataların yanı sıra İstanbul'un topografyasındaki bilgi yanlışları üzerinden de eleştiriler getirildiği görülmektedir. Loti ve *Aziyade*'nin evi Eyüp'te değil de başka öyle bir mevkidedir ki Üsküdar, Beyoğlu ve Galata ayaklar altındadır.

*Aziyade*'de Tevfik Fikret'i en çok rahatsız eden husus Şark milletlerinin ahlaksızca tasvir edilmeleridir. Romanın bir kısmında Loti, Ortaköy'de içerisinde üç kadının bulunduğu bir arabaya tesadüf etmekte ve peşleri sıra onları takibe koyulmaktadır. Kadınlardan biri, araba

---

<sup>20</sup> Bu ifadelerin hemen ardından, Loti'nin küstahça yalan söylediğini, elindeki kitabı fırlatıp atmak zorunda kaldığını, ancak beş dakika sonra tekrar kemal-i hahişle okumaya devam ettiğini, Loti'nin beyanının sihrine her okurun kendisini kaptırarak inanmadığınız, hiddetlendiğiniz bir kitabı dahi zorla okutabildiğini itiraf etmektedir.

Eyüp'e geldiğinde incek ve konağından içeri adım atarken tebessümle Loti'yi selamlayacaktır. Romanda, bu sahne aktarıldıktan sonra Loti'nin Şarkta kadınların yabancılara lütfkâr davrandıklarını, "gözü açık bir gencin bunlardan pek ziyade istifade edebileceğini" söylediği görülmektedir (Parlatır 2000: 128).

Tefvik Fikret'in romanda gerçeğe aykırı olduğunu düşündüğü başka ifadelerle de karşılaşmaktadır. Mesela, Loti'nin uşağı Ahmet'le birlikte ihtiyar bir Rum'a müracaat ederek kalbinin üstüne *Aziyade*'nin adını döğdürmesi ve bunun Türklere âdet olduğu için yapıldığının söylenmesi bu eleştirilerdendir (Parlatır 2000: 129).

Yazının sonunda *Aziyade*'nin hemen her satırında eleştiriye layık, tashih edilmesi şart ifadelerin bulunduğu, yalana [ürçûfe] denk gelmenin kaçınılmaz olduğu ifade edilmekte ve son söz olarak "Zaten maksat Avrupalıların Türkçeyi, Türklüğü bilmediklerini, bilir bilmez hakkımızda söyledikleri sözlerin ise ekseriyetle hata, iftira olduğunu anlatmaktı." (Parlatır 2000: 130) denmektedir.

## **Sonuç**

Tefvik Fikret, Türk edebiyatında sanatıyla olduğu kadar hayat nizamı ve toplumsal meselelere bakışıyla da kendisinden söz ettirmiş bir şairdir. Hayatındaki kırılmalar, siyasi atmosferin yapısına göre şekillenmiş olsa da doğru bildiklerini söylemekten çekinmemiş, ahlaki ilkeleri sanatın ve hayatın merkezine almıştır. Her mizacın sahip olabileceği tutarsızlıklar Tefvik Fikret'in hayatında da görülmüş, devrin şartlarını kimi zaman bir nefret öznesi olarak değerlendirmiştir. Osmanlı tarihine, İslam medeniyetine ağır eleştirilerde bulunduğu yazdığı şiirlerinde görülmektedir. Sultan Abdülhamid'in iktidarı yıllarında sanatçıların baskı altında tutulduğunu iddia ederek politik vurgusu yoğun şiirler yazmıştır. Meşrutiyet rejiminin Osmanlı Devleti'nde tekrar ilan edilmesi taraftarlarından olmuş, meşrutiyeti getiren kadrolara ilkin alkış tutmuştur. Ancak, söz konusu kadroların basiretsizliği karşısında kaleme uzanmaktan ve eleştirilerini ifade etmekten geri durmamıştır. Mehmed Fuad'ın [Köprülü] meşhur *Tefvik Fikret ve Ahlakı* adlı küçük risalesinde de işaret ettiği gibi Tefvik Fikret'in eseriyle hayatı arasında bir "ahenk" söz konusudur: "Eserinde olduğu gibi hayatında da saf, sade ve samimiydi ve hiçbir zaman bu safvet ve samimiyetten ayrılmadı" (Köprülüzâde 1918: 7).

Bu samimiyetin yansımalarından biri de bu makalede söz konusu edilen *Aziyade* romanı hakkında yazdıklarıdır. Pierre Loti, "Türk dostu" gibi büyük bir sıfatı haiz bir romancı olarak Osmanlı'dan Cumhuriyet'e yaşatılmış, nâmı etrafında bir cemiyet tertip edilmiş, İstanbul'un muhtelif yerlerine adı verilmiştir. Devlet kadrolarından entelektüellere kadar kendisinden

büyük övgülerle bahsedilmiş, TBMM adına kendisine Mustafa Kemal bir teşekkür mektubu yazmıştır. Bu övgü hâlesi,<sup>21</sup> Pierre Loti'yi hakkıyla yorumlamak isteyenlerin önünde bir perde vazifesi görmektedir. Bütün övgülere rağmen Pierre Loti, Osmanlı'yı, Türk toplumunu ve Şarkı herhangi bir oryantalistin bakışından farksız olarak bu dünyaya ait bir eğlence unsuru olarak okumuştur. Romantizmin bir dönem Batı sanatına getirdiği Doğu esrarengizliğinin ardından gitmiş, bilhassa Müslüman Şark kadınlarının mahrem dünyalarına girebilmek için birtakım insanların zaaflarını kullanmıştır. Doğu onun için yaşadığı evin dekorundan öteye geçememiş bir cazibe unsurudur.

Tevfik Fikret, Pierre Loti'nin bu dünyasını görüp yazabilmiş birkaç önemli isimden biridir. *Aziyade* romanı üzerinden, Avrupalıların Şarka dair hakikî bir malumata sahip olmadıklarını, sathi ilgiyle Türk insanına yaklaştıklarını, romanlarındaki kurguların neredeyse tamamının tashihe muhtaç olduğunu söylemektedir. *Aziyade*'de romancının Türkçeye ve Türk âdetlerine olan yabancılığı üzerinde durulduktan sonra Loti'nin ahlaki dünyası nazarı dikkate alınmış, Müslüman Türk kadınları hakkındaki ifadelerin hakikatten uzak, hayal mahsulü olduğu dile getirilmiştir. Söz konusu yazılar Tevfik Fikret'i daha yakından tanımamıza imkân sağladığı gibi Pierre Loti hakkında sayfalar dolusu kaleme alınan övgülerin tekrar sorgulanmasına vesile olmuştur. Osmanlı Devleti'nin Batı karşısında ardı ardına mağlubiyetler yaşadığı ve itibarının sarsıldığı bir devirde, Batının içerisinden çıkmış, Fransız Akademisi'ne mensup bir romancının iltifatkâr her sözü psikolojik bir rahatlama olarak telakki edilmiş ve asıl konuşulması gerekenler ihmale uğramıştır.

---

<sup>21</sup> Bu övgülere numune teşkil etmesi bakımından Nahid Sırrı Örik'in ve Aka Gündüz'ün yazdıklarını gösterebiliriz: "Fatih Camisinde bir yatsı namazının ulvî şiirini veya Beykoz çayırının akşam saatindeki ruhanî güzelliğini de Türk ve yabancı hiçbir kalem onun gibi, onun kadar anlatamamıştır." (Nahid Sırrı Örik, "Bizden Bahseden Batı Romancılarının En Meşhuru Piyer Loti", Resimli Tarih Mecmuası. Aka Gündüz: "Pierre Loti'ye olan saygımın derecesi Hindistan'ı İngiliz sömürgeciliğinden, Kafkasya'yı Moskof pençesinden kurtaracak kahramanlara karşı olan hürmet ve minnetimin derecesiyle ölçülebilir." Aka Gündüz.

## Kaynakça

- Çapanoğlu, Münir Süleyman. "36 Yıl Önceki Pierre Loti Kahvesi". <http://hdl.handle.net/11498/5710> [Erişim Tarihi: 09.02.2019]
- Çetin, Nurullah (2014). *Türk'e Oryantalist Kuşatma*. Ankara: Berikan.
- Esin, Emel (1972). "Annem Muharrir Müfide Ferid Tek". *Türk Soroptimisti In Memoriam Müfide Ferid Tek*. İstanbul: Türkiye Soroptimist Kulüpleri Birliği.
- Eyice, Semavi (2000). "Pierre Loti ve Aziyadé Başlıklı Romanı". *Tarihi, Kültürü ve Sanatıyla Eyüp Sultan Sempozyumu IV Tebliğler*. 370-399. İstanbul: Eyüp Belediyesi.
- İleri, Selim. "Yine Pierre Loti". <http://hdl.handle.net/11498/5567>. [Erişim Tarihi: 09.02.2019]
- İleri, Selim (1991). "Bir Soru". *Milliyet*, 01.06.1991: 14.
- Kahraman, Kemal (2003). "Pierre Loti". *İslam Ansiklopedisi*. C. 27: 213-214. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Koloğlu, Orhan (1967). "Pierre Loti'ye Mektuplar". *Milliyet*. 11.12.1967. İstanbul.
- Koloğlu, Orhan. "Piyer Loti ile Türkçe Öğretmeni Zeki Maghamez". Pierre Loti Toplantı Bildirileri, E-Kitap. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/TR-80387/orhan-kologlu.html>. [Erişim Tarihi: 14.04.2019]
- Köprülüzâde Mehmed Fuad (1918). *Tevfik Fikret ve Ahlakı*. İstanbul: Kanaat Matbaası.
- Nazım Hikmet (1992). *835 Satır*. İstanbul: Adam.
- Örik, Nahid Sırrı (1953). "Bizden Bahseden Batı Romancılarının En Meşhuru Piyer Loti". *Resimli Tarih Mecmuası*. 45: 2571-2574.
- Parlatır, İsmail (2000). *Tevfik Fikret Dil ve Edebiyat Yazıları*. Ankara: TDK.
- Pierre Loti (2012). *Aziyade*. Handan Lütü (Çev.), Ubeydullah Kısacık (transkripsiyon). İstanbul: Kapı.
- Pierre Loti (1953). "Loti'nin İki Romanının Romanları". *Resimli Tarih Mecmuası*. 46: 2648-2651.
- Serim, Tuna (1986). "Taha Toros ile Pierre Loti Üzerine". *Sanat Olayı*. 48: 58-61.
- Tek, Müfide Ferid (1950). "Son Ziyaret". *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu Belletini*. 97: 4-5.
- Toros, Taha. "Pierre Loti'den İstanbul'da Kalan Anılar". <http://hdl.handle.net/11498/5667>. [Erişim Tarihi: 06.02.2019]
- Zeki Megamiz, *Servet-i Fünûn*, Numara 88.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (155-176)

Makalenin Geliş Tarihi: 07.01.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 11.03.2019

### HALİT ZİYA UŞAKLIĞIL'IN MENSUR ŞİİRLERİNDE GÜZEL VE GÜZELLİK

M. Halil SAĞLAM<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-7557-7021

#### ÖZ

Felsefede güzelin ne olup olmadığı, neyin hangi ölçülerde “güzel” kabul edilip edilemeyeceği tartışma konusudur. Aristoteles, Platon, Immanuel Kant, Friedrich Schelling gibi felsefeciler, bu konuda farklı görüşler ileri sürmüşlerdir. Felsefeye göre güzel, insanın beğeni yargısından kaynaklanır. Güzelin, hoş, yüce, iyi, faydalı gibi farklı anlamları da bulunmaktadır. Güzelle ilgili her bir gösterge farklı duyu kanalında ortaya çıkmaktadır. Felsefecilerin en çok tartıştıkları konu, farklı kanallarda ortaya çıkan beğeni yargısının güzel göstergesiyle sınırlandırılmasıdır. Gecenin güzelliği yüce, gündüzün güzelliği hoş, objenin güzelliği faydalı, erdemlerin güzelliği iyi olabilmektedir. Estetik sanat dallarında sanatçılar beğeni yargılarını farklı göstergelerle ifade etmektedirler. Güzel, bir dil unsuru olduğu için edebiyatla yakın bir ilişkisi vardır. Edebiyat sanatçısı, güzel göstergesini kullanarak beğeni yargısını görülebilir ve anlaşılabilir hâle getirir. Bu çalışmanın temel amacı felsefede tartışılan güzel göstergesinin edebiyata bakan yönünü ortaya çıkarmaktır. Türk edebiyatında güzel göstergesinin retorik amaçlı kullanıldığı çok sayıda eser bulunmaktadır. Göstergenin kullanıldığı eserler aynı zamanda sanatçının iç dünyasını, hayata ve objeye bakış açısını da yansıtmaktadır. Evren örneklem modelinin uygulandığı çalışmada Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mensur Şiirler* eseri analiz edilmektedir. Halit Ziya Uşaklıgil, *Mensur Şiirler* eserini 1891 yılında yayımlar. Eser, dönemin dil özelliklerini (Osmanlı Türkçesi) yansıtmaktadır. Sanatçı, eserinde beğeni yargısının karşılığı olarak genellikle güzel, bedii, bediâ, hoş ve lâtif göstergesini kullanmaktadır. Kozmik dünya, sanatçıyı içten ve dıştan kuşatır. Genç sanatçı, özellikle coşkulu ve sevinçli duygular yaşadığı anlarda kozmik dünyadan haz alır. Beğeni yargısını da güzel (lâtif) göstergesiyle tanımlar. Sanatçı tabiat unsurlarını güzel göstergesiyle nitelerken genel kabul gören yargıya göre hareket eder. Bu konuda realisttir. Mensur şiirlerde güzel, eşyanın şekil

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Siirt Üniversitesi Eğitim Fakültesi Sosyal Bilimler ve Türkçe Öğretmenliği Bölümü.  
eposta: mhalil.saglam@gmail.com



yönünü tanımlayan ve sanatçının beğeni yargısını somutlaştıran bir ifade kalıbı olarak görülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Güzel, güzellik, Mensur Şiirler, Halit Ziya Uşaklıgil.

## BEAUTIFUL AND BEAUTY IN PROSE POETRIES OF HALİT ZİYA UŞAKLIĞİL

### ABSTRACT

In philosophy, the question of what is beautiful, what is considered beautiful or not is the issue of debate. Philosophers such as Aristotles Platon, Immanuel Kant, Friedrich Schelling have suggested different views on this subject. According to philosophy, beautiful is based on a person's appreciation. Beautiful, nice, great, good, useful as such has different meanings. Each indicator of beauty appears in a different sense channel. The most controversial issue of philosophers is the restriction of the appreciation of the judiciary on different channels. Because beautiful is a language element, it has a close relationship with literature. The literary artist uses the word beautiful to make his judgment visible and understandable. The main purpose of this study is to reveal the aspect of the beautiful indicator discussed in philosophy that overlooks literature. There are many works in Turkish literature where the beautiful indicator is used for rhetorical purposes. The indicators used in the words also reflect the artist's inner world, his perspective on life and the object. In this study, Prose Poetries of Halit Ziya Uşaklıgil are analyzed by applying the model of the universe. Halit Ziya Uşaklıgil published his works of Prose Poetries in 1891. The work reflects the language characteristics of the period (Ottoman Turkish). The artist generally uses the beautiful, well, fine, nice, and pleasant in his work as a reward for his appreciation. The cosmic world surrounds the artist from the inside and outside. Young artist, especially when he experiences enthusiastic and happy feelings, enjoys the cosmic world. He defines the opinion of appreciation with a beautiful (latif) indicator. The artist acts according to the generally accepted judiciary when describing nature elements with its beautiful display. He's realist on this. Beautiful and beauty in the Prose Poetries is seen as a form of expression that defines the shape of the object and embodies the appreciation of the artist.

**Keywords:** Beautiful, beauty, Prose Poetries, Halit Ziya Uşaklıgil.

### Giriş

Felsefede güzel ve güzellik tartışmalarının başta edebiyat olmak üzere farklı disiplinlere bakan yönü bulunmaktadır. Bu araştırmanın temel amacı güzel ve güzellik kavramının edebiyata bakan yönünü ortaya çıkarmaktır. Çalışmada evren örneklem modeli uygulanmıştır. Çalışma Halit Ziya Uşaklıgil'in *Mensur Şiirler* eseriyle sınırlandırılmıştır. *Mensur Şiirler*'de kullanılan güzel ve güzellikle ilgili göstergeler çalışmanın *Bulgular*

bölümünde değerlendirilmektedir. Elde edilen bulgular “duygusal temalı mensureler”, “kozmetik temalı mensureler” ve “sosyal temalı mensureler” şeklinde alt kategorilere ayrılmıştır.

### **Estetik Haz, Beğeni Yargısı ve Güzel Göstergesi**

Edebiyat bir dil sanatıdır. Edebiyat sanatkarı, obje, eylem ve olgu karşısında duyduğu estetik hazzı dilin fonetik ve semantik özelliklerinden yararlanarak anlaşılabilir hâle getirir. Edebî eserler, sanatçının obje karşısında aldığı estetik hazzın söz kalıplarına dökülmesiyle ortaya çıkar. Estetik haz, “kesin olarak gerek duyulur gerek zihni ve yetkinlik fikrine dayanır. Hazzın da üç kaynağı vardır: 1. Bir türülükte birlik veya duyulur güzellik 2. Türülükte ahenk veya zihni yetkinlik 3. Bedenimizin hallerinde bir düzeltme olan duygusal haz” (Ongun 1972:36). Sanatçı, estetik hazzın karşılığında genellikle “lâtif, iyi, güzel, hoş, ulvi, yüce, harika, mükemmel veya faydalı” gibi beğeni yargısını karşılayan sözcükler kullanır. Bu tür bir yargı da estetik değer taşır. Estetik yargının konusu dolaysız sezgiyle kavranılan bir olgudur. Bu itibarla, sanat değeri içgüdüselidir; yani bir konuyu, bize yaptığı hizmete göre değil, kendi kendine neyse ona göre dikkate alırız ve bütün yargılar, tümelleşme karakterine maliktir, estetik değer de buyurucu bir karakteri vardır (Ongun 1972: 16). Beğeni yargısı, temelde sanatçının objeyi pozitif algısından kaynaklanır. Nesneyi içten kavrayan sanatçı için beğeni yargısı, mantıksaldır ve öznedir. Sanat eseri de öznenin beğeni yargısının somutlaşmış halidir. Alman felsefeci Friedrich Schelling (1775-1854), sanatın daha çok insan şeklini temsile çalıştığını, bu şekil içinde de ruhun, duygunun latifliğin ifadesini taşıdığını söyler. “Zira görülebilen âlemde yaratıcı gücün en yüksek biçimde gerçekleşmesi, sanat için en yüce güzelliştir. Sanatçının dehası, tabiatın hayatı ve tarihsel gelişimi gibi bilinçli ile bilinçsizi birleştirir. Bu bilinçsizde aradığımız kendi bilincimizdir demektir. Sanatın en yüce derecesi latifliktir” (Ongun 1972: 44). Cumhuriyet dönemi edebî metinlerde sıklıkla kullanılan lâtif sözcüğünün günümüz Türkçesindeki karşılığı yumuşak, hoş ve güzel kavramlarıdır (Türkçe Sözlük, 2011: 1576-1577). Arapça kökenli sözcüğün ayrıca mülayim, şirin, ince, zarif, kibar, nazik, münasip, derin, küçük ve hoş giden şey gibi farklı anlamları da bulunmaktadır (Yeğin vd. 1981: 545). Çağdaş Alman edebiyatı kurucuları arasında yer alan Friedrich Schiller (1759-1805) latifliği, herhangi bir görünüşte güzel bir ruhun ifadesi sayar ve o, güzeli her çevre ve her ırkın güzel saydığı bir kadından taşan çekici atmosfer gibi görür. Latifliğin, konunun türüne göre, statik ya da dinamik olmak üzere iki ana karakteri bulunmaktadır.

“Statik olanları, tarafımızdan kendilerine karşı büyük bir ilgi ve sempati göstermemize vesile olan ve bize bir ruh ferahlığı, yani esenlik veren tehlikesiz konularda hissedilir.



Dinamik olanları ise yorgunluk ve gevşeklik hallerinin ürünü olan bir ilgisizlik görünüşü içinde birtakım fırlamaya hazırlanmış gizli kuvvetlere malik olan trajik eserlerde görülür” (Ongun 1972: 211,212).

Sanatçının kendisini içten kuşatan estetik hazzı ifade edebilmek için kullandığı lâtif, bedi', bediî, güzel, iyi, yüce ve hoş gibi sözcükler, eş anlamlı görülseler de aralarında anlam farklılığı vardır. İsmail Çetişli, güzel ve güzellik üzerine yaptığı araştırmada güzeli şöyle tanımlar<sup>2</sup>:

“Güzel, sahip olduğu güzellik değeri sayesinde karşısındaki insanın –görme ve işitme duyuları yoluyla- hoşuna giden; onda hayret ve hayranlık uyandıran ve ona estetik haz veren varlık, objedir. Güzellik, seyreden veya dinleyen insanın hoşuna giden; onda coşku, hayret ve hayranlık uyandıran ve ona estetik haz veren varlığın sahip olduğu değer veya niteliktir.” (2011: 19)

*Felsefe Sözlüğü* yazarı Cevizci'nin tanımlamasına göre ise güzellik, görme, işitme, dokunma gibi duyu verilerinin biçim, orantı, düzen, ahenk yetkinlik ve ölçülülük yoluyla ruhun derinliklerinde beğenme, hoşla gitme ve hayranlık duygusu uyandıran duyguya verilen isimdir (2000: 240-241).

Osmanlı Türkçesiyle yazılan edebi metinlerde güzel ve güzellik anlamında kullanılan bedi', bediî, bediâ ve bediîyyât göstergeleri aslında güzellik sıfatının daha üst derecesini karşılamaktadır. Estetik sanat dallarının genel adı olan bediîyyât, bedi' göstergesinden türetilmiştir. Bedi', eşi benzeri olmayan hayret verici güzellik demektir. Nadide ve güzel anlamına gelen bediâ ise güzellikten daha üstün bir nitelemedir. Göstergenin aynı anlama gelen Bediî göstergesiyle morfolojik ve semantik ilişkisi bulunmaktadır (Develioğlu 1993: 77). Güzel kavramı gibi süjenin beğeni hazzının karşılığında kullandığı “hoş” kavramı da iyi ve tatlı anlamındadır. Süjenin güzel olan objeden çıkarsız aldığı salt haz, estetik hoşlanma olarak nitelenmektedir. Güzel ve güzel kavramlarıyla ilgili görüşler Batılı felsefeciler arasında farklı şekilde yorumlanmaktadır. Alman felsefeci Immanuel Kant (1724-1804), bu sözcükler arasındaki anlam farklılıklarını eleştirel bir bakış açısıyla açıklar. Kant'a göre “güzellik” beğeni yargısının en temel ve en güçlü felsefesini oluşturur (2006: 28). Kant, bir objeye “güzel” denildiğinde o objenin her insanda aynı algıyı oluşturduğunu iddia eder. Yani, güzel olarak tarif edilen nesne, eylem veya olgu kendi özünde estetik bir değer taşımaktadır. Dolayısıyla onu gören, kavrayan ve yaşayan herkeste güzellik algısı doğal olarak ortaya çıkar. Bu yönüyle güzellik yargısı evrensel nitelik taşır. Kant, güzel kavramını felsefi boyutta analiz ederken güzelliğin fayda gözetmeden, çıkarsız hoşla giden yönünün nitel; herkeste

---

<sup>2</sup> Ayrıntılı bilgi için bakılabilecek kaynak: Çetişli, İsmail (2011). *Edebiyat Sanatı ve Bilim*, “Güzel ve Güzellik” s. 17-30. Ankara: Akçağ.

ortak algı oluşturan yönünün nicel, doğrudan objeden kaynaklanan yönünün ise erek ilişkili olduğunu tespit eder. Kant'ın eleştirel felsefesine göre güzel, her insanda aynı estetik hazzı uyandırır ve hiçbir kavrama bağlanmaz. Kant, güzellik fikrinin karakterlerini belirledikten sonra bunları, insan ruhunun diğer kavramlarından, yani faydalı, iyi ve yetkinden ayırır. Ona göre, güzelin mutlak bir varlığı yoktur. Başka bir ifadeyle güzel, nesnel bir gerçeklik değildir. Bu sebepten de bir güzel bilimi kurulamaz; güzel, psikoloji ve mantığın bir dalıdır (Ongun 1972: 14). Kant'a göre güzel kavramında hiçbir çıkara bağlı olmayan özgür bir kanı söz konusudur. Güzel, kavramsız olarak ve tümel bir surette haz vericidir. Güzellik, nesnedeki amaç, tasarimsız olarak algılamak şartıyla o nesnedeki amaçlılığın şeklidir. Güzel, temelinde hiçbir gaye bulunmayan bir gaye şeklidir, kavramsız olarak zorunlu bir kanının konusu gibi bilinendir (Ongun 1972: 31). Sanatta güzelin gerçekliliği zevkler gibi tartışılmaz. Zevk, sanatçının iç dünyasına dalmasıyla ortaya çıkar (Bozkurt 1995: 125). Güzel nitelemesi zevk, estetik haz, duygu, duyum ve duygusal kavramlarıyla ilgili bir etkileşim sürecinde oluşur.

“Estetik haz, duyum düzeyinden başlayarak tüm ruhsallığı sarar; onda ne duyumsalın, ne de duygusalın, ne düşünselin görünür bir önceliği vardır. Duygusalılık, duyumsalla düşünsel arasında bir köprü gibidir. Ama haz süresince duyumsal, duygusalla ve düşünsel ayırlamaz bir biçimde birbirlerine karışırlar, bir bütün oluştururlar.” (Timuçin 2008: 146)

Güzelden aldığımız haz, aklımıza değil, ruhumuza bağlıdır ve bu estetik haz, karşılık beklemeyen bir seyir veya fazla açıklamayan bir sempati duygusuyla dile getirilir. Bütün sanat eserleri, estetik hazzını metafizik dünyadan reel dünyaya taşıma becerisine sahip sanatkarların ürünüdür. Dolayısıyla sanat, ruha takılı yeteneklerin somutlaşmış halidir. Alman Filozof Hegel'e göre (1770-1831), sanat maddeye sokulan ve maddeyi kendine benzeten ruhtur ve ruhun madde üzerindeki zaferinin müjdecisidir. Ruh, maddede kendi hayalini gerçekleştirmeye çalışırken birtakım direnmelerle karşılaşır ki, bundan güzel sanatların türleri meydana gelir: mimarî, heykel, resim, musikî, şiir (Ongun 1972: 41). Beğeni yargısının sonucunda ortaya çıkan güzellik, ideolojik ve didaktik mesajlar içermez. Beğeni bir nesneyi ya da bir tasarım türünü hiçbir çıkar olmaksızın bir hoşlanma ya da hoşlanmama yoluyla yargılama yetisidir. Böyle bir hoşlanmanın nesnesine güzel denir (Kargın 2017). Farklı bir ifadeyle güzellik hiçbir çıkar ve amaç olmaksızın duyulan hoşlanma ve hoşnutluktur. Öznenin iç huzurunu nesneye yüklemesi hoşnutluğunu gösterir.

Güzellik bakanda, dinleyende izleyende veya hissedende haz alan duygulanımdır (Bingöl 2013: 344). Güzellik kavramlarının ilk teorisyeni Platon, (MÖ 427-MÖ 347), sanatçının aşk ve coşku hallerini derinden inceleyerek güzeli, insan ruhunun en esrarlı ve ince alanları içinde çözümler. Platon'a göre güzellik, doğruluk ve iyilik gibi en yüksek idealar, tüm var olanların katıldığı gerçeklik alanıdır (Townsend 2002: 28). Objeye, varlık dünyasına ait olduğu

ve çıkar sağladığı ölçüde güzeldir. Filolog Leibniz'e (1646-1746) göre ise güzel, düzenden başka bir şey değildir ve öyle olmakla aşkı uyandırır ya da canlandırır. Aşk, güzel, düzen ve yetkinlik birbirine bağlı şeylerdir. Yoğunlaşma, etkinlik ve sevincin en yüksek ve en sağlam düzeyi de sonsuz mutluluktur (Timuçin 2008: 31). Sanatçı, iç dünyasını kuşatan sonsuz mutluluğu özdeşleyim ilişkisi kurduğu objeyle yansıtır. Özdeşleyim, özneye nesnenin bütünü kaynaşarak, kendi özel ve ruhsal faaliyetlerini, duygunun derin bir yansımasıyla esere yüklemesi, benlik duygusunu kaybederek, algıladığı nesnede, yani eserde yaşamaması demektir (Ongun 1972: 16). Öznenin özdeşleyim ilişkisi kurduğu nesnenin en belirgin özeliği de estetik güzel olmasıdır. Estetik güzel, özünde bir değerdir; bir değer olarak da kendini ortaya koyar; böyle olmakla değer yargısını açıklığa kavuşturur.

Güzel, değer yargıları toplamında kanıtlanır ya da belirlenir. İnsana hoşnutluk, ferahlık ve huzur veren bütün doğa unsurları estetik sanat dallarının esin kaynağıdır. Fransız düşünür Renouvier (1815-1903) şöyle der: "Doğa ancak bir sanat çerçevesinde görüldüğü zaman, bir teknikle biçimlenmiş bir ruha özgü yapıtların dilinde açıklandığı zaman estetik bir değer taşır" (Timuçin 2008: 130). Sanatkâr, ilk sanat deneyimini doğada yaşar. Dolayısıyla sanatkârın ilk esin kaynağı kendisini dıştan kuşatan doğadır. "Esin bir sezgi biçimidir. Heyecanlar temelinde bir nesnenin görünümüdür, bir buluştur, doğaüstüyle hiç ilgisi bulunmayan sezgisel bir zihin etkinliğidir. Esin, bilincin kendindeki tüm duygusal- düşünsel gereçlerden yararlanmak koşuluyla bir fikri üretmesi olgusunda belirleyici olan duygu taşkınlığıdır" (Timuçin 2008: 204). Esinin gerçekleşmesiyle ortaya çıkan fikir özneye nesnenin bütünleştiği, birbirine kavuştuğu yerdir ya da ortamdır. O zaman nesne özneye sarılırken özne de kendini nesneye sarılmış duyar. Özne ne ölçüde kendini nesneye yansıtır ve nesneyi hissederse o ölçüde nesneyi içten kavrar, onunla özdeşleşir. İtalyan ressam ve heykeltıraş Michelangelo (1475-1564), nesneyi içten kavrayan ve nesneye özdeşleşen yönünü "ben yaklaştığımda mermer titriyor" ifadeleriyle dile getirir. Burada mermer nesnesi sanatçı için bir yansıtma kaynağı olmakla birlikte aynı zamanda bir esin kaynağıdır. Michelangelo, kendisini cezbeden mermeri yeniden şekillendirerek ona estetik bir değer katar. Estetik nesne burada aslında sanatçının ruhunda yer alan yeteneklerin somutlaşmış halidir. Fakat mermer, estetik bir eser haline gelinceye kadar bir daha görülmeyecek bir esin kaynağı gibi düşünülmemelidir. Sanatta estetik haz, sadece "estetik güzel'den" kaynaklanmaz. İnsana ürperti veren bir dağ manzarası veya tükenmişlik duygusunu çağrıştıran bir sonbahar yaprağı da sanatçı açısından güzel olabilir. Burada güzelden kastedilen süjenin objeden aldığı zevktir. Kozmik dünyada bize göre çirkin görünüm nesne, eylem veya olgu sanatçı açısından bir esin kaynağı olabilmektedir. Sanatçı dış dünyadan bağımsız olarak içinde bulunduğu bedbin ruh halinden de bazen haz alır. Bedbinlik ve nevrotik hâller, sanatçının felsefi düşünme ve dili estetik kullanma becerisini arttırdıkça

sanatçı bundan zevk alır. Fuzuli şöyle der: “Aşk derdiyle hoşem el çek ilacımdan tabip/Kılma derman kim helâkim zehr-i dermanındadır” (Fuzûlî, akt. Akyüz 1990: 172). Şair, bedbindir. Fakat bedbinlik halinden de kurtulmak istemez. Çünkü bedbinlik şiirinin esin kaynağıdır. Eleştirmen Mehmet Kaplan da Servet-i Fünûn marazî nesli hakkında bilgi verirken, “Recaizade bütün bir nesle ağlama zevki aşlamıştır. Servet-i Fünûn edebiyatı onun gözyaşlarıyla ıslanan bir toprakta çiçek açmıştır” der (1978: 69). Çile, dert ve keder romantik duygular taşıyan şairin üslubunu zenginleştirir. Şairin daha hassas ve içe dönük düşünmesini sağlar. Bohemliği yaşayan şair, sanatının ilham kaynağı olan bu hâlden de kurtulmak istemez.

Sanatta estetik güzel, görüntüsü nasıl olursa olsun sanatçının objeyle veya durumla özdeşleşim ilişkisi kurmasıyla ortaya çıkar. Yunan filozof Plotino (205-207) da maddi güzelliğin ruhsal güzelliğin ifadesinden başka bir şey olmadığını söyler. Bu felsefi görüşe göre güzellik, ruhun maddeye karşı zaferidir; asıl güzel olan da ruhtur. Kozmik dünyayla ilgili bütün nitelikler, nicelikler ve bilgilerimiz ruhumuzun yapısına göre bir estetik değer, bir anlam kazanmaktır. Bu sebeple bizim dışımızda güzel yoktur; sanat eserlerine bu sıfatı veren kendimiziz (Ongun 1972: 34). Sanatçının güzellik karşısında aldığı estetik haz, ruhun objede kendisini bulmasından ve objeye duyduğu aşktan kaynaklanır. Çetışli, bu konuda “herhangi bir güzel kadın veya güzel bir manzara model alınarak yapılan tablonun güzelliği, kadın veya manzaradan değil, sanatkârın muhayyile gücü ve yaratıcılık becerisinden gelir” der (2011: 27). Güzel düşünce, objenin de güzel algılanmasına sebep olmaktadır.

Fransız şair ve eleştirmen Charles Baudelaire (1821-1867) de sanat eserinde güzellik kavramının asıl kaynağının sanatçı olduğunu savunur. Sanatçı kozmik âlemde keşfettiği estetik nesneyi öncelikle iç dünyasında kavrar ve anlamlandırır. Doğadaki estetik nesneyi güzel olarak anlamlandıran sanatçıdır. Baudelaire’in güzellik anlayışına göre doğadaki ağaçlar, dağlar, sular, ev toplulukları güzelse bunlar kendilerinden değil sanatçının onları güzel alarak tanımlanmasından kaynaklanır (Timuçin 2008: 200). Sanatçının güzellik algısı, ilgili olduğu sanat dalına göre somut bir değer kazanır. Bir heykeltıraş, güzellik algısını heykelle, bir müzisyen bestesiyle bir şair de imgesel ve ritmik sözleriyle dile getirir.

Estetik güzelin en önemli özelliklerinden biri de dış yapı yani biçimselliktir. Fransız psikolog Henri Delacroix (1873-1937), “Sanatçıda estetik biçim zorunluluktur, yaşam da” der (Timuçin 2008: 208). Estetik sanat dallarında eserin içeriğiyle birlikte eserdeki parça bütün ilişkisi ve görsellik de önemsenmektedir. Düşünür Saint-Augustin (354-430), güzelliği eşyanın dış yapısındaki ahenge yani kısım ve bütün arasındaki uyuma bağlar (Ongun 1972: 12). Yunanlı matematik ve astronomi teorisyeni Pisagor ise (MÖ 569?-475?) estetik güzelin bir hesap işi olduğunu savunur. Hesaba dayalı, biçimsel estetiğe sahip olan objelerde

şaşırtıcı ve olağanüstü güzellikler vardır. Ancak bu şaşırtan ve olağanüstü olan her nesnenin güzel olduğu söylenemez. Maddeye kuvvetli bir şekil veren güzeldir. Biri sanatçı tarafından işlenmiş, diğeri işlenmemiş iki taş bloktan işlenmiş olanının ötekinden daha güzel oluşunun nedeni, sanatçının bu taşta vermiş olduğu şekildir (Ongun 1972: 26). Batı felsefesinin öncüsü Sokrates (MÖ 469-399), güzelin bilimini, ruhun orijinal bir ihtiyacına karşılık veren özel bir konu sayar. Güzelin soyut özü üzerinde düşünmeyi gereksiz bulan Sokrates, güzelin şartları, bıraktığı izlenimler, elde edilmesi için başvurulacak vasıtalar gibi konuları birtakım kısır sorunlar sayar (Ongun 1972: 22). Sokrat'la birlikte Yunan felsefesinin en önemli temsilcileri arasında bulunan Aristoteles (MÖ384-322), *Poetika*'sında, güzelin karakterleri olarak düzenlilik, bakışım, belginlik gibi üç niteliği savunur ve güzelin genelde bulunabileceğini inanır. Yunanlı filozof, *Retorik* eserinde ise güzeli hareketsiz şeylerde görür ve onun hem lâtif hem de iyi olduğunu belirtir. O da bazen güzeli miktar ve düzende bulur. Bu nedenle de güzelin tanımlanamayacağını iddia eder.

Güzeli ortaya çıkaran özellikler hakkında farklı görüşler bulunmaktadır. Bazı felsefecilere göre güzellik, çokluk içinde birlik ve bütünlüktür. En yaygın görüş de budur. Buna göre sanat eserindeki güzellik, organik birlikten doğar. Organik birlik, malzemenin öylesine bir düzenlenmesidir ki, bu düzenin bütün olarak idraki kendisini meydana getiren parçaların idrakinden önce gelir ve bu parçaların toplamıyla izah edilmez (Moran 2012: 98). Güzel konusunda farklı görüş ve düşüncelerin ileri sürülmesi önemli ölçüde güzel sanat dallarının farklılığından kaynaklanır. Çünkü her sanat dalının güzel kavramına bakış açısı farklı olabilmektedir.

Sanatçının estetik hazzının karşılığında kullandığı "yüce" ise bir zevk ve acı karışımına bağlı olarak ruhsal sarsıntılar meydana getirmesinden dolayı güzelden ayrılır. Yücelik, beğeni imgelemesinin ve anlığın kurduğu ortaklığın sonucunda ortaya çıkar. Yücenin güzelle ortak özelliği hoşça gitmesidir. Çiçeklerle süslü çayırılar, nehir kenarında otlayan koyun sürüleri, Homeros gibi betimlenen Venüs kuşağı güzeldir ve bu güzellikler de eşyanın tabiatına aittir. Yüce ise matematiksel ve dinamik olmak üzere yeteneklerimizin çatışmasına bağlıdır. Kant yüceyi şöyle açıklar: "Yüksek meseleler ve kutsal bir ormandaki tek tek gölgeler yücedir; çiçek yatakları (elbette!) küçük çalılıklar güzeldir. Sonrası herkesin bildiği şeylerdir. Gece yücedir, gündüz güzeldir. Yüce heyecandırır, güzel büyüler" (Jimenez 2007: 104). Yücenin ana karakteri uçsuz bucaksızlık ve sınırsızlıktır. Yücede şaşırtma ve heyecandırma da vardır. Bu duygular kaotik bir durumda veya korkunç bir olayda da yaşanabilir. Yüce ile güzel arasında ezici bir orantısızlık söz konusudur. Güzel, anlatıcı-özneyi yavaş yavaş kendine çekerken yüce ise bir an içinde çeker. Yüce, duyuyla olduğu kadar bilinçle, hayal gücüyle ve düşünceyle sonsuzluğu algılar. "Bu itibarla yüce, güzelden nicel dereceler bakımından değil, nitel bakımından farklı ve bir bakıma karmaşık ve üstün

bir duygudur. Güzel ne kadar sempatik ise, yüce de o kadar düşündürücü, hatta korkutucu ve küçültücü bir büyüklüktür; baş döndürücü bir denklidir” (Ongun 1972: 219).

Estetik hazzın güzel, hoş, ulvi, yüce, lâtif, iyi, bedî gibi göstergelerle anlaşılabilir hâle getirildiği sanat dalı edebiyattır. Çünkü edebiyatın temel malzemesi göstergelerdir. Fakat bu göstergeler arasında en yaygın kullanılan gösterge güzeldir. Şair ve yazarlar beğeni yargılarını güzel göstergesiyle sıklıkla dile getirirler. Üslubunu alışılmamış bağdaşmalar, birtakım söz sanatları, ritimli sözler ve imgelerle zenginleştiren sanatçılar, güzel kavramını kendilerini içten ve dıştan kuşatan kozmik âlem karşısında yaşadıkları ruh halini yansıtmak için kullanırlar. Özellikle dilde sadeleşme politikasına bağlı olarak cumhuriyet dönemi edebi metinlerde lâtif ve bedî göstergeleri yerine güzel göstergesi kullanılır. Araştırma konusu olan Halit Ziya Uşaklıgil’in (1867-1945) *Mensur Şiirler’inde* de güzel göstergesi yerine genelde lâtif göstergesi kullanılmıştır. Anlatılarda ayrıca sanatçının beğeni yargısının karşılığı olarak “hüsün, hoş, bedî, bedîâ ve ulvî” göstergeleri geçmektedir. Öznenin özellikle tabiat manzarasını seyrettiği anlarda yaşadığı iç huzurunu yansıtmak için kullandığı lâtif sözcüğü çalışmanın Bulgular bölümünde metin merkezli olarak tahlil edilmektedir.

### **Edebî Bir Tür Olarak Mensur Şiirler**

Mensur şiir, duygu ve hayal dünyasını etkileyebilecek bir konuyu kısa ve etkili bir üslupla anlatan edebi türdür. Adını Fransızca “poem en prose” yani düz yazı tarzında şiirden alır. Mensur şiirler dikte etme, açıklamada bulunmak ve didaktik iletiler vermek yerine; dilin sınırlarına çarpan bireysel duyarlılığı, Divan nesrindeki hazır, ses malzemesi seci anlayışı ile birleştirerek dış gerçekliliğinin hülyalı ve sezgisel tasarımını kurmak ister (Korkmaz vd. 2015: 181). Türün en önemli özelliği vezinsiz ve kafiyesiz olmasıdır. Hitap cümleleri, alışılmamış bağdaşmalar, kısa cümleler ve başlıklar mensur şiirlerin bir diğer özellikleridir. Bu tür yazıların bir başka özelliği de hiç beklenmedik bir şekilde bitmeleri ve şaşırtıcı olmalıdır.

Mensur şiir, duygu ve düşüncenin yoğunlaştırıldığı, çağrışımlara açık, şairane ifadelerin yer aldığı bir dil estetiği içinde şiire göre daha rahat ve serbest söyleniş ve düzyazının kuru mantık örgüsünden gittikçe uzaklaşarak iç ahengi ve lirizmi kurmak isteğiyle daha çok genç insanın yarı melankolik ve kötümser iç dünyasının ifade alanı durumundadır. Bir yandan küçük hacmi, cümle yapısı, bir başlığının bulunması, tek başına her parçanın bütünlük göstermesi, şiire has imgeleri ve duyarlılığı arayışıyla; diğer yandan yer yer kısa hikâyeye giden olay örgüsünü hatırlatan olay dizisiyle küçük hikâyeye ile şiir arasında ara bir tür olma özelliğine sahiptir (Gariper 2006: 370).

Türk edebiyatında mensur şiir türünün ilk örneklerinin (Nevruz Gazetesi, 14 Mart 1884) Halit Ziya Uşaklıgil tarafından verildiğine dair yaygın görüşler bulunmaktadır.<sup>3</sup> Fakat Türk edebiyatında ilk şiir çevirilerinin Tanzimat döneminde yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda türün Halit Ziya Uşaklıgil'den önce tanındığı anlaşılmaktadır. Nitekim Mustafa Nihat Özön de ilk şiir çevirilerinin Türk edebiyatında mensur şiir türünü ortaya çıkardığını ve türün Türk şair ve yazarlar arasında kötü bir çığıra sebep olduğunu belirtmektedir (1946: 452-453).

Türk edebiyatında mensur şiir türünün yaygınlaşmasında Rezaizâde Mahmut Ekrem'in önemli etkisi olmuştur. Rezaizâde Mahmut Ekrem'in şiirin vezinsiz ve kafiyesiz olabileceğine dair görüşleri türün genç edebiyatseverler arasında rağbet görmesini sağlamıştır. Ekrem Bey'in "Her mevzûn ve mukaffa lakırdı şiir olmak lazım gelmez... her şiir mevzûn ve mukaffa bulunmak iktiza etmediği gibi" (Ekrem 1880: 10); "Kafiye basar için değil sem (kulak) içindir" (Akt. Parlatır 1995:277); "Zerratan şümusa kadar her şey şiirin konusu olabilir" (Ekrem 1880: 10) gibi ifadeleri mensur şiir türünün dış ve iç yapı özellikleriyle örtüşmektedir. Dolayısıyla Ekrem Bey'in geleneksel şiir anlayışına aykırı bu tip söylemleri, mensur şiir yazma heveslisi şair ve yazarları cesaretlenmiştir. Halit Ziya Uşaklıgil ve Mehmet Rauf bu genç yazarlar arasındadır. Uşaklıgil'in *Mensur Şiirler* (1891)<sup>4</sup>, *Mezardan Sesler* (1891), Mehmet Rauf'un *ise Siyah İnciler* eserleri türün ilk örnekleri arasındadırlar. Halit Ziya Uşaklıgil, ilk mensur denemelerini 1883 yılında İstanbul'daki Tercüman-ı Hakikat gazetesinde daha sonra *Berk* ve *Nevruz* dergilerinde yayımlar. Fakat asıl ilgi uyandıran mensur şiirlerini 13 Kasım 1886 ve 25 Eylül 1887 tarihleri arasında *Hizmet* gazetesinde yayımlar. Uşaklıgil'in yazdığı 54 mensur şiirin 47'si Hizmet Matbaasında *Mensur Şiirler* adıyla 1891 yılında basılır. Genç yazar, *Hizmet* gazetesinde yayımladığı bu yazılara *Mensur Şiirler* adını vererek edebiyatımızda mensur şiir ismini ilk kullanan kişi olur (Aslan 2002: 19). Uşaklıgil'in uzun yıllar başyazarlığını yaptığı *Hizmet* gazetesi İzmir Valisi Halil Rıfat Paşa ile Bidayet Mahkemesi Hukuk Dairesi Reisi Mahmut Esat Efendi'nin maddi ve manevi yardımıyla çıkarılır (Huyugüzel 2011: 316). Uşaklıgil'in bu gazetede yayımladığı mensureler kısa sürede İzmir sınırlarının dışında da yayılır. Yazılar yayıldıkça dönemin yazar ve şairleri arasında tartışma konusu olur. Özellikle İstanbul'da bulunan dönemin bazı yazar ve şairleri geleneksel edebiyat anlayışına aykırı gördükleri bu

<sup>3</sup> Türk edebiyatında mensur şiir türün ortaya çıkış süreci ve tür hakkında farklı görüşler hakkında şu kaynağa bakılabilir: Cafer Gariper (2006), "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü", Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, C. 4, sy. 7, s. 361-409.

<sup>4</sup> Halit Ziya Uşaklıgil'in mensur şiirleri hakkında detaylı bilgi için şu kaynaklara bakılabilir: Niyazi Akı (1970), "Halid Ziya Uşaklıgil'in Mensur Şiirleri", *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*, c.1 nr.1, Ekim, s.1-9; İsmail Çetişli (1987), "Türk Edebiyatında Mensur Şiirin Doğuşu, Gelişmesi ve Özellikleri", *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, c.1, nr.2, s.1. 10; M. Fatih Andi (1997), "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri" *İlmî Araştırmalar*, sy. 4, 7-16; Andi, M. Fâtih (1997), "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri I", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, sy.27, s. 23-45.

yazıları eleştirirler. Ancak Rezaizade Mahmut Ekrem'in mensur şiirlerle ilgili *Taltifnâme*<sup>5</sup> başlıklı yazısından sonra bu eleştiriler sona erer.

Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın dil ve üslup özelliklerini taşıyan bu yazılarda retorik amaçlı çok sayıda söz sanatları bulunmaktadır. "Servet-i Fünûncuların hastalık derecesine varan aşırı duygusallıklarını, alınganlıklarını, karamsarlıklarını yazarın mensur şiirlerinde de görmek mümkündür" (Aslan 2002: 22). Karamsarlık ve ümit; mutluluk ve mutsuzluk arasında gelgitler yaşayan yazar, *Mensur Şiirler* için "hayâlhânemde açılmış bir takım nâzik, nârin fikirlerdir. Onlar bence çok kıymettardır. Çünkü giryelerimi, neşvelerimi musavvirler. Ben onları takdis ederim; çünkü hissiyatımı, mütalââtımı nâtikirlar." ifadelerini kullanır (Uşaklıgil 2002: 26). Halit Ziya, *Mensur Şiirler'i* yayımlarken çok mutludur. Çünkü her sanatçı gibi o da iç dünyasını ve sanat meziyetlerini daha görünebilir ve anlaşılabilir hâle getirmenin hazzını yaşamaktadır.

Mensur şiirlerde bireysel ıstıraplar kadar toplumsal ıstıraplar da dille getirilmiştir. Eser, ferdî duyguların sanatçısı olarak bilinen Halit Ziya Uşaklıgil'in sosyal konulara da duyarlı olduğunu göstermektedir. Çünkü eserde duygusal ve kozmik temalar dışında maden işçileri, hayat kadınları, adaletsizlik ve eşitsizlik gibi sosyal temalar da bulunmaktadır. *Mensur Şiirler* tematik açıdan şu şekilde sınıflandırılabilir:

1. Duygusal Temalı Mensureler: Bir Hayal, Tahattur, İncizâb, Müteverrim, Ağlarım, Hayat mıdır? Bir İntihâr-ı Mükerrer, Heyhat Bir Rüya İdi, Bir Kalp ki Bir Mezar, Yâd-ı Hazîn, Sarı Gül, Giry-e-i Hande-nâk, Hatırlar Mısın? Ne Demiştin? Çoban Kızı, Mazi, Raksân, Cevalân, Bir Hitâp, Denizde, Sahrada, İsrigrâk, Bir Hatıra, İnsan, Genç Kız, Bir İhtiyâc-ı Ruh, Kamere Karşı, Şair, O da Beni Seviyor, Şinâver, Bir Gece, Mezardan Sonra.
2. Sosyal Temalı Mensureler: Cenk, Zevce, İnsan, Hayat-ı Fuşş-âlûd, Düşünüyorum.
3. Kozmik Temalı Mensureler: Yâd-ı Hazîn, Bir Levha-i Bahar, Giry-e-yi Tabiat, Gurup, Raksân, Seyyâr-ı Fezâ, Nessâr-ı Hayat, Şelâle-i Münцемid, Fevare-i âteşin, Fırtına, Zühre'ye." (Aslan 2002: 22-23)

Halit Ziya Uşaklıgil, ilk mensur şiir örneklerini on altı yaşında yazmaya başlar. Uşaklıgil'in yirmi dört yaşında kitaplaştırarak yayımladığı mensur şiirlerin dili sade, kısa ve anlaşılırdır. Dönemin sosyal ve siyasal şartlarından bunalan birçok Osmanlı aydını gibi Halit Ziya Uşaklıgil de kozmik dünyaya ait unsurları bedbin ruh haliyle algılar ve bu hâle göre tasvir eder. Şehir hayatında sürekli ağlanacak şeyler bulan (Ağlarım) ve geleceğe karamsar duygularla bakan genç yazar, teselliye kimi zaman dünyanın faniliğinde (Hayat mıdır), kimi

---

<sup>5</sup> Rezaizade Mahmut Ekrem'in *Taltifnâme* yazısı *Hizmet* gazetesinin 24. sayısında 2 Şubat 1887 tarihinde yayımlanmıştır.



zaman da mutlu aşk hayallerinde (Kamere Karşı, Şair, O da Beni Seviyor) bulur. Genç yazarın en çok sevinçli olduğu ve tabiatı güzel algıladığı anlar, sevdiği genç kıızı düşündüğü veya onunla birlikte olduğu anlardır. Kırlarda ve deniz kenarlarında dolaşan (Sahrada, Denizde, Raksan), bir dereye yüzen (Şinâver) ya da ata binen (Cevalân) genç kız, şairin zevk ve esin kaynağıdır. Romantik yazar, genç kıza birlikte olduğu, onu hayal ettiği veya genç kızların sevgililerine kavuştuklarını gördüğü anlarda sakin, huzurlu ve coşkuludur (Bir Hayal, Tahattur, Sarı Gül, Genç Kız, O da Beni Seviyor, Şinâver). Ruh dinginliğine erdiği bu anlarda tabiatı ve tabiata ait objeleri olumlu algılar ve doğal olarak da aşklarını “güzel, lâtif, hoş, hüsün, bediâ ve bedî” gibi göstergelerle tanımlar (Tahattur, Girye-yi Hande, O da Beni Seviyor). Romantik yazar, tabiatın ürkütücü ve vahşi güzelliğinden de estetik haz alır ve bu hazzını lâtif sözcüğüyle yansıtır (Şelâle-i Münцемid, Fırtına).

Romantik yazılarıyla birlikte realist yanı da bulunan Uşaklıgil, mensur şiirlerinin bir kısmında sosyal sorunlara değinir. Anlatılarında maden işçilerinin ağır çalışma şartlarına (Hayat mıdır?), fuhuş bataklığına düşmüş hayat kadınlarına (Hayat-ı Fuhş-âlûd), kıskanç, kibirli ve ikiyüzlü insanlara (Düşünüyorum) dikkat çekmek ister. Mensur şiirler hayatı farklı yönleriyle anlatır. Şiirlerin tematik yapısını hayattan nefret; aşk duygusu, evrenin, tabiatın güzelliği; kadınların problemleri ve insanî zaaf lar şeklinde de kategorize etmek mümkündür (Huyugüzel 2011: 370).

## **Bulgular**

### **Mensur Şiirlerde Öznenin Beğeni Yargısı**

Halit Ziya Uşaklıgil mensur şiirlerinde beğeni yargısını en fazla lâtif göstergesini kullanarak dile getirir. Measurelerde kullanılan lâtif göstergesi, öznenin estetik hazzından kaynaklanır. Özne, hayal dünyasında imgeleştirdiği objeden hoşlanmaktadır. Romantik duygulara, düşüncelere ve hayallere dalmak öznenin ilham ve huzur kaynağıdır. Çünkü onlar öznenin gözyaşlarını ve neşelerini sembolize etmektedir. Genç yazarın iç dünyasını, duygularını ve düşüncelerini ifade eden mensur şiirler, onun için kutsaldır. Anlatılarında lâtif göstergesi dışında “bedî”, bedîî, bediâ, hüsün, hoş, muattar (güzel koku)” göstergelerini kullanır. Yazarın obje, eylem veya durum karşısında beğeni yargısını anlatmak için kullandığı güzel ve güzelle ilgili göstergeler metin merkezli değerlendirilmektedir.

#### **1. Duygusal Temalı Mensur Şiirlerde Öznenin Beğeni Yargısı**

“Girye-yi Hande-nak” şiirinde özne, üçüncü şahıs olarak iki sevgiliyi dışardan seyretmektedir. Gönül verdiği eşi ilk sevgi öpücüğünü çekingen dudaklarına kondurduğu zaman genç kızın gözlerinden yaş akmaktadır. Fakat bu yaşların arasında nemli bulutlar

altında ışık saçan güneş kadar hoş (lâtif) bir gülüş gelmektedir (59). Sevgililerin gündüzün huzur veren manzarası içinde buluşmaları onları seyre dalan öznenin hoşnutluğunu arttırır.

Yazar, “Hatırlar mısın?” mensur şiirinde kahraman anlatıcıdır ve sevgilisiyle birlikte olmanın mutluluğunu yaşamaktadır. İç huzuru yaşayan genç âşık, romantik duygularla kozmik âlemi güzel sıfatlarla tasvir eder. Birlikte olmanın sevincini yaşayan genç âşıklar, çayın kenarına vardıklarında bir söğüdün altında otururlar. Güzel tabiat manzarası içinde romantik duygular yaşayan anlatıcı-kahraman, üstü ağaç yapraklarıyla örtülü çayı sessizce seyrederken sevgilisini eski Yunan güzellerine benzetir.

“Ne Demiştin?” başlıklı mensur şiirin teması da aşk ve güzelliştir. Melankolik şairlerin aksine özne, tabiatı güzel duygularla tasvir eder. Genç âşıklar gecenin letafetinden (güzelliğinden) istifade etmek için pencereleri açarak yıldızları seyre dalar. Hafif bir rüzgâr, baharın kırları süslediği çiçeklerden yayılan ruhu okşayan kokuları sevgililere ulaştırmaktadır. Genç yazar, yine romantik duygular içerisinde ve tabiat manzarasından haz almaktadır. Duygu ve düşüncelerini güzel ve lâtif göstergeleriyle anlatır. “Kuşların ziyâyı kamere karşı sürûrlü civıltıları, cereyân-ı lâtifıyla hayalimizi besleyen çayın sâdâları o kadar güzel bir ahenk-i tabî teşkil ediyor idi ki letafetini seslerimiz ihlal eder havfiyla sükût ediyorduk” (64). Kuşların ay ışığına karşı sevinçli civıltıları, hoş akışıyla sevgililerin hayallerini besleyen çayın sesi o kadar güzel ve doğal bir ahenk oluşturmaktadır ki sesin güzelliği bozulmasın diye genç sevgililer kendi aralarında konuşmamaktadır. Özne, sevgilinin güzelliğini hayalî bulutlar arasındaki görünen hüsnüne benzetir. Mensurede: “Şu esnadaki halin şairlerin sehâb-ı hayâlatı arasında arzı didâr eden hüsün timsaline şebih eder” (64) ifadelerini kullanır. Aşk temalı mensurede öznenin beğeni yargısı hüsün göstergesiyle dile getirilmiştir.

Uşaklıgil, “Çoban Kız” mensuresinde sevgilisini düşünen köylü bir kızın mutluluk hayallerini anlatır. Mensure şöyle başlar: “Sema senem-nâk bulutlarla mestur, gece lâtif bir hüzne müstağrak idi. Kamerin donuk ziyaları ağaçların sık yapraklarından geçerek çaya hafif bir surette aksediyordu” (66). Gökyüzü nemli bulutlarla, gece hoş (latif) bir hüznle kaplıdır. Köylü kız, çayın kenarında çimenlerin üzerine oturmuş sevdiği çobanın gündüz kulağına fısıldadığı sözleri düşünmektedir. Sahra kızı, hayallerine dalmak için bundan daha güzel bir yer, bundan daha hoş bir gece bulmaz. Sevgilisine kavuşma özlemi duyan kız, bu esnada çayın karşı tarafından hüznü kaval sesleri işitir. Ona kendisini bildirmek ve yakınında bulunduğunu haber vermek ister. Fakat işittiği nağmeler o kadar hoşuna gider ki susar. Çoban kızı, kavalın son hüznü nağmesi etrafı çınlatarak kesildiği zaman mutluluk gözyaşları dökmeye başlar. Etrafı saran güzel nağmeler çoban kızın iç dünyasını coşturur.

Sevinçli olan genç kızın tabiat algısı olumludur. Anlatıcı-yazar, genç kızın huzurlu ve sevinçli halini lâtif göstergesiyle yansıtır.

Halit Ziya, "Cevelân" şiirinde at sırtında gezintiye çıkan genç bir kıza duyduğu hayranlığı anlatır. Yazar, genç kızın at sırtındaki cazip halini şöyle tasvir eder: "Hayvanın her hareketi genç kızın vücudunda lâtif, hayâl-perver harekât-ı mütevevmmice husûle getiriyordu" (72). Genç kızın at sırtındaki halinden hoşlanan özne, onun bu güzel halini, hayali besleyen deniz dalgalarına benzetir.

Mensur şiirlerde en sık kullanılan temalardan biri sevgiliye duyulan özlemdir. Romantik yazar, *Bir Hitâp* anlatısında sevgilinin hayran olduğu hüsnünün seyrinden güneşin ışınlarına karşı kısılarak titreyen gözler gibi korkudan titremektedir (77). Genç âşık, metinde beğeni yargısını hüsn kelimesiyle dile getirir. Halit Ziya, sevgisiyle birlikte olduğu anlarda çok huzurludur. Âşıklara hüznü veren akşam manzarası ona mutluluk verir. Genç âşık, "Denizde" başlıklı mensur şiirinde de sevgiliyle birlikte olmanın hazzını anlatır. Âşık olduğu kızın kaygının içindeki halini şöyle tasvir eder: "Kaygının içinde mütefekkirâne aldığı vaziyet, lâtif, âşıkane bir levha teşkil etmekte, genç kıza bir timsal-i hayâl vermekte idi" (78). Romantik duygular yaşayan genç âşık, sevgilisinin kaygının içindeki hâlini lâtif bir tabloya benzetir.

Uşaklıgil, genç bir kızın bakış açısıyla kaleme aldığı "Sahrada" beğeni yargısı "latif ve muattar" (güzel koku) göstergeleriyle anlatılır. Denizin sakin dalgaları, sahilde hoş (lâtif) hışıltılar oluşturarak sönmekte, gökyüzünün nemli bulutları güneş ışıklarının önünden kaçmaktadır (81). Deniz manzarasını seyreden genç kızın saçlarında nurlu akıntılar, gözlerinde ışıklı dalgalar uçmaktadır. Anlatıcı-yazar genç kızın ruh halini tabiatın güzelliğiyle özdeşleştirerek anlatır. "Çemenlerden, çiçeklerden bir buhar-ı muattar suûd ediyordu. Zannettim ki bu buhar bir bulut olacak genç kıyı melekûta isal edecek (80)." Çimenlerden ve çiçeklerden güzel kokulu buharlar yükselmektedir. Uşaklıgil, buharın bulut olup genç kıyı melekûtlere ulaştıracağını düşünür. Romantik yazar genç kıyı görmenin hazzını yaşadığı kadar tabiatın güzel kokusundan da haz almaktadır.

Mensur Şiirler, Halit Ziya Uşaklıgil'in gençlik döneminde kaleme aldığı bir eser olmasına rağmen üslup bakımından zengin içeriklidir. Genç yazar, eşya karşısında yaşadığı estetik hazzı metaforlarla anlatır. İstiğrak mensuresinde hüsn göstergesi geçmektedir. Measurede hüsn göstergesi genç kızın yüzündeki etkileyici güzelliği tanımlamak için kullanılır. Özne, sevgilisinin ayakları dibinde başını dizine dayamış bir halde sarhoşçasına genç kızın semâ-yı hüsnünde (güzellik semasında) dalıp gitmektedir (108).

Halit Ziya Uşaklıgil, "Bir Hatıra" measurelerinde üçüncü kişidir. Dışardan seyrettiği sevgililerin mutlu anlarını romantik duygularla anlatır. Yazarın seyrettiği genç sevgililer bir

yaz gününde birlikte yürümektedirler. Ağaçlarla çevrili küçük yolda aheste aheste yürüyen sevgililer, ağızlarından âşıkane bir duyguyu açığa çıkararak bir kelime çıkmaması için hiç konuşmamaktadırlar. Genç kız, elindeki kamçıyı hafif ve hızlı hareketlerle kumlara sürtmekte, havaya kalkan tozlarını derin derin seyretmektedir. Güzel kız, tozların güneş ışıklarıyla nurlu dalgalanmalarını seyretmekten zevk almaktadır. Yazar, mensuresinde genç kızın romantik duygularından söz etmektedir (112). Genç kız mahzuz yani hoşnut görünmektedir. Mensurede kızın yazarı içten kuşatıp ona haz veren hali tasvir edilmektedir.

Uşaklıgil, “Genç Kız” mensuresinde sevgilisine duyduğu aşkı anlatır. Genç kızın gözlerinde o kadar aşk dolu handeler (gülüşler) görülmektedir ki sanki bahar en şairane tebessümlerini onların lacivert rengine bahşetmiştir. Genç âşık, sevdiği kız için “yeni inkişaf eden güllerin elvân-ı lâtifesi toplanmış, yanaklarına mevc vuruyordu” der (120). Yeni açan güllerin güzel renkleri toplanmış sevgilinin yanaklarında dalgalanmaktadır. Romantik duyguların hâkim olduğu mensurede genç kızın güzelliği yeni toplanmış renkli güllere benzetilir. Sevgilinin güzelliği, âşığının gözünde şiirden, bahardan oluşmuş ruhu okşayan bir tabloyu andırmaktadır. Yazar, sevgilisinin güzelliğini tabiat unsurlarıyla özdeşleşim ilişkisi kurarak anlatır. Kuşlar kelebekler yeni açan bir çiçek gibi sevgilisinin etrafında uçmaktadır. O, bu güzel manzarayı anlatırken “düşündüm ki aşk bir vücut olsaydı böyle olurdu” der (120).

“Kamere Karşı” mensur şiirinde yazar-anlatıcı kollarını pencereye dayamış, bakışını ay ışığının yapraklar arasında çizdiği altından dairelere salıvermiş, genç kızının güzelliğini süzmektedir. Hafif, güzel kokulu rüzgâr genç kızın dağınık saçları arasında öpücükler bırakarak esmekte ve kızın vücuduna arzuyla, iltifat edercesine temas etmektedir. Genç kız hayranlıkla izleyen sevgilisi ona seslenince kız heyecanlanır. Genç sevgililerin bir araya gelmesinden haz alan yazar-anlatıcı, bu romantik ortamı şöyle anlatır: “Bir müddet sükût ettiler, nücûmundan nurlar, muhabbetler saçılıyor, rüzgârlar, yapraklar, arasında lâtif, aşk-perver bir rayiha getiriyor idi. Kamer, ufuk üzerinde tebessüm ediyor; ruhanî hayal âmîz ziyalarıyla yekdiğerinin muhabbetine mâlî olan bu iki kalbe ulvî hisler bahşediyordu” (146). Ayın ufuklarda görülmesi sevgililere haz vermektedir. Yazar sevgililerin hazzını ulvî yani yüce tanımlamasıyla dile getirmektedir. Genç kız, birdenbire zor bir karar almış gibi hızlı, veda edercesine bir hareketle elini uzatır. Delikanlı ateşli bir öpücükle genç kızın parmaklarının ucuna temas eder. Bu öpücükten genç kızın vücudunda lâtif (hoş), ruhu okşayan bir hâl olur. Genç kızın ruhu, kendinden geçmiş gibi hayalî bir bûseye açılan dudakları üzerinde titrer (149).

Genç kızın güzelliğiyle tabiatın güzelliği arasında özdeşleşim ilişkisi kurulduğu “Şinâver” (Yüzücü) mensuresinde anlatıcı-yazar estetik hazzını bedâyi’, bediâ, letafet ve lâtif kavramlarıyla dile getirir. Güneş, ağaçların arasında yarısı görülen ufukun üzerinde,

bulutların arasından süzülerek yavaş yavaş kaybolmaktadır. Bulutlar, dalgalar kanlı ışıkların son artıklarını göklerde, sulara yuvarlayarak sürüklemektedir. Özne, bu vakitte çayda yüzen genç kızın tabiatın güzelliğiyle özdeşleşen halinden haz alır. Genç kız, uzun ve tutkulu bir bakışla, batan güneşi, ayaklarına kadar gelip sevgilisini sunan parlak dalgaları, gökyüzünün lacivert yüzeyi üzerinde bekleyen kanlı bulutları seyreder. Bu arada hafif serin bir rüzgâr vücuduna temas eder. Rüzgâr, tabiatın güzelliğine (bedâyi'ine) karşı kendi güzelliklerini (letâfetlerini) arz eden bu çıplak güzelliğe öpücükler kondurur (157). Genç kız, ürpererek ayağına çayın koyu renkli sularını kıvıltır; vücudunda hoş (latif) bir titreyişin hareketini duyar (157). Anlatıda öznenin estetik hazzının karşılığı olarak “tabiatın bedâyi’i” (tabiatın güzelliği), “üryan bediâya” (çıplak güzellik), “lâtif bir raşe” (hoş bir titreyiş), “çayın cereyan-ı lâtifi” (çayın hoş akışı), “bediâ-i şebâb” (genç güzellik) ifadeleri geçmektedir. Yazar-anlatıcı, hoş ve güzel gibi farklı duyularla algılanıp ifade edilebilecek kavramların karşılığında lâtif, bedâyi’ ve bediâ göstergelerini kullanır. Anlatıda genç kızın dış görüntüsünün özelliklerinden söz edilmez. Romantik yazar, anlatısında sevgiliyi görmenin ona temas etmenin huzurunu yaşar. Mutlu olan yazar, kozmik âlemi de güzel yönleriyle betimler.

Halit Ziya Uşaklıgil, renkli ve estetik objeleri dışardan izlemeyi ve ayrıntılarıyla tasvir etmeyi sever. Çünkü bu objelerde delikanlılık çağının heyecanını ve coşkusunu hisseder. “Müteverrim” (34) mensuresinde verem hastalığına yakalanan genç bir doktorun elbisesi hoşuna gitmiştir. Hasta doktorun resmî elbisesinin biri beyaz biri de sarı gümüş şeritleri, lâtif bir şekilde fes rengi kadifenin yanında parlamaktadır. Doktor, insana huzur veren bir güzelliktedir ve mesleğinde de oldukça yeteneklidir. Yazar, hoşuna giden elbiseyi lâtif göstergesiyle tanımlar. “Müteverrim” mensuresinde tema doktorun hastalığından dolayı hüznün verir ve üzer. Fakat dışardan seyredilen obje güzel olduğu aynı özellikte tasvir edilir. Öznenin bedbin ve hüzünlü ruh hali objenin güzelliğini perdelemez.

“Mazi” mensuresinde isimden içeriğe gönderme vardır. Yazar-anlatıcı, geçmişte yaşadığı güzel günleri anmaktadır. Geçmişinde yaşadığı mutlu günleri hatırlamaktan zevk alır. Sevinçli ruh halini “lâtif hatıra”, “mesud zaman” ve “mütelezziz” göstergelerini kullanarak şöyle anlatır: “Ekseriya tahâyülâtım bir meftûniyet-i aşikâne ile mâziye pervaz eder. Fikrim hatırat-ı lâtifeyi hâvi olan o mes’ud zamanı düşünmekten mütelezziz olur” (68). Hayalleri, aşk tutkusuyla maziye kanatlanır. Düşünceleri o lâtif (hoş) hatıraları anmaktan tat alır. Mazi, özne için sevinçlere ve gülüslere sahne olan, ruhu okşayan bir gökyüzüdür. Estetik hazzını anlatırken yine güzel (lâtif) nitelemesini kullanır: “Kalbim darâbat-ı kadere hedef oldukça o semâ-yı lâtifin bulutları arasında eşi’a-riz olan hatıralarla teselli bulur; hissiyatım o fezâ-yı saadet tayerân eder, müsterih olur” (68). Kalbi kaderin darbelerine hedef olan anlatıcı-yazar, gökyüzünün güzelliğine benzeyen hatıralarda teselli bulur. Özne, kederli ve

hüzünlüdür. Buna rağmen gökyüzünü kendi bedbin haline göre temaşa etmez. Mazide yaşadıklarını güzel duygularla anar.

“İnsan” başlıklı mensurede insanın dünyaya ilk gelişiyile birlikte değişen ruh hali anlatılır. İnsan ezeliyetten gelip ebediyete giden bir gezgindir (116). “Dudaklarında tatlı bir tebessüm gözlerinde lâtif bir hande getirmiştir. Fakat heyhat! Bu tebessüm bir teressüm-i gam ânına, bu hande bir girye-yi hazînane eder” (116). İnsanın dünyaya gelmesiyle yüzünde hoş bir gülüş vardır. Fakat bu güzellik zamanla yerini hüzne bırakır. Yazar, insanın yüzündeki güzelliği ve ferahlığı tatlı bir tebessüm ve lâtif bir hande (hoş bir gülüş) söz öbekleriyle aktarır.

Uşaklıgil, romancı yönüyle tanınmasına rağmen mensur şiirlerinde dili şairler gibi sanatlı kullanır. Çünkü şiire ve şairlere karşı özel bir ilgisi vardır. Bu konuda kaleme aldığı “Şair” mensuresinde şunları söyler: “Şair, tabiatın sema-yı efkâra, afak-ı hissiyata salıverdiği zerrin-per bir kelebektir. Kanatlarının ihtizazı çiçekleri, gülleri mütebessim ede, daire-i pervâzından nurlar, handeler saçar... Şair, tabiatın bedâyiini nurlar içinde galtân şafaklara, nücûm ile mültemi’ semâlara hüzünlerle giryân guruplara karşı terennüm etmek için yaratılmış; çiçeklerin nücûmun şi’r-i sâkitane tercüman olmak üzere halk edilmiş bir mahlûktur” (150). Şair fikir semasına, duygu ufuklarına salıverdiği altın kanatlı bir kelebektir. Kanatlarının çırpınışı çiçekleri, gülleri güldürür. Şair hayatın güzelliklerini sıkıntılarını dile getirmek için kırların, çöllerin, ormanların, insanların içine salıverilmiş bir varlıktır.

## 2. Kozmik Temalı Mensur Şiirlerde Öznenin Beğeni Yargısı

“Yâd-ı Hazîn” mensuresinde yazar, hâkim bakış açısıyla dışardan izlediği öznenin geceden aldığı hazzı anlatır. Özne, gecenin ihtişamından yücelik duygusuna kapılmıştır. Onun için şunları söyler: “Gecenin hüzün içindeki letâfeti hissiyatını ne derecelerde tehyiç etmişti. Denize cereyan eden ziyâlar sana semavî hisler ihsâs ediyordu. Nazarın semâvatta dolaşarak ulvîyetler topluyordu” (50). Gökyüzünü seyredalen özne, ulviyet yani yücelik toplamaktadır ve manzaranın güzelliği karşısında kendinden geçmektedir. Özne, gökyüzüne karşı aşk nağmeleri söylerken gece manzarası özneye yücelik duygusu verir. Özne, gecenin yüceliğinden aldığı zevki, lâtif göstergesiyle anlaşılabilir hâle getirir.

“Raksân” mensur şiirinde gecenin huzur verici sessizliği dansöz metaforuyla anlatılır. “Gecenin sükûneti içinde âletlerin saf nağmeleri lâtif âhenk teşkil etmekte, hayali beslemektedir” (70). Anlatıcı-kahramanın gözleri, önünde açılan manzaraya büyülenmişçesine dalar. Hayalle karışık manzara, ışıklar içinde dans etmektedir. Dansın

dikkat çekici, ruhu okşayan dalgalanmaları, müziğin hayali besleyen, hayale sevinç veren nağmeleri özneye tarifsiz bir haz vermektedir. Gecenin sessizliğinde duyulan güzel nağmeler özneyi heyecanlandırır. Romantik yazar, dansöze benzettiği tabiat manzarası için şöyle der: “Letâfet içinde galtân; ziyadan, musikiden mürekkep bir cev içinde sübhân idi” (70). Dansöz aşk duygusuyla kendinden geçer ve sarhoşluk halinde dans eder. Menseurede kozmik dünyanın estetik güzelliği dansöz metaforuyla anlatılır. Tabiatın nağmeleri kesilince öznenin seyre daldığı güzel dansöz de kaybolur.

“Şelâle-i Münccemid” (Donmuş Şelale) mensur şiirinde yazar, korkunç dalgalarının kocaman buzları görülmedik bir hızla yüksekliklerden nehrin girdabına sürüklenmesinden dehşete kapılır. Dehşet veren inilti, korkunç gürültüler, şelaleyi kuşatan bulutlarda yankılanmaktadır. Fakat bu ürkütücü manzara öznenin hoşuna gitmektedir. Yücelik duygusundan haz alan yazar, duygularını dile getirirken letafet yani güzellik kavramını kullanır. “Pîş-i nazarda karla mestûr bir sahra, buzlardan mürekkep bir şelâle, münccemîd bir sema, hazîn bir güneş, dehşet ve vahşetten müteşekkil bir letâfet görülüyor” (88).

Yazarın insanı korkutan tabiat manzaradan haz aldığı mensur şiir örneklerinden bir diğeri “Fırtına” mensuresidir. Birbirini takip eden korkunç bir inilti, ormanın derin karanlıkları içinde yankılanmaktadır. Ormandan bütünüyle dehşetli inilti gelmektedir. Bu inilti öznenin kalbine hoş (lâtif) bir ürperti vermektedir. Yazar, ormandan o kadar korkunç inilti duymaktadır ki dünyanın can çekiştiğini düşünmektedir. Genç yazar, estetik hazzını şöyle anlatır: “lâkin hayalim bu manzâr-ı dehşet-engîzde garip bir letâfet, bu cehennemî ziyâlarda şâirane bir nûrâniyet, bu mahûf sadâlarda ruhanî bir silsile-i nağamât hissediyordu” (94). Uşaklıgil, anlatısının sonunda dehşetli tabiat manzarasından garip bir zevk aldığını, korkunç seslerde ruha ait nağmeler hissettiğini dile getirmektedir. Tabiat manzarası yazar yücelik duygusu vermektedir. Fakat o, bu duyguyu letâfet göstergesiyle yansıtmaktadır.

Güneşin batış anında deniz manzarasının genç yazar üzerinde oluşturduğu ruh hali “Gurup” başlıklı mensur şiirde anlatılır. Özne, hüznü ve düşüncelidir. Fakat şehrin gürültüsünden ve insanlardan uzak olduğu için ruhu okşayan sonsuz bir mutluluk hissetmektedir (103). Romantik duygular yaşayan yazar, hüznü olmakla birlikte tabiat manzarasından aldığı estetik hazzı şöyle anlatır: “Tabiatı dinliyorum, tabiatı seyrediyorum. Hafif mevceler yuvarlanarak ayaklarımın dibine sönüyor. Kayaya temas ettikçe lâtif âhenkler hâsıl oluyor. Hâyâlâtımı taltif ediyor” (102). Anlatıcı-kahraman, tabiatın görsel ve işitsel unsurlarından haz almaktadır. Gün batımında kayalara çarpan dalgaların ahenkli sesi ona huzur ve ferahlık vermektedir. Yazar, dalgalar için kullandığı âheng-i lâtif betimlemesiyle estetik hazzını anlatmaktadır (104).

Bohem ve marazî ruh hali de yazar için estetik hazzın kaynağı olabilmektedir. Yazar, esin kaynağı olan bohem anlarında tabiatı güzel yönleriyle tasvir eder. Yazarın özdeşleşim ilişkisi kurduğu bu objeler, anlatılarında birer metafora döner. “Girye-yi Tabiat” (Tabiat Gözyaşları) mensuresinde isimden içeriğe gönderme yapılır. Gökyüzünü katı bir yas bulutu kapladığı için her yer hüznü bir karanlıktır. Etrafta aheste aheste dökülen yağmur seslerinden başka hiçbir şey işitilmemektedir. Tabiatın bu sıkıcı hâli özneyi kendisine çeker. Kederli genç, yağmurun ağırlığı altında dalları sarkmış bir ağacın altına oturur. Kalbinde hüznü bir mutluluk hissetmektedir. Çünkü varlık âlemi kendisiyle birlikte gözyaşı dökmektedir. Özne, kozmik dünyayla özdeşleşerek metafizik yanını görülebilir hâle getirmenin hazzını yaşamaktadır.

“Bir Levha-i Bahar” mensuresinde de isimden içeriğe gönderme bulunmaktadır. Bahar mevsiminin insana haz veren görüntüsü yine imgeler ve teşbihlerle anlatılmaktadır. Romantik yazar, baharı gözlerinde yaş, dudaklarında gülücük olan bir genç kıza benzetir (140). Otlar, bir bulutun geçerken serptiği muattar (güzel kokulu) damlalarla henüz nemli, gökyüzü güneş ışıklarının önüne karanlık bir örtü çeken bulutlarla henüz kapalı, kuşlar yapraklardan damlayan yağmur damlacıklarına karşı henüz suskundur. Özne, sık ağaçlarla örtülü bir yolu takip etmektedir. Bakışları yaprakların arasından akarak gökyüzünün karanlık bir köşesine, güneşin sâkin bir tarafına yönelir. Mensurede geçen ifadeyle “bahar, bir kisve-i mâteme bürünmüş sebâb kadar bir hüzn-i bedi’ arz ediyordu” (138). Özneye göre tabiat manzarası bir matem havasına bürünmüş gençlik kadar güzel bir hüzn arz etmektedir. Yazar, estetik hazzını estetik güzel anlamına gelen bedi’ göstergesiyle dile getirir.

### 3. Sosyal Temalı Mensur Şiirlerde Öznenin Beğeni Yargısı

Halit Ziya Uşaklıgil, Hayat-ı Fuhuş mensuresinde modern çağda farklılaşan güzellik algısını anlatır. Mensurede kadınlar için kullanılan “güzel” göstergesi yazarın beğeni yargısından kaynaklanmaz. Yazar, mensurede güzel bir fahişe kadını çirkef içinde büyüyen bir çiçek metaforuyla anlatılır. Hayat kadını alımlı ve güzeldir. Fakat bu güzellik yazara estetik bir zevk vermez. Genç yazar, fuhuş bataklığına düşen güzel kadının haline acır. Onu bu hâle getiren şehvet düşkünü insanları eleştirir. “Düşünüyorum” mensuresinde de yazar, sosyal eleştirilerde bulunur. Medeniyetin insanlara huzur ve refah getirmediğini söyler. Şehir hayatına bağlı olarak insanlar arasında gelir dağılımı ve adaletsizlikler artmıştır. Zenginler makam ve mevki sahipleri her yerde saygı görürken sıradan insanlar horlanmaktadır. Güzel kadın algısı da toplumda değişmiştir. Bazı güzel kadınların huzurunda herkes diz çöküp çırpınırken, ondan daha güzel bazı kadınlar zevk ve eğlence malzemesi olarak



kullanılmaktadır. Mensurede kadınlarla ilgili kullanılan güzel sıfatının estetik bir değeri yoktur. Kavram güzel kadınlarla ilgili genel yargıyı tanımlamak için kullanılmıştır (129).

## Sonuç

Estetik sanat dallarında güzel ve güzellik kavramları sanatkârın hayat ve tabiat karşısında yaşadığı estetik hazzı karşılamak üzere kullanılır. Sanatkâr, soyut ve somut değerler hakkında beğeni yargısını genellikle “güzel” nitelemesiyle ifade eder. “Güzel”, basit yapılı bir kelime olmasına rağmen içinde hoş, lâtif, iyi, yüce, doğru, lezzetli, harika, mükemmel ve faydalı gibi insanın beğeni yargısını karşılayan farklı anlamlar içermektedir. Sanatkârın birbirinden çok farklı duyu organlarıyla algıladığı hazzı, “güzel” göstergesiyle nitelemesi göstergenin anlam zenginliğini ve estetik değerini ortaya koyması bakımından önemlidir. Fakat tatma, işitme, dokunma, görme, hayal etme gibi farklı eylemler sonucunda alınan estetik hazın sadece “güzel” göstergesiyle ifade edilmesi sanatçının ruh halini yeterince anlaşılır kılmaz. Çünkü öznenin bahar mevsiminde gördüğü bir çiçekten aldığı hazla, dağların ihtişamından aldığı haz veya sevgilinin elinden içtiği bir bardak sudan aldığı hazla, kış gününde yağan kardan aldığı haz birbirinden çok farklı niteliktedir. Bunlarla birlikte öznenin huzur verici bir rüyadan aldığı hazla, gerçekleştirilmeyi hayal ettiği bir düşünceden aldığı haz veya sabah serinliğinde tenine dokunan rüzgârdan aldığı hazla mimarî bir yapıdan aldığı haz yine aynı şekilde birbirinden çok farklıdır. Estetik hazzı, farklı duyu organlarıyla algılayan özne, beğeni yargısını “güzel” nitelemesi yerine lâtif çiçek, yüce dağlar, lezzetli su, harika kar, iyi rüya, faydalı düşünce veya mükemmel eser gibi nitelemelerle aktardıkça beğeni yargısını daha anlamlı ifade etmiş olur.

“Güzel ve güzellik” bağlamında analiz edilen *Mensur Şiirler 'de* beğeni yargısı genel olarak “lâtif” göstergesiyle dile getirilir. Özne, sevgiliyle bir arada olmanın hazzını, hoşuna giden bir tabiat manzarasını veya aşk yaşayan iki sevgilinin heyecanlı ve sevinçli ruh hallerini anlatırken genellikle güzel, narin, hoş ve zevk verici anlamına gelen “lâtif” göstergesini kullanır. Anlatılarda “lâtif” göstergesi anlatıcı-yazarın ve kurgu kahramanlarının huzurlu ve sevinçli ruh hallerini yansıtır.

Halit Ziya Uşaklıgil, bohem anlarında bile dağ, toprak, deniz, nehir, rüzgâr, çiçek, ağaç gibi tabiat unsurlarını beğeni yargısıyla betimler. Çünkü doğal yapısı bozulmayan tabiat unsurları özünde güzeldir ve yazara estetik bir haz verir. Realist yazar, bohemliğin karartıcı ve çirkinleştirici etkisinden sıyrılarak tabiatın özünde olan güzelliği olduğu gibi betimler.

Yazar, ürperten ve korkutan tabiat manzarasından da “yüce” bir haz alır. Yüksek dağlar, akan çağlayanlar, esen rüzgâr ve gece karanlığı ona “yücelik” duygusu verir. Lâtif ve ulvi

göstergelerini kullanarak yansıttığı “yücelik” duygusu, aslında sevgilinin bakışları veya dinlediği kuş cıvıltıları karşısında hissettiği “güzellik” duygusundan çok farklıdır. Fakat yazar bu duygular arasındaki anlam farklılığını gözetmeksizin mensurelerinde genellikle beğeni yargısının karşılığı olarak “lâtif” göstergesini kullanır. Eser bu yönüyle dönemin dil özelliklerini yansıtmaktadır.

Halit Ziya Uşaklıgil’in gençlik yıllarında yazdığı *Mensur Şiirler*, Servet-i Fünûn döneminde yazdığı roman ve hikâyeler kadar sanatlı ve estetik değildir. Fakat *Mensur Şiirler ’deki* Halit Ziya, hayata çok daha pozitif, çok daha ümitle bakar. Anlatılarında sık sık kullandığı güzel ve güzellikle ilgili göstergeler genç yazarın olumlu ruh halini yansıtmaktadır. Yazarın beğeni yargısını yansıtmak için anlatılarında kullandığı estetik göstergeler, mensurelerin retorik yönünü güçlendirmektedir.

### Kaynakça

- Akı, Niyazi (1970). "Halid Ziya Uşaklıgil'in Mensur Şiirleri." *Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi*. c.1 nr.1, Ekim, s. 1-9.
- Akyüz, Kenan vd. (1990). *Fuzûlî Divanı*. Ankara: Akçağ.
- Andı, Fatih (a:1997). "Halit Ziya'nın Mensur Şiirleri." *İlmi Araştırmalar Dergisi*. 4. 7-19.
- Andı, M. Fâti (1997). "Halid Ziya'nın Mensur Şiirleri I", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 27, s. 23-45
- Aslan, Ferhat (2002). *Mensur Şiirler Mezardan Sesler*. İstanbul: Özgür.
- Bingöl Ulaş (2013), "Abdülhak Hamit Tarhan'ın Kürsî-istiğrak Şiirine Bir Bakış" *Turkish Studies*, 8/4 343-357.
- Bozkurt, Nejat (1995). *Sanat ve Estetik Kuramları*. İstanbul: Sarmal.
- Cevizci, Ahmet (2000). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma.
- Çetişli, İsmail (1987). "Türk Edebiyatında Mensur Şiirin Doğuşu, Gelişmesi ve Özellikleri." *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. C.1, nr.2, 1. 10,
- Çetişli, İsmail (2011). *Edebiyat Sanatı ve Bilim*. Ankara: Akçağ.
- Develioğlu, Ferit (1993). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitapevi.
- Gariper, Cafer (2006) "Türk Edebiyatında Mensur Şiir Literatürü", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4, 7, 361-409.
- Huyugüzel, Ömer Faruk vd. (2011). *Servet-i Fünûn Edebiyatı*. Ankara: Akçağ.
- Jimenez Marh (2007). *Estetik Nedir?*. AYTEKİN KARAOBAN (ÇEV.). İstanbul: Doruk.
- Kaplan, Mehmet (1978). *Edebiyatımızın İçinden*. İstanbul: Dergâh.

- Kant, Immanuel (2006). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*. Aziz Yardımlı (Çev.). İstanbul: İdea.
- Korkmaz, Ramazan vd. (2015). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000*. Ankara: Grafiker.
- Moran, Berna (2012). *Edebiyat Üzerine*. İstanbul: İletişim.
- Ongun, Sena Cemil (1972). *Estetik Sanat ve Güzelliğin Felsefesi*. Ankara: Remzi.
- Özön, Mustafa Nihat (1946). "Batı Dillerinde Şiir Tercümelere, Tercüme" *Şiir Özel Sayısı*. S. 34-36, 452-453.
- Parlatır, İsmail (1995). *Recaizâde Mahmut Ekrem (Hayatı, Eserleri ve Sanatı)*. Ankara: AKM.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (1886). *Takdir-i Elhan*. İstanbul
- Timuçin, Afşar (2008). *Estetik*. İstanbul: Bulut.
- Townsend, Darney (2002). *Estetiğe Giriş*. Sabri Büyükdüvenci (Çev.). Ankara: İmge.
- Türkçe Sözlük (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Uşaklıgil, Halit Ziya (2002). *Mensur Şiirler Mezardan Sesler*. Ferhat Aslan (Yayına Haz.). İstanbul: Özgür.
- Yeğın, Abdullah vd. (1997). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lügat*. İstanbul: TÜRDAV.

### **İnternet Kaynakları**

- Kargın, Hasan Hüseyin (2017). *Immanuel Kant'ın Estetik Görüşü*. [www.egitirim.gen.tr](http://www.egitirim.gen.tr).  
Erişim Tarihi: [05.12.2018]



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (177-197)

Makalenin Geliş Tarihi: 14.03.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 11.04.2019

### ZİYA GÖKALP MASALLARINDA “KOLSUZ KIZ” MOTİFİ BAĞLAMINDA OĞUZ VE TURAN ÜLKÜSÜNDEN MUSTAFA KEMAL'E...<sup>1</sup>

Hafize ŞAHİN<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-9705-9302

#### ÖZ

Ziya Gökalp, Türkiye'nin kuruluşunda etkili olmuş tarihî önemi haiz bir filozof, halkbilimci, sosyolog, ideolog, akademisyen ve entelektüeldir. Ziya Gökalp yaşadığı dönemde ve sonrasında yazıları, manzumeleri ve masalları ile ilgi odağı olmuştur. Ziya Gökalp'in masallarına kronolojik bir okuma ile bakıldığında masallarında da tarihî süreç ile Türk kültürünün öğelerini geçmiş-şimdi-gelecek algısıyla bütünleştirdiği görülür. İmparatorluktan ulus-devlet düzenine geçildiği bir dönemde yaşam süren Ziya Gökalp'in sosyolojisinde ise Turan ülküsünden Türkiyecilik düşüncesine doğru bir evrilme olmuştur. 1910'lardaki toprak kayıpları Ziya Gökalp'te “atsız” beklentisi ile şekillenir. 1920'lerde ise “atsız (Mustafa Kemal)” çıkagelmiş, Türk'e kol kanat gererek yeni bir hayatın müjdecisi olmuştur. Bu çalışmanın konusu Ziya Gökalp'in “kolsuz kız” motifi bağlamında kurguladığı “Türk'ün Tufanı” ve “Kolsuz Hanım” masallarıdır. “Kolsuz kız” motifi bağlamında Ziya Gökalp'in “Türk'ün Tufanı” ve “Kolsuz Hanım” masalları, doğal masallarla karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Türk edebiyatının tahrir ve tehzibinin bir örneği olan Ziya Gökalp'in masallarında Türk kültürünün izleri motif-tip üzerinden takip edilecek; Ziya Gökalp'in masalları, “kolsuz kız” motifi bağlamında toplumsal panorama ile koşt ve kronolojik okuma yöntemi ile analiz edilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** “kolsuz kız”, Ziya Gökalp, masal, motif, Türkiye, millî kahraman, “Kolsuz Hanım”, “Türk'ün Tufanı”.

<sup>1</sup> Bu makale Hacettepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde yapılan “Düzyazılarından Hareketle Ziya Gökalp'in Manzumelerinin Tematik Tahlili” adlı yayımlanmamış doktora tezinden mülhemdir.

<sup>2</sup> Dr., Öğretim Görevlisi, Hacettepe Üniversitesi, TÖMER.  
eposta: hafize@hacettepe.edu.tr



**IN THE CONTEXT OF “ARMLSS MAIDEN” MOTIF IN ZIYA GÖKALP’S TALES  
FROM OGHUZ AND IDEAL OF TURAN TO MUSTAFA KEMAL...**

**ABSTRACT**

Ziya Gökalp, who has effective in the establishment of Turkey, having a historical significance is of the philosopher, folklorist, sociologist, ideologist, academician and intellectualist. Ziya Gökalp was the focus of attention with his writings, poems and tales during and after his lifetime. When we look at the tales of Ziya Gökalp with a chronological reading, it is seen that in his tales, he integrates the elements of Turkish culture with the historical process and the perception of past-present-future. Ziya Gökalp, who has lasting a life in that transition from empire to nation-state order, has also been an evolution from ideal of Turan toward Turkism (Türkiyecilik) in his sociology thinking. The land losses in the 1910s are shaped by Ziya Gökalp’s vision with “nameless hero”. In the 1920s “nameless hero”, who is Mustafa Kemal, appeared, he has been a harbinger of a new life with taking Turk under protective care. The subject of this study is the tales of Ziya Gökalp, which are fictionalized in the context via motif of armless maiden, “Turkish Tuffoon” and “Armless Maiden”. In the context of the motif of armless maiden, the tales of Ziya Gökalp’s “Turkish Tuffoon” and “Armless Maiden” will be examined comparatively with natural tales. The traces of Turkish culture will be followed through motif-type in the tales of Ziya Gökalp, which is an example of the culture and rewrite of Turkish literature; it will be analyzed in the context of “armless maiden” motif, in which the tales Ziya Gökalp should be read in parallel and chronological reading with the social panorama.

**Keywords:** “armless maiden”, Ziya Gökalp, tale, motif, Türkiye, national hero, “Kolsuz Hanım”, “Türk’ün Tufanı”.

**Giriş**

Ziya Gökalp makaleleri, manzumeleri ve masalları ile yaşadığı dönemde ve sonrasında etkili olmuş bir filozof, halkbilimci, sosyolog, ideolog, akademisyen ve entelektüeldir. Osmanlı İmparatorluğunun topraklarını kaybettiği bir dönemde dünyaya gelen Ziya Gökalp, Türk toplumunun geçirdiği değişimleri gözlemlemiş değişen dünyaya ayak uydurabilmek için yaşanan gelişmeler doğrultusunda geniş konu yelpazesini farklı türde eserlerde işlemiştir. Günümüzde ise Ziya Gökalp’in eserleri farklı okuma yöntemleri ile yeniden incelenmektedir. Bunun sebebi edebiyat, tarih, sosyoloji, eğitim, hukuk ve din gibi farklı alanlarda geliştirdiği fikirlerin ve dönemin toplumsal koşullarını göz önüne alarak sunduğu çözüm önerilerinin Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşunda etkili olmasıdır. Atatürk’ün, Ziya Gökalp’i fikirlerinin babası olarak göstermesi de onun çok yönlülüğüne işaret eder. Ziya Gökalp’in kadın, çocuk, eğitim, dil, din ve aile gibi konulardaki görüşleri ile referans alınan bir isim olması, onun geçmiş-şimdi-gelecek arasında bağlantılar kurabilmesinden ileri gelir.

19. yüzyılda ve sonrasında Avrupa'da başlayan milliyetçilik/ulusçuluk akımı ile her millet kendi tarihini, folklorunu yazmaya; dünya üzerinde varlığının ne kadar eski olduğunu bulmaya çalışır. İmparatorlukların yıkıldığı bir dönemde her ulus kendi edebiyatının, sanatının ve tarihinin peşinden gider. Eskiye arayan, yeniyi inşa eden ve dönemin fikir akımlarını anlamak için okuyan Ziya Gökalp de yazılarında Türk milletinin İslamiyet'ten önceki ve sonraki dönemlerinde oluşturulan menkıbe, destan, masal gibi farklı anlatı türlerinden istifade eder.

1876'da dünyaya gelen Ziya Gökalp, Cumhuriyet'in ilanından bir yıl sonra 1924'te vefat eder. 1900'lerde Osmanlı İmparatorluğu toprak kayıpları ile karşı karşıya kalır. Ziya Gökalp de böyle bir siyasi ortamda dünyaya gözlerini açar, çalkantıların toplumsal yaşamdaki izlerini gözlemler ve yaşanan gelişmelerden etkilenir.

### **“Kolsuz Kız” Motifi**

Ziya Gökalp, Türk edebiyatının millî bir hüviyete bürünmesini tahrir ve tehzip anlayışıyla ele alır. Türk kültürünün değerler dünyasını yeniden yazdığı eserlerde tarihî bağlamı göz ardı etmeden kullanır. Ziya Gökalp'in iki masalı “Türk'ün Tufanı” ve “Kolsuz Hanım”; “kolsuz kız” motifi bağlamında yeniden yazılan masallardır. 1913'te yayımlanan “Türk'ün Tufanı”<sup>3</sup> masalında bağımsızlık ülküsü “Turan” kavramı ile yansıtılır. Kolsuz kanatsız olan Türk ili kolsuz kıza benzetilir, Oğuz inancı ve savaşçı kişiliği ile Türk yurdunu aydınlığa çıkarır. 1922'de yayımlanan “Kolsuz Hanım” masalında ise Ziya Gökalp'in Türkçülük düşüncesinin son aşaması Türkiyecilik algısı, millî kahraman dileği kolsuz kız motifi bağlamında, Mustafa Kemal'de somutlaşır. Doğal masalların kalıpları (formelleri) Türk kültürünün öğeleri ile harmanlanarak çağdaş masallara dönüştürülür.

Meşrutiyet'in ilanından önce başlayan Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık fikirleri Türk düşünce hayatında etkili olmuş ancak Osmanlı'nın kurtuluşunu sağlayamamıştır. Türkçülük ise Ziya Gökalp'in yayınlarıyla Türk toplumunun ulus-devlet anlayışını kurmasında etkili olmuştur. Bilge Ercilasun, Ziya Gökalp'in Türkçülük anlayışını taşıdığı noktayı, “metodik izah” diye (2013: 78) tanımlar ve sonrasında Türkçülüğün itibar kazandığına dikkat çeker. Ziya Gökalp'in eserlerinde Turan ülküsünden Türkiyeciliğe doğru bir evrilme tarihî süreçle gerçekleşir, Turan algısı Türkiyecilik anlayışı ile bütünleşir.

---

<sup>3</sup> “Türk'ün Tufanı” 1913'te, “Kolsuz Hanım” ise 1922'de yayımlanmıştır. 1913-1922 yılları arasındaki zaman dilimi ve bu süreçte yaşananların, Ziya Gökalp'in düşüncelerine nasıl yansıdığı önemlidir. Bu makalede kronoloji göz önünde tutulmuştur; 1910'dan 1920'lere uzanan zaman dilimi üzerinden metinlerin tahlil edildiği göz önüne alınmalıdır.

Ziya Gökalp, Halide Edip Adivar’ı da etkilemiş; Halide Edip, modern kadının doğuşu imgesini *Yeni Turan* romanında Turan ülküsü ile işlemiştir. Halide Edip’in *Yeni Turan*, Ziya Gökalp’in *Yeni Hayat* kitaplarındaki “yeni”; artık sosyal-siyasi yaşamdaki düalitenin terk edilerek modern bir yaşam arzusuna olan özlemi dile getirir. Bu ise Türklerin millî birlik ve bütünlüğünü sağlaması ile mümkündür.

Veysel Şahin, Halide Edip’in, *Yeni Turan* romanındaki “yeni” sözcüğüne dikkat çeker. Sözcüğün çağrışımlara açık oluşu; düşünülmemiş, bilinmeyen, daha öncekilerden farklı gibi anlamları içerdiği üzerinde durur. Turan kavramını ise Halide Edip’in “Türklerin bir bayrak altında toplandıkları (ülkü) ülke” olarak değerlendirdiğini belirtir ve yazarın, “Yeni Turan ülküsünde siyasi-politik ve kültürel olarak Türkiye sınırları içinde yaşayan Türkler olmak üzere bütün milletleri bir sancak etrafında toplamayı arzuladığını vurgular. Böylece ideal insan, toplum ve devlet yaratmayı” (Şahin 2013: 2) amaçladığı dile getirilir.

Ziya Gökalp, 1913’te yazdığı “millî masal” notuyla yayımladığı “Türk’ün Tufanı”nda bir Oğuz erinin (atsızın) beklendiğini dile getirmiştir. 30 Ağustos 1922’de Dumlupınar Zaferi ile Yunanlar İzmir’den çekilir. 9 Eylül’de, İzmir düşman işgalinden kurtarılır. Büyük Taarruz’la başlayan süreçte Edirne’nin 11 Ekim 1922’de Mudanya Mütarekesi ile Türklere bırakılması söz konusudur. Ziya Gökalp, İzmir ve Edirne’nin istirdadını ise “Kolsuz Hanım” masalında sembolik bir anlatımla işlemiştir. Masal, Ziya Gökalp’in Türkçülük anlayışının son aşaması Türkiyacılık ile kurgulanmıştır. Kesilen kollar, İzmir ve Edirne’yi temsil eder. Vatan ise bir kadına benzetilir. Türkiye ya da Türkiya, Ay Hanım diye adlandırılır.

Türk toplumunun bağımsızlık ruhu ile var olma mücadelesi verdiği yılları dikkatli bir gözle ele alan Ziya Gökalp’in işlediği motiflerden biri de “kolsuz kız” motifidir. Ziya Gökalp’in masallarında tiplerle ilgili çalışmasında Mustafa Sever, “kolsuz hanım”ı, “kız tipi” başlığında değerlendirir. Mustafa Sever, çalışmasında “tip” kavramını; destanlarda, masalarda, efsanelerde vd. anlatılarda belirli karakter özellikleri ile bir insanı ya da insan gruplarını temsil eden kişi diye tanımlar (2007: 30). Saim Sakaoğlu, 19. yüzyılda başlayan masal derleme ve yayın çalışmalarının 20. yüzyıl başından itibaren tasnif, motif ve tip çalışmalarıyla hız kazandığını söyler. Bir masalın motiflerinin farklı ülkelerin masallarına bağlanabileceğini tespit eden Sakaoğlu, masal araştırmaları için yeni öneriler sunar. Bir masalın toplama motiflerden oluşabileceğini vurgular. Destanlardaki motiflerle masalarda karşılaşılabileceğini, Göktürk destanındaki ayakları kesilerek sağ bırakılan çocuk ile Anadolu masallarında karşılaşılan benzer motiflerin ortaklıkların hangi noktada birleşebileceğini sorgular (Sakaoğlu 2009: 13-16).

Saim Sakaoğlu’nun Göktürk destanındaki “ayakları kesilmek” eylemini motif olarak tanımlaması, Mustafa Sever’in “kolları kesilmiş kızı” tip olarak tanımlaması motif ve tip

kavramlarının geçişli kullanıldığını gösterir. Özkul Çobanoğlu ile tip ve motif kavramları üzerine 3 Aralık 2018 tarihinde bir görüşme yapılmıştır. Özkul Çobanoğlu, kavramların geçişli kullanılabileceğini belirterek kolektif şuurun yansımaya örnek olabilecek bir anısını “kolsuz kız” motifiyle bağdaştırarak aktarmıştır. 15 Eylül’de her yıl Ayvalık’ın kurtuluşunun kutlandığı bayramlarda, kurtuluş günlerinde son sahne işgalci Yunan kuvvetlerine saldıran Kuvayimilliyeciler işgal edilmiş vatani temsil eden siyah tüllere, örtülere bürünmüş genç kız kurtarırlar. Siyah tüller, örtüler kaldırılınca altından al bayrak elbiseli elinde bayrak tutan bir genç kızın ortaya çıkması ile törenler son bulur. Bu genç kız Ayvalık’ı, bir anlamda da Türkiye’yi temsil eder. Kolları kesilmek istenen kız motifi, Ziya Gökalp’in “Türk’ün Tufanı” masalında Türk yurdunu, “Kolsuz Hanım” masalında sembolik olarak Türkiye’yi temsil eder.

Ziya Gökalp, bu iki masalında “kolsuz kız” motifine yer vermiştir. Bunlardan birincisi “Türk’ün Tufanı” adlı masal, ikincisi ise “Kolsuz Hanım” masalıdır. Türkiye’nin doğuşuna tanıklık eden Ziya Gökalp, “kolsuz kız” motifi bağlamında “Türk’ün Tufanı”nda beklediği “atsız”dan bahsetmiş, karanlık günlere ışık verecek Oğuz’u düşlemiştir. “Kolsuz Hanım” masalında ise atsızın gelişi, Mustafa Kemal’in ortaya çıkışı ile somutlaştırılır. Mustafa Kemal, Türk kültüründeki “atsız” kavramı ile bağdaştırılır. Türkleri bir araya getiren, bir arada tutan, yurdu düşman elinden kurtaran imgesiyle yansıtılır. Yeniden doğuşun lideri, kurtarıcısı olarak Mustafa Kemal, Ziya Gökalp’in eserlerinde işlenir. Millî mücadele ruhuyla Ziya Gökalp, “kolsuz kız” motifi bağlamında masal formunu yeniden yapılandırır. “Türk’ün Tufanı” “millî masal”<sup>4</sup>, “Kolsuz Hanım” “halk masalı”<sup>5</sup> notuyla yayımlanır; ancak masallara bakıldığında kurtuluş mücadelesinin kolsuz kız motifiyle somutlaştırıldığı yapma masallar olduğu anlaşılır.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu’nun *Yaban* romanında da “kolsuz” kalmak motifi Ahmet Celâl karakteri ile işlenir. Ahmet Celâl, sağ kolunu I. Dünya Savaşı’nda kaybetmiş ve emir eri Mehmet Ali’nin davetini kabul ederek onun köyüne gelmiştir. Ahmet Celâl, Mehmet Ali’nin köyüne geldiğinde kolsuzluğunun fark edilmesini arzular. Köylüler (halk) için kaybettiği sağ kolunun yokluğunu delikanlılara, genç kızlara hissettirmek ister; ancak köye gelişinden on gün gibi kısa bir süre sonra sağ kolunun yokluğu köylülerin ne dikkatini çeker ne de köylülerde bir merhamet uyandırır. Ahmet Celâl, “Acaba niçin? Bunu sonradan anladım. Zira, burada, sakatlık hemen herkese mahsus bir hâl gibidir” (2002: 19) diyerek köydeki sakatlıkları tek tek anlatır. I. Dünya Savaşı ve Sakarya Meydan Muhaberesi arasındaki sürecin ele alındığı romanda, kolsuz bırakılmak motifi ile vatanın güç durumda bırakılması

<sup>4</sup> *Çocuk Dünyası* (1. yıl, numara: 12, 30 Mayıs 1329/12 Haziran 1913).

<sup>5</sup> *Küçük Mecmua*, 1. yıl, 5. sayı, 3 Temmuz 1338/3 Temmuz 1922, s.11-19. Bu ilk baskıda daha sonraki yayınlarda yer alacak 12 beyit eksiktir (Ziya Gökalp 1989: 350-351).



Ahmet Celâl’de somutlaşır. Bu durumun sadece bir karakterde değil de bütün köye mal edilmesi ise aslında yurdun güçsüz bırakıldığını göstermek ile ilişkilidir. Ziya Gökalp’in, “kolsuz kız” motifi ile Yakup Kadri’nin “kolsuz asker” motifi birbirini bu anlamda bütünler niteliktedir. Ziya Gökalp, kadın-vatan benzetmesinden, Yakup Kadri ise asker-vatan kavramlarından hareket etmiştir. Her iki yazarda da kurtuluş ümidi Mustafa Kemal’in Millî Mücadele’deki başarıları ile yeşerir, can bulur.

Bu çalışmada masallar incelenirken öncelikle birinci bölümde Ziya Gökalp’e kaynaklık eden orijinal metinler hakkında bilgi verilecektir. İkinci bölümde Ziya Gökalp’in “Kolsuz Hanım” ve “Türk’ün Tufanı” adlı masalları, Türk kültürüyle ilgili öğeler bağlamında ele alınacaktır. Üçüncü bölümde ise orijinal metinler ile Ziya Gökalp’in metinleri karşılaştırılacaktır. Sonuç bölümünde ise “kolsuz kız” motifi hakkında elde edilen bilgiler analiz edilecektir.

Rıza Filizok, “Kolsuz Hanım” masalına kaynaklık eden masalları tespit eder. Bunlar “Helvacı Güzeli”, “Merd-i Salih”, “Bir Kolu Gümüş Bir Kolu Altın Kadın”, “Üç Kızlar Masalı” adlı metinlerdir (1991: 167). Rıza Filizok, bu masallardan ilk üçünün metnine ulaşır. “Üç Kızlar Masalı”nın, “özel arşiv”de olduğu belirtilmiştir, metne ulaşamamıştır. *Billur Köşk* masallarındaki “Helvacı Güzeli” (1990: 26-42, Tip 245) ve *Tûtînâme*’deki “Merd-i Salih” (? : 48-58) ve Umay Türkeş Günay’ın *Elazığ Masalları* (2011: 81-82) kitabında yer alan “Bir Kolu Gümüş Bir Kolu Altın Kadın” masallarının metinlerine ulaşılır.

“Helvacı Güzeli” Wolfram Eberhard ve Pertev Naili Boratav’ın *Typen Türkischer Volksmärchen* adlı kitabında “Type 245. Die schöne Helva- Verkäuferin” başlığı altında varyantlarıyla verilir (1953: 297-298, Filizok 1991: 167).

Ziya Gökalp’in masallarında “kolsuz kız” motifinin kullanıldığı tespit edilince, bu motifin anılan katalogda yer alıp almadığı kontrol edilmiştir. Bu motifin TTV’de<sup>6</sup> “Type 246 Das Mädchen ohne Arme” (1953: 299-300), “kolları olmayan kız” (kolsuz kız) şeklinde yer verilmiştir. Türk masallarında bir motif/tip olarak “kolsuz kız” a rastlanmaktadır. *Tûtînâme* kaynak gösterilerek Gönen ve İstanbul’da derlenen iki belge anılır ancak bu masalların metinlerine ulaşamamıştır. “kolsuz kız/mutilated arms/armless maiden” motifi Grimm Kardeşler’in masallarında da geçmektedir. “kolsuz kız” tipi, “The Armless Maiden, The Girl Without Hands, The Handless Maiden, The Girl with Silver Hands” gibi adlarla anıldığı görülür. İngilizce “The Girl without Hands” tipi, Almanca “Das Mädchen ohne Hände” (Type 706)<sup>7</sup> olarak verilmektedir.

<sup>6</sup> *Typen Türkischer Volksmärchen* kitabının kısaltması.

<sup>7</sup> İngilizce-Almanca tip başlıkları: <https://www.pitt.edu/~dash/grimmtales.html> (Erişim tarihi: 28 Kasım 2018)

*Motif Index of Literature*'da ise "kolsuz kız" motifi taranmıştır. "mutilated maiden" ifadesi indekste "B500-B599 Services of helpful animals" başlığında "B511.1.3.B511.13.3" numarasıyla yer almaktadır. Aynı numarada bir İtalyan masalında kolları olmayan kızın yılan tarafından büyümlü otlarla iyileştirilmesi notuna yer verilmiştir (1953-1958: 384). "armless" motifi ise "F516.1.F516.1", "F516.1.1.F516.1.1", "A128.3.A128.3", "E422.1.2.E422.1.2" numaralı motiflerde insan ve diğler figürlerle birlikte geçmektedir. "False bride's mutilated feet" ise (K19111.3.3. K1911.3.3) numarasıyla "K1910 Marital Impostors" motifi altında yer almaktadır. *The Folktale* kitabında ise "Maiden without Hands" başlığı "Type 706" olarak verilir (1946: 291). Kısacası "kolsuz" motifi diğler ulusların masallarında da yer almaktadır.

Masallarda kötüler; kahramanın ayaklarını, kollarını keserek onu zor duruma düşürerek, iyileri güçsüz bırakır. İyiler ise bu güç durumda yalnız kalır. Masalda diğler yardımcı kişiler (ihtiyar, şehzade, cellat, dertsiz gibi...) güç duruma itilen kahramana yardım eder. Doğal masalların yapısında kahraman güç için üstesinden gelmekle yükümlüdür. Kollar, ayaklar dışında kahramanın el-ayak başparmakları ya da elleri de kesilebilir. Bir uzvun kesilmesi, yokluk hissi ve çaresiz bırakmakla ilgilidir. Kahraman, entrika, hile, aldatma yoluyla karşılaştığı bu güç durumdan masal boyunca kurtulmak için çalışır. Dua ederek, iyilerden yardım görerek kötülüğün karşısında durur. Masallar, fantezi ögesi etrafında şekillense de nasıl çocukların belleğine iyiliği aşıyorsa; yapma masallar da o toplumun bireylerine toplumsal mesajlar verir. Ziya Gökalp, yapma destanlarda olduğu gibi yakın geçmişteki bir olayı masal formuyla yeniden yazarak toplumsal belleği güçlü kılmak, Türk milletinin güç durumlardan kurtulabileceğini göstermek istemiştir.

### **Doğal Masallarla Ziya Gökalp'in Masallarının Karşılaştırılması**

Vladimir Propp, masal incelemelerinde "işlev (fonksiyon)" kavramından bahsetmiş ve masallarda değişmez işlevler tespit ederek 20. yüzyılın başlarında masal incelemesinde Propp metodu ile sosyal bilimlerde etkili olmuştur. "Değişmez, sabit unsurlar olarak tanımladığı fonksiyonlara göre masalın tarif ve tahlil etmenin daha doğru olduğunu savunmuştur" (Türkeş Günay 2011: 20). Masalda konuların değil de masaldaki işlevlerin önemini ortaya koyan Propp, "(...) kişilerin işlevleri masalın temel bölümlerini göstermektedir (...)", (2001: 39) diye düşünür ve işlevleri tespit ederek masalları inceler.

Ziya Gökalp, doğal masallardaki formelleri, işlevleri (hareket, fonksiyon), dil kullanımlarını Türk kültürünün öğeleri ile tarihî perspektifi göz önüne alarak millî mücadeleyi masal formunda ifade eder. Ziya Gökalp'in masallarında da işlevler, doğal masallardaki gibi önemlidir; ancak Ziya Gökalp, masal kahramanlarına ve masaldaki işlevlere Türkçülük

bağlamında yeni anlamlar yükler. Ziya Gökalp’in masalında üvey anne, artık sadece bir üvey anne değildir; Türk’ün mücadele hâlinde olduğu İngiliz, Yunan ya da Batı’dır. Ziya Gökalp, masallardaki sembolleri yeniden yorumlar. Farklı masallardan değişik işlev ve motifleri bir arada kullanır. Kaynak masalların ve Ziya Gökalp’in masallarının karşılaştırıldığı aşağıdaki Şekil 3’te benzerlikler ve ortaklıklar gösterilmiştir.

*Billur Köşk*’teki “Helvacı Güzeli” masalı (1990: 26-42), “Bir varmış bir yokmuş, Tanrı kulu çokmuş” kalıp sözlerle başlar. Masal, bu türün fantastik kurgusuna uygun bir yöntemle oluşturulmuştur. Bir babanın bir kızı bir oğlu vardır. Babanın oğlu ile Hicaz’a gitmesi, kızını mahalle camisinin müezzinine emaneti, bohçacı kadının kızı aldatması masalın birinci metin halkasını (hazırlık/başlangıç) oluşturur. Masalın ikinci metin halkasında ise, müezzinin iftira içeren mektubu, kız kardeşinin başını kesmek üzere oğlunun eve dönmesi yer alır. Üçüncü metin halkasında ise dağda kızın şehzade ile karşılaşması, evlenmesi ve yeniden eski mahallesine dönmek arzusu, vezirin tasallutu anlatılır. Dördüncü metin halkasında; kız, oğlan kıyafetleri giyerek bir ihtiyarın yanında helvacı çırağı olarak çalışmaya başlar. Bu metin halkasına eklenen yardımcı olay ise kızın evlendiği şehzadenin kızı aramak için veziriyle yola çıkmasıdır. Beşinci metin halkasında yani sonuç bölümünde ise bütün kahramanlar aynı yerde toplanır; olaylar çözümlenir. Helvacı güzeli; müezzinin, vezirin yaptıklarını bir bir anlatır, cemaate bu olup bitenlerin başına gelen kızın kendisi olduğunu açıklar. Şehzade ile babası, kardeşi hasretle kıza sarılırlar. Kaçmaya teşebbüs eden müezzin ve veziri de tutup ağaçta sallandırılırlar. Bohçacı kadını şehirden sürerler. Şehzade ile kız yeniden evlenip saraylarına döner. Kötüler ifşa edilir, iyiler sabrın sebatın mükâfatı olarak sevdiklerine kavuşur. Suçlular teşhir edilir. Mutlu sonla masal sonuçlanır. Helvacı güzeli (kız), şehzadeye kavuşur. Masal onlar ermiş muradına, darısı başımıza kalıp sözlerle bitirilir.

*Tûtînâme* kitabında, *Binbir Gece Masalları*’ndaki gibi sarmal bir anlatı yapısı kullanılmıştır. Sarmal (helezonik) anlatı yapısında iç içe hikâyeler vardır. “Merd-i Salih” (? : 48-58) masalı da kitaptaki sarmal (helezonik) anlatı yapısındaki masallardan biridir. Masal, tek çözümlü bir diziden oluşur ve altı metin halkasıyla şekillenir. “Ahbar-ı sahihe ve âsâr-ı fasiha ile mervidir ki Türkistan memleketlerinde dürüst ve namuslu bir adam vardır” şeklindeki kalıp ifadelerle masala başlanır. Merd-i Salih’in zevcesinin adı ise Merhume’dır. Masaldaki ilk işlev, kahramanın evden uzaklaşmasıdır. Merd-i Salih, Hicaz’a Kâbe’yi tavaf etmeye gider ve zevcesi Merhmue’yi kardeşi Fessac’a emanet eder. İkinci metin halkası ise Merhume’nin sınanmasıdır. Fessac, Merhmume’den vuslat ister; ama Merhume Fessac’ın (kaynının), vuslat isteğini reddeder. Fessac, Merhume’yi recmettirir. Üçüncü metin halkasında ise bir yardımcı ortaya çıkar. Çöl bedevisi taş yığını içindeki feryadı duyar. Taşlar arasındaki Merhume, çöl bedevinin yardımıyla kurtulur. Merhume’ye âşık olur. Merhume’yi

nikâhlamak ister. Hac'da helali olduğunu söyleyerek Merhume, onun teklifini kabul etmez. Çöl bedevisi, Merhume'yi kardeş kabul eder. Evine götürür. Çöl bedevinin oğlu, Merhume'nin kendisine ram olmasını ister. Merhume kabul etmez. Çöl bedevinin oğlunun Merhume'ye iftira atmasıyla Merhume yeniden yola çıkar. Merhume, yolda ilerlerken asılacak bir gence yardım eder, ancak yine iftiraya uğrar. Dördüncü metin halkası ise; Merhume'nin bezirgâna satılması, dua etmesi, tayfasız gemi ile deniz kıyına çıkarak gizli bir tapınakta ibadete çekilmesinden oluşur. Beşinci metin halkası yani son kısımda ise, Merd-i Salih'in Hicaz'dan evine dönmesi, kardeşi Fessac'ın gözlerine şör inmesi, yolda Merhume'ye iftira atanlarla buluşarak tapınağa gelmeleri söz konusudur. Masaldaki bütün kişiler, ortak mekân tapınakta toplanır. Bu son işlevde, şehrin emirinin de onayı ile divanda her şey ifşa edilir. Mutlu sonla masal bitirilir. Tapınak, inanç sembolü olarak burada önemli bir mekândır. Kötüler cezalarını çekerken iyiler daima kazanır, düşüncesiyle; iyiliğin, iffetli olmanın önemi vurgulanır.

Umay Türkeş Günay'ın *Elazığ Masalları* kitabında "Bir Kolu Gümüş Bir Kolu Altın Kadın" (2011: 81-82) masalına yer verilmiştir. "Bir Kolu Gümüş Bir Kolu Altın Kadın" masalında kalıp ifadeler kullanılmıştır: "Vardı, yoktu bir adam vardı", "(...) muratlarına geçiyorlar" vs. Masalın başında bir adam, temiz bir kadınla evlenir. Masaldaki birinci metin halkası, adamın Hac vazifesi için evden ayrılması, hacca giderken de karısına yanına bir kız alıp onunla oturmasını evden çıkmamasını tembih etmesinden oluşur. Birinci metin halkasında, kadın bir yasakla karşılaşır. İkinci metin halkasında ise, kar yağmur yağarken kapıya bir atlı gelir. Kadınla kız, atlıyı misafir odasına alır; atlı, sabah olunca gider. Yatağını ve atlının bıraktığı taşları almazlar. Üçüncü metin halkasını ise adamın hacdan dönmesi ve kapların içindeki taşları sorgulaması şekillendirir. Kadın olanları anlatır; ama adam, kadını namahrem görmediğine inanmaz ve kadının kollarını keser. Kadın kimseye böyle görünmek istemez, ormana bırakılmayı adamdan ister. Dördüncü metin halkasında; adam, kadını ormana bırakır. Kadın, ormanda Allah'a dua eder, Allah bu kadına biri gümüş diğeri altın kollarını geri verir. Beşinci metin halkası, sonuç kısmında ise kolları kesilen kadın, ormanda ihtiyar bir kadınla karşılaşarak ihtiyar kadının evine gider. Padişahın oğlu kocakarının penceresinden kadını görür, kadını istemeye giderler, düğün olur, muratlarına ererler.

Ziya Gökalp, "Helvacı Güzeli", "Merd-i Salih" ve "Bir Kolu Gümüş Bir Kolu Altın Kadın" masallarındaki öğeleri Türk kültürü ile birleştirir. "Türk'ün Tufanı" ve "Kolsuz Hanım" masallarını yeniden yazarken dönemin toplumsal gelişmelerini "kolsuz kız" motifi bağlamında değerlendirir.

Ziya Gökalp, "Türk'ün Tufanı" adlı kurmaca metni 1913'te *Çocuk Dünyası* adlı dergide "millî masal" başlığı ile yayımlanır (Ziya Gökalp 1913: 1-2; Ziya Gökalp 1989: 361). Daha sonra ise

Ziya Gökalp, kitaplarında bu masala yer vermemiştir. Ziya Gökalp’in külliyatını tenkitli olarak yayına hazırlayan Fevziye Abdullah Tansel, bu metne külliyatın ilk kez 1952’de yayımlanan birinci cildinde “Dağınık Şiirler” başlığı altında yer verir.

“Alageyik”, “Yeşil Boncuk” ve “Türk’ün Tufanı” adlı metinler, 1913’te yayımlanır. Bu üç metinde de 1913’te yaşanan Türk’ün var olma mücadelesi diriltilmeye çalışılır. “Ay” ile “Yıldız”ın yükselmesi arzusu, Türklerin ilerleyeceğine dair inanç dile getirilir. Ziya Gökalp’in makalelerine, şiirlerine bakıldığında bu varoluş çabasının yansımaları takip edilebilir. Ziya Gökalp, 1913’te<sup>8</sup> sadece “Alageyik”, “Yeşil Boncuk” ve “Türk’ün Tufanı” adlı metinleri değil; başka masal ya da şiirler de yayımlamıştır. Bu yılda yayımlanan diğer metinler ise şunlardır: “Kızılelma”, “Kurt ile Ayı”, “Polvan Veli”, “Ergenekon”, “Esnaf Destanı”, “Şehid Haremi”, “Asker Duası”, “Hayat Yolunda”, “Akkurum”, “Küçük Şehzade”, “Yeni Attila”, “İlâhi-Çocuklar İçin”, “Küçük Tomris” ve “Ülker ile Aydın”. Bu metinlerde de millî uyanış işlenir. Masal, destan, manzume, şiir gibi sözcükleri içine alması bakımından metin sözcüğü bilinçli olarak tercih edilmiştir. Bu metinlere bakıldığında 1910’lardaki konjonktürün Ziya Gökalp’in kalemine yansıdığı görülür. Bütün arzusu Türk’ün eski gücüne kavuşması, yeryüzünden silinmemesi ve Garp’ın karşısında önce askerî, sonra kültürel zaferler kazanabilmesidir. Ziya Gökalp’in metinlerinde kullanılan kavramlar çok katmanlıdır. Ergenekon, Alageyik, Attila, şehid, meşhed gibi sözcükler Ziya Gökalp sosyolojisinin usaresi niteliğindedir. Diriliş arzusu bu metinlerde dile getirilir.

Ziya Gökalp, “Alageyik” masalını 1912 yılında yayımlar. Türkçülük ülküsü ile masal sevgisinin iç içe geçtiği bu masalda ve bu dönemde nazma çektiği sonraki masalarda da Ziya Gökalp, Türkçülük ülküsünü masal motifleriyle sarmalamıştır: “Meselâ *Alageyik*’teki at ve itin önündeki yiyeceklerin ters olması, kapalı ve açık kapıların bu hâllerinden şikâyetçi olmaları birer masal motifi olarak eklenmiştir. Aynı durumu, bu dönemin diğer masalları olan *Polvan Veli*, *Ülker ile Aydın* gibi, 1914’te *Kızılelma*’ya alınacak olan masalarda da görürüz” (Sakaoğlu 2012: 37).

Ziya Gökalp, I. Dünya Savaşı’nın eşiğinde 1913’te yazdığı “Türk’ün Tufanı” adlı manzumede yeniden dirilişi arzular ve Türk tarihinden yola çıkarak daha önceki destan, efsane ve menkıbelerde olduğu gibi “atsız” beklentisini dile getirir. “Türk’ün Tufanı” ve “Alageyik” adlı metinler manzume şeklinde yazılan masallardır. “Alageyik” masalı, Alankoa menkıbesindeki “geyik” motifiyle; “Türk’ün Tufanı” ve “Kolsuz Hanım” masalları ise “kolsuz kız” motifi ile çağdaş masallara dönüşür. Türk kültüründeki bir motifin merkeze alındığı bu

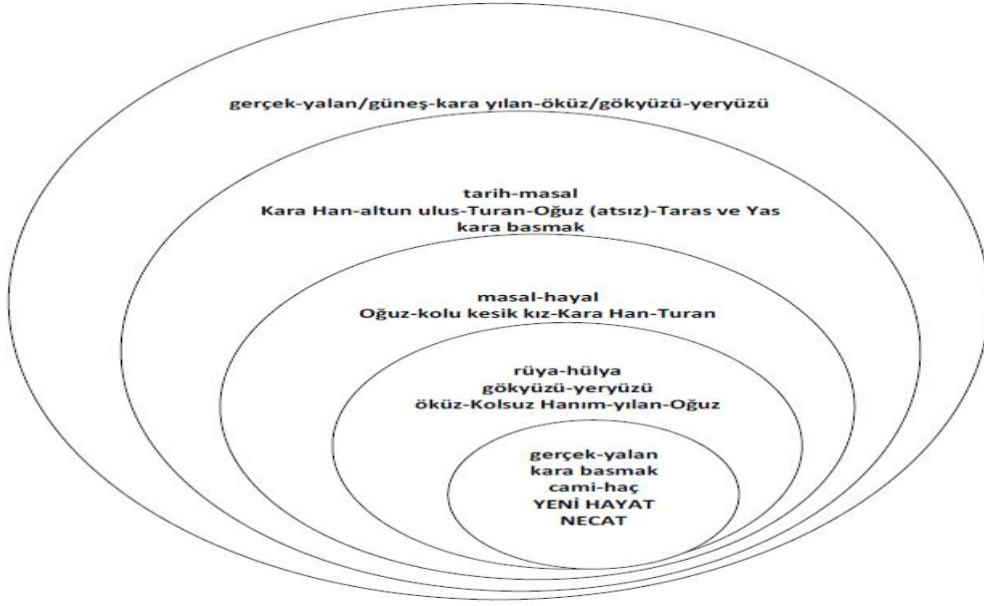
---

<sup>8</sup> Fevziye Abdullah Tansel’in hazırladığı “kronoloji cedveli” Ziya Gökalp’in şiirlerinin ve halk masallarının ilk basım yılına göre hazırlanmıştır (Ziya Gökalp 1989: XLI), 1913’teki metinlerin listesi verilirken Tansel’in hazırladığı bu kronolojiden yararlanılmıştır.

yeniden yazılan masalarda, Türk kültüründeki öğelerin toplumsal gelişmelerle yeniden inşa edilmesi söz konusudur.

“Türk’ün Tufanı” adlı masal 12 Haziran 1913’te *Çocuk Dünyası* adlı dergide ilk kez yayımlanmıştır (Ziya Gökalp 1913; Ziya Gökalp 1989: 251-255, 361). Masalın anılan dergideki bu ilk metnine bakıldığında üç yıldız ile masalın bölümlerinin belirtildiği görülür. Fevziye Abdullah Tansel’in hazırladığı külliyatta bu üç yıldız işaretine yer verilmemiştir. Bu ilk baskıyı göz önüne alarak masalı altı bölümde ele almak mümkündür. Birinci bölümde gerçek-yalan zıtlığı karayılanın güneşi yutması anlatılır. Öküz boynuzunu sarsınca güneş yeniden açığa çıkar. İkinci bölümde tarih-masal kurgusu içinde Turan şehirleri Taras ve Yas’ın yok oluşu konu edinilir. Oğuz, yani “atsız”ın gelişiyile Türkler kurtulur. Üçüncü bölümde masal-hayal kavramları yeniden kurtuluş ümidiyle dile getirilir. Atsız, çeşme başındaki kolları kesik kıza dua eder, kızın kolları yerine gelir. Dördüncü bölümde Kara Han, kızın kafasını koparmak ister. Beşinci bölümde Oğuz, Kara Han’la cenk edip Türk’ün kendisini “Dedem” diye anmasını diler. Altı oğlu olacağını, Turan’ın bu oğullarla dolacağını; Gün Han, Ay Han, Yıldız Han, Gök Han, Dağ Han, Deniz Han’ın sağı solu sararak düşmanları bölüp dağıtacağını dile getirir. Altıncı bölümde öküz ile ilgili inanış, Kolsuz Hanım burcu, onu tutanın ay oluşu anlatılır. Yedinci, son bölümde ise necat (kurtuluş) gerçek-yalan zıtlığından hareketle Türklerin kızıl kıyametten kurtulabileceği yinelenir. Eğer Tanrı’dan bugün kol ve kan isteyerek Türkler bir Oğuz çıkarmazsa yeryüzünden yok olacaklardır, uyarısı yapılır.

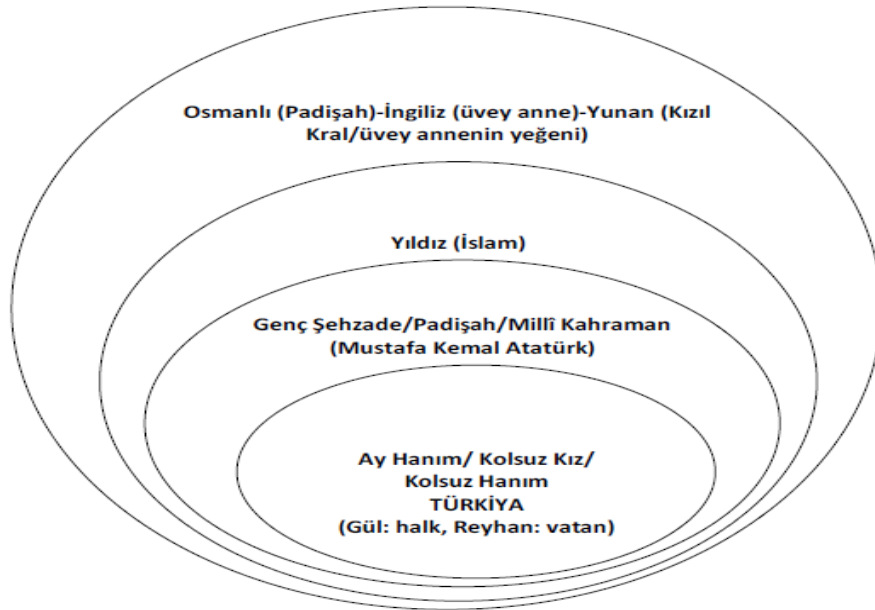
Şekil 1: “Türk’ün Tufanı” masalındaki kavramların anlatıdaki ilerleyişi.  
Masalın merkezinde YENİ HAYAT/NECAT vardır.



“Türk’ün Tufanı” masalının merkezinde “yeni hayat” arzusu vardır. “Yeni Hayat”, kurtuluş ümidi, necat dileğidir. Dıştan içe doğru yukarıdaki şekilde ilerleyen anlatıda Ziya Gökalp, kurtuluş fikrini sosyoloji anlayışındaki unsurlarla dile getirilir. Atsız (Oğuz) ülküdeğer olarak metinde geçer ve Oğuz’un yani Türklerin karşısında ise 1910’larda Avrupalı devletler vardır. Oğuz Han Menkıbesinde ise Oğuz Kara Han’la savaşır. Menkıbedeki Oğuz’un başarılı olduğu gibi 1910’lardaki Balkan savaşlarındaki toprak kayıplarını durduracak bir atsızın gelişi hayal edilir. Atsız; asker ve lider özellikleri ile Türk’ü düzlüğe çıkaracak kişidir. Oğuz, Turan, cami-haç, altun ulus, altun taht simgeleri “kolsuz kız” motifi etrafında şekillenir. Ziya Gökalp eserlerinde, “altun ulus, altun yurt, altun köşk” kavramlarını Türk ulusunun başarısı, ışıltısı, güçlü oluşu, bağımsızlığı gibi ülküdeğerlerle bütünleştirir. “Turan” ise, “Türk’ün Tufanı” masalında bağımsızlık ülküsünü ifade eder. Cami, İslam’ı ve Türklüğü, haç ise Hristiyanlığı ve Avrupa’yı simgeler. Masalda kara yılan, gökyüzüne çıkıp nasıl güneşi yutarak yeryüzünü karanlığa bürümüşse, bir zamanlar Kara Han da altun ulusu yok etmiştir. Taras ve Yas şehirlerini yıkarak Türklüğe yas yaşatmıştır. Tanrı, Türk’ü nasıl kolsuz kanatsız bırakmadı ise, çeşme başındaki “kolsuz kız” a da yeniden kollar vererek Oğuz’un yaşamasını, yurt tutmasını ve çoğalmasını sağlayacaktır. “kolsuz kız”; eş, yurt, aile çağrışımları ile birlikte kullanılır. Kadın-vatan imgesi, Oğuz-Kolsuz Hanım algısı Âdem ve Havva ile somutlaştırılır. Âdem ve Havva isimleri, yeniden varoluş bağlamıyla metinde anılır. Turan yurdu, ise bağımsızlık ülküsü ile bağdaştırılır.

“Kolsuz Hanım” masalı ise 3 Temmuz 1922’de *Küçük Mecmua*’da yayımlanır. Bu masala daha sonra *Altun Işık* masal kitabında yer verilmiştir (Ziya Gökalp 1989: 168-182, 350). “Türk’ün Tufanı” ile karşılaştırıldığında daha uzun ve sarmal bir yapı ile masal kurgulanmıştır. Fevziye Abdullah Tansel’in hazırladığı külliyatta masal, beyitler hâlinde yazılmıştır, *Küçük Mecmua*’daki ilk baskısında herhangi bir bölümlenme söz konusu değildir. Padişah ve melek gibi karısının iki çocuğu olur. Ay ve Yıldız. Ay sultan, Yıldız şehzadedir. Çocuklar küçük yaşta iken anneleri ölür. Padişah Firenk kızı ile evlenir. Padişah Hicaz’a gidince çocuklar yalnız kalır. Üvey anne, Yıldız’a mahzende aşkını söyler; Yıldız reddeder. Yıldız, avdan dönmüyor zannedilir. Ay Hanım, kardeşini Ak Ağa’nın yardımıyla kurtarır. Kaçmak üzere iken üvey anne, kızın kollarını keser; Kızıl Kral’a gönderir. Kızı sandığa koyarak denize atar. Yıldız çıldırır. Sandığı bir şehzade bulur. Ay Hanım’ın kollarını arar. Ay Hanım, genç şehzade ile evlenir. Gül ve Reyhan adlı çocukları olur. Kızıl Kral kolları geri vermez, genç şehzade de savaş ilan eder. Savaş sırasında mektup hile aracı olarak kullanılır. Şehzadenin gönderdiği mektuplar; handaki kızın, tatarı (postacıyı) sarhoş etmesi ile değiştirilir. Ay Hanım’ın kollarının cürmü nedeniyle kesildiğine inandığı, cellada verilmesi isteği yazılır. Cellat; Ay Hanım’a ve çocuklara kıyamaz, güvercin kanına buladığı gömleği divana gönderir. Ormanda kalan Ay Hanım ve çocukları Huda’ya dua ederler. Çörek, pınar, sonra bir köşk ortaya çıkar. İtik bulan bu köşk, Altun Köşk’tür. Hastalara şifa, kayıplara deva bir köşktür. Ormanda Ay Hanım’ı kaybeden şehzade derviş gibi gezerken üvey anne, padişah sonunda itik bulan bu köşke gelirler. Kolsuz (Ay) Hanım, burada bir hâkimedir. Her şey anlaşılır. Üvey anneyi kovarlar. Şerh kısmında ise Ziya Gökalp, masalı şerh eder. Ârif ise şairin kendisidir.

Şekil 2: “Kolsuz Hanım” masalındaki sembollerin sarmal anlatıdaki ilerleyişi.  
Masalın merkezinde TÜRKİYE (TÜRKİYA) vardır.





“Kolsuz Hanım” masalının merkezinde yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi Türkiyecilik vardır. Masalda, Ay Hanım (Kolsuz Hanım), Türkiye’yi temsil eder. “Halk-Gül”, “Reyhan-Vatan” benzetmeleri kullanılır. “Kolsuz Hanım” vatani, genç şehzade ise Mustafa Kemal’i sembolize eder. Kolsuz Hanım’ın desteği erkek kardeşi Yıldız, İslam dini için kullanılır. Ay (Kolsuz) Hanım’ın kollarını kesen Kızıl Kral, Yunan milleti anlamına gelir. Yıldız’a âşık olan, padişahın karısı olan üvey anne ise İngiliz milletidir. İngilizler, Osmanlıyı etkisi altına alarak İslam’ı (Yıldız’ı) yok etmek istese de Yıldız üvey annenin aşkına cevap vermeyerek babasına ihanet etmez. “Türk’ün Tufanı” masalında “altun ulus”tan, “Kolsuz Hanım” masalında ise “altun köşk”ten bahsedilir. “altun” kelimesi masallarda; “ışık, pırıltı, bağımsızlık” gibi anlamlara gelir. Ziya Gökalp, “altun ışık” kavramını kullanmasa da “altun ulus, altun köşk” adlandırmaları ile “altun ışık”a atıfta bulunur. “Kolsuz Hanım” masalında, olağanüstü masallardaki işlevler yer alır. Çocukların öksüz kalışı, padişahın evden uzaklaşması (Hicaz’a gitmesi), üvey annenin padişahın oğluna âşık olması, Yıldız ve Ay Hanım’ın üvey annenin ihanetini reddetmesi, Ay Hanım’ın zor duruma düşmesi, kolları kesilmesi, mektubun hile aracı olarak kullanılması, büyülü bir nesneye sahip olmak gibi işlevler olağanüstü masallarda da görülebilecek işlevlerdir. Ziya Gökalp, olağanüstü masallardan farklı olarak yazdığı masalda kullandığı işlevlere yeni anlamlar yüklemiş ve masalın sonuç kısmına şerh kısmını ilave etmiştir. Masaldaki işlevleri ve dil özelliklerini değiştirerek bir halk masalı yazmıştır. İzmir ve Edirne’nin istirdadı nedeniyle “Kolsuz Hanım”ı yazan Ziya Gökalp, “Kolsuz Hanım”ın kollarını yerine getiren Mustafa Kemal’i ise “millî kahraman” diye tanımlar. Şerh kısmı, olağanüstü masallarda olmayan sonuç yerine yazılmış bir kısımdır. 1920’lerde adı konmuş, lideri belli olan bağımsızlık mücadelesi Ziya Gökalp’in Türkçülük anlayışının son aşaması Türkiyecilik ile bütünleştirilmiştir. Türkiyeciliğin lideri ise Mustafa Kemal’dir.

“Türk’ün Tufanı” ve “Kolsuz Hanım” masalları Ziya Gökalp’in tehzip anlayışı ile yeniden üretilir. Yeniden yazarken doğal masalların kurgusunda yer alan öğeler, anlatı dizgisi gibi biçim özellikleri kullanılmıştır. İyi-kötü mücadelesi, mektup, entrika, vuslat, dua, ormana terk etme, kanlı gömlek, gizli tapınak gibi unsurlar bu bağlamda anılabilir. Ziya Gökalp, bu öğeleri kendi masallarında yeniden yorumlar; Türkçülük anlayışı merkezinde 1910-1922 yılları arasındaki toprak kayıpları ile birlikte bağımsızlık mücadelesi ile ele alır.

Ziya Gökalp’in “Türk’ün Tufanı” masalı, “atsız/Oğuz” beklentisi merkezinde şekillenir. Oğuz, Tanrı’dan beklenen kol ve kanadı getirecek önemli bir kurtarıcıdır. Balkan topraklarının kaybı, kurtarıcının ortaya çıkmamış olması, kızıl kıyametin yaşandığını gösterir. Anlatı şekli, tekerleme söyleyişinin tekrarları başka kavramlarla kurulur. Kara Han, Turan, altun ulus, yeryüzü-gökyüzü kavramları Türk kültürü ile masal şekillenir. Kara Han, Oğuz Han Menkıbesinden alınarak tarihî bağlam aktüalliteye taşınmıştır. Ziya Gökalp, menkıbenin dört

şeklini *Türk Medeniyeti Tarihi* kitabında ele alır (Ziya Gökalp 2007: 372-377). *Türk Töresi* kitabında da menkıbeye dair bilgiler mevcuttur. Ziya Gökalp; Muharrem Ergin'in *Oğuz Kağan Destanı*, *Câmi'ü't-Tevârih*, Fuat Köprülü'nün *Türk Edebiyatı Tarihi*, *Dede Korkut Kitabı* adlı dört kaynağı vererek menkıbenin dört örneğini de metin olarak *Türk Medeniyeti Tarihi* ve *Türk Töresi* kitaplarında yer verir. Kara Han, Oğuz Han'ın babasıdır; ancak doğar doğmaz Oğuz Han, annesini hak dinine davet eder. Kabul etmezse süt emmeyeceğini söyler, annesi de Oğuz'un isteğini kabul eder. Kara Han, Oğuz'u kardeşlerinin kızları ile evlendirmek ister. Kızlar Oğuz'un hak dinine girmeleri teklifini kabul etmedikleri için Oğuz onlarla evlenmez. Oğuz'un hak dini teklifini Or Han'ın kızı kabul edince evlenirler. Kara Han ziyafet verdiği sırada olanı biteni öğrenince Oğuz'u avda yakalayıp öldürmek ister. Cenk sırasında Kara Han ölür. "Türk'ün Tufanı" masalında, 1910'larda ise Kara Han sembolik olarak Avrupalı devletlerdir. Türk ilini işgal eden, Balkan topraklarını kana bulayan masalda geçtiği şekliyle "kızıl kıyamet"i yaratanlardır.

<b>Şekil 3: Orijinal Masallar ile Ziya Gökalp’in Masallarının Karşılaştırılması</b>					
<b>“Helvacı Güzeli”</b>		<b>“Merd-i Salih”</b>	<b>“Bir Kolu Gümüş Bir Kolu Altın Kız”</b>	<b>“Türk’ün Tufanı”</b>	<b>“Kolsuz Hanım”</b>
<b>1.</b>	Anonim (Halk Masalı) (mensur)	Anonim (Halk Masalı) (mensur +beyitler)	Anonim (Halk Masalı) (manzum)	Ziya Gökalp (Şair-yazar)(manzum)	Ziya Gökalp (Şair-yazar) (manzum)
<b>2.</b>	Masalda, kalıp ifadeler (formeller) kullanılmıştır.	Masalda, kalıp ifadeler (formeller) kullanılmıştır.	Masalda, kalıp ifadeler (formeller)kullanılmıştır.	Masalda, kalıp ifadeler (formeller)dönüştürülmüştür, yeniden yazılmıştır.	Masalda, kalıp ifadeler (formeller)dönüştürülmüştür, yeniden yazılmıştır.
<b>3.</b>	Baba Hicaz’a gider.	Merd-i Salih Hicaz’a gider.	Kadının kocası Hicaz’a gider.	—	Padişah Hicaz’a gider.
<b>4.</b>	Kahramanların isimleri yoktur. Kişiler: Baba, kız, oğlan, müezzın, bohçacı kadın, şehzade, üç çocuk ve ihtiyar helvacı.	Merd-i Salih, Merhume, Fessac isimleri vardır. Çöl bedevisi, kadı, asılacak genç, bezirgân ve şehir emirinin isimleri verilmemiştir.	Kahramanların isimleri yoktur. Kişiler: Kadın, kocası, kız, atlı, ihtiyar kadın ve şehzade.	Kahramanların isimleri yoktur. Oğuz, atsız, kolsuz kız, Turan motifleri vardır.	Kahramanların isimleri vardır. İsimler sembolik anlamı haizdir. Kişiler: Padişah, Ay, Yıldız, Gül, Reyhan, Kızıl Kral, Firenk kızı.
<b>5.</b>	Mektup desise/hile/aldatma aracıdır.	Bir hile aracı yoktur.	Bir hile aracı yoktur.	Bir hile aracı yoktur.	Mektup desise/hile/aldatma aracıdır.
<b>6.</b>	Müezzın, kızıdan vuslat ister. Kız reddeder. Müezzın iftira atar. Vezir de vuslat ister, iftira atar.	Fessac dört yalancı şahitle zina yaptı diyerek Merhume’yi recmettirir. Fessac iftira atar.	Kadın namahreme görünmez, ama kocası atlının bıraktığı taşlardan kadını namussuzlukla suçlar. Kadının kollarını keser.	Kara Han, kolsuz kızı kendine varmadı diye kollarını keser.	Ay Hanım’ın kollarını üvey anne (Firenk kızı) keser. Üvey anne (Firenk kızı), oğlu Yıldız’a aşkını açar. Yıldız reddeder.
<b>7.</b>	Kızın babası, oğlunu kızın başını kesmek üzere eve gönderir. Oğlan, kızın namuslu olduğunu anlar. Köpek yavrusu ile kana	Çöl bedevisinin oğlu, Merhume’den kendine ram olmasını ister. Merhume kabul etmeyince sütteki kardeşini boğazlayıp	—	—	Cellat Ay Hanım’ı öldürmez, güvercin kanı ile bulduğu gömlekleri Divan’a sunar.

	bulduğu gömleği babasına gönderir.	kanını Merhume'nin odasına bulaştırır.			
8.	Kız dağa, ormana bırakılır.	Merhume recm sonrası taşların arasından çıkar, çölde yolunu arar.	Kolları kesilen kadın, ormana bırakılır.	Oğuz, çeşme başında kolsuz kızı görür. Avda dertsiz Kara Han'ın baskınını haber verir.	Ay Hanım, celladı tarafından ormana, dağa bırakılır.
9.	Kızı ormanda şehzade bulur. Şehzade ile evlenir, üç çocuğu olur. Masalın sonunda kavuşurlar.	Merhume, çöl bedevisi ile karşılaşır. Çöl bedevinin oğlu, asılacak genç, bezirgân Merhume'ye âşık olurlar. Reddedilince iftira atarlar. Merhume kimse ile evlenmez, Merd-i Salih ile masalın sonunda kavuşur.	Kolları kesilen kadın, kocası ile yeniden evlenmez. Şehzade ile evlenir.	Kolsuz kız, Oğuz'la evlenir.	Ay Hanım (kolsuz kız), şehzade ile evlenir. Masalın sonunda kavuşurlar.
10.	Kız, oğlan kılığına girerek eski mahallesine döner.	—	—	—	—
11.	—	Merhume dua ederek kötülerden kurtulur.	Kolları kesilen kadın Allah'a dua eder, bir kolu altın bir kolu gümüş yeni kollarına kavuşur.	Oğuz, Hakk'a yalvarır. Kızın kolları yerine gelir.	Ay Hanım, çocukları Huda'ya dua ederler. Ay Hanım'ın kolları yerine gelir.
12.	Helvacıda kız çırak olarak çalışır.	Merhume, tayfsız gemi ile deniz kenarına çıkar. Şehrin emirine gemideki hazineleri verir, tapınağa çekilir.	—	—	Ay Hanım çocukları ile dua edince ortaya bir köşk çıkar. İtik bulan bu köşkte, Ay Hanım hâkimedir.
13.	Helva sohbetinde her şey açığa çıkar.	Divan'da her şey ortaya çıkar.	—	—	Altun Köşk'te her şey ortaya çıkar.
14.	Tek çözümlü beş metin halkasından oluşur.	Tek çözümlü beş metin halkasından oluşur.	Tek çözümlü beş metin halkasından oluşur.	Yedi bölümden oluşur.	On bölümden ve şerhten oluşur.

Ziya Gökalp’in eserlerinde “Turan”<sup>9</sup> beş manaya gelir: 1. Coğrafi olarak Türklerin ana yurdu, Orta Asya, Ötüken vs., 2. Türk’ün fethettiği ve bir zamanlar yaşadığı yer, 3. Türklerin bağımsızlıklarına kavuşması, 4. Büyük Türk Birliği (Büyük Emel) ve 5. Cihan hâkimiyeti (Kızılelma) (Hacıeminoğlu 1979: 215-227). “Türk’ün Tufanı” masalında, “Turan” kelimesi “bağımsızlık” anlamındadır. Oğuz nasıl çıkıp hak dini için Kara Han’ı öldürüp tahta geçmişse, atsız da çıkıp gelecek, bu kara günleri bitirecektir. Menkıbenin *Câmi’ü’t-Tevârih*’teki Oğuz’un altı oğlu oluşu anılır. Gün Han, Ay Han, Yıldız Han, Gök Han, Dağ Han, Deniz Han adları anılarak Türklerin daha önce ilerlediği gibi bugün de bir “atsız/Oğuz” çıkarsa ilerleneceği inancı dile getirilir. Oğuz, Kolsuz Hanım ile kendisini Âdem ile Havva’ya benzetir. İslam’ın başlangıcına atıfta bulunulur. Oğuz, tarihteki bilgilerden hareketle Türk’ün atası, dedesi büyüdür. Dede Korkut’udur.

1913’te anılan, arzulanan “yeni hayat”, Ziya Gökalp’in 1918’de yayımlanan şiir kitabının adı *Yeni Hayat*’a dönüşür. Ziya Gökalp, 30 Mayıs 1913’te yayımladığı “Ergenekon”<sup>10</sup> adlı manzumede de benzer bir diriliş ruhunu yakalamak ister. “Ergenekon” manzumesine Ergenekon menkıbesi ilham vermiştir. Atsız beklentisi “Türk’ün Tufanı” masalındaki gibi dile getirilir. “Ergenekon” manzumesinde “börteçine” motifi öne çıkar. “Türk’ün Tufanı” masalı ise “kolsuz hanım” motifinden hareketle kurgulanır. 1913’te yayımlanan “Alageyik” masalına ise “geyik” motifi kaynaklık eder. “Alageyik” masalı için de “millî masal” (Ziya Gökalp 1989: 329) ifadesi kullanılır. Gözden geçirildiğinde 1910’lar toprak kayıplarının yaşandığı, Osmanlı İmparatorluğunda ulusçuluk hareketlerinin, isyanların hız kazandığı bir döneme tekabül eder. Bu dönemde Girit, Selanik, Makedonya, Dedeağaç gibi Balkan toprakları üzerindeki hâkimiyet kaybedilmiştir.

1913’teki Ziya Gökalp’in çağrısı “Türk’ün Tufanı” masalındaki çağrısı 1920’lerde Kuvayımillîye ruhu ile Mustafa Kemal’in kişiliğinde vücut bulur. Mustafa Kemal Atatürk’ün Trablusgarp, Çanakkale, Sakarya Savaşı’ndaki başarıları yeni bir hayatın müjdecisi olur. Öncelikle İzmir ve Edirne işgalden kurtarılarak Anadolu’nun kollarını koparmak isteyen düşmanlarına karşı gereken cevap verilir. “Kolsuz Hanım” motifi masalda, Ziya Gökalp’in Türkçülük düşüncesinin üçüncü aşaması olan Türkiyecilikle (Türkiyacılık) ile bağdaşır. Ziya Gökalp’in bütün eserlerine bakıldığında Türkçülüğün üç aşamada yorumlandığı görülür. 1. Türkiyecilik, 2. Oğuzculuk yahut Türkmencilik, 3. Turancılık (Ziya Gökalp 2007: 186-189). Turancılık ve Oğuzculuk aşamalarındaki düşüncelerin gerçek hayatta karşılığının olmaması, ulusal kimlik arayışının Kuvayi Millîye ruhu ile bütünleşmesi Ziya Gökalp’i Türkiyecilik anlayışına yöneltmiştir. Türkiyecilik ise bir üst kimlik olarak eserlerine yansır. “Kolsuz Hanım” masalında atsız (Mustafa Kemal) ortaya çıkmış, savaş alanlarında gösterdiği başarılarla halka ümit vermiştir. Adı belli olan millî kahramandan nelerin beklendiğini ise Ziya Gökalp, 1922’de yazdığı “İstida”, “İkinci İstida”, “Niçin” şiirlerinde açıkça dile getirir. “Kolsuz Hanım” masalında Yıldız İslam’ı, Ay Hanım Türkiye’yi temsil eder. Ay yıldız ise

<sup>9</sup> “Turan” kelimesinin hangi manzumelerde hangi anlama geldiğine dair Necmettin Hacıeminoğlu’nun tespitleri ile manzumelerde kavramın nasıl geçtiğine dair tablo için bkz. “Düzyazılarından Hareketle Ziya Gökalp’in Manzumelerinin Tematik Tahlili” adlı Yayınlanmamış Doktora Tezi.

<sup>10</sup> bkz., Ziya Gökalp (1989) (Hazırlayan: Fevziye Abdullah Tansel) *Ziya Gökalp Külliyyatı Şiirler ve Halk Masalları I*, TTK Yayınları, s.78-83, s.337.

Türk bayrağının işaretleridir. Ziya Gökalp'in "Kolsuz Hanım" masalındaki Ay adı ise Türk mitolojisinden gelir. "Kızılma"da da "Ay" ismi kullanılır. "Ay Hanım", Yakut Türklerindeki bir Tanrıçadır. Ayızıt, Ayısıt şeklinde kaynaklarda geçmektedir. Ak Şaman da Ayısıt'ın yaz ayinini icra eder. Ayısıt, ismet sahibi kadınlara yardım eden bir ilahedir. Ayızıt'ın göğün üçüncü katında sarayı vardır. İsmet sahibi kadınları sarayına yaz ayininde götürür, ancak ismet sahibi olmayanları ise geri çevirir (Ziya Gökalp 2007: 138-141). "Kolsuz Hanım" masalında da Ay Hanım, ismetini muhafaza etmiştir. Doğal masalarda ve Ziya Gökalp'in masallarında iftira atılsa da hile ile kandırılmaya çalışılsa da kadın kahramanlar ismetlerini korumayı başarır. Masallardaki cellat yardımcı rolündedir. "Türk'ün Tufanı"nda kolsuz kıza "dertsiz", "Kolsuz Hanım"da ise Ay Hanım'a Ak Ağa ve cellat yardım eder. "Kolsuz Hanım" masalında üvey anne İngilizler, Kızıl Kral ise Yunan'dır. Padişahın ilk zevcesi ise ölen Osmanlıdır. Şerh kısmında anılmasa da imparatorluk kavramı artık ulusçuluk karşısında anlamını yitirmiş, halkçılık düşüncesi toplumları şekillendirmeye başlamıştır.

## Sonuç

Ziya Gökalp, doğal masalların kurgusundan yararlanarak tarihsel zeminde yaşananları Türk kültüründen öğelerle birleştirmiştir. Ziya Gökalp, Türk edebiyatının tahris ve tehzibini halka doğru eğilmekle anlamlandırır. Masal, efsane, mit gibi öğeleri kullanarak millî mücadeleyi kendi milletinin ülküdeğerleri ve kaynakları ile yeniden yazar. Kolektif şuuru uyandırmak ister. "Türk'ün Tufanı" ve "Kolsuz Hanım" masalları, kolsuz kız motifiyle şekillendirilir. Vatanı kurtarılan bir kıza, kolları ise İzmir ve Edirne'ye benzetir. Mustafa Kemal, Anadolu'da kazandığı başarılar ile İngiliz ve Yunan ittifakını bozguna uğratmış, vatanın bağımsızlığını koruyarak millî bir kahraman olmuştur. Ziya Gökalp, "Türk'ün Tufanı" ve "Kolsuz Hanım" masallarında tehzip anlayışının bir yansıması olarak "kolsuz kız" motifine yer vermiştir. Türk halk edebiyatının kaynaklarını araştıran, masal ve manzumelerinde yeni anlamlar üreten Ziya Gökalp, eserleriyle kendinden sonraki şairlere de örnek olmak istemiştir. Ziya Gökalp'in eserleri okunurken toplumsal panorama daima onun masalları, manzumeleri ile koşut okunmalı, kronoloji göz ardı edilmemelidir. Ziya Gökalp'in hâlâ okunuyor olması, yüzyılı aşan bir süreçte eserleri üzerine hâlâ inceleme yapılmasının nedeni ise Türkiye'nin kuruluşunda fikir bakımından etkili olmasıdır. Yeniden yazma eyleminde Ziya Gökalp'e yol gösteren öge, kolektif şuuru anlamak ve anlatmaktır. 1910'larda yaşanan gelişmeleri Türk kültüründeki atsız umudu ile yorumlayan Ziya Gökalp, 1920'lerde ise kurtuluşu Mustafa Kemal'in kahramanlığında bulmuştur. Turan algısı şeniyet sahasında ise Türkiyecilik ile vücut bulmuştur. "Türk'ün Tufanı"nda "Turan" bağımsızlık anlamına gelirken "Kolsuz Hanım" masalında Türkçülük, Türkiyecilik ile tanımlanmıştır. Masalarda geçen motifler, çağdaş metinlerde yeniden dönüştürülerek kullanılabilir. Masallardaki kurguyu tarihsel zeminde yeniden yazan Ziya Gökalp, masallardaki motiflere de yeni anlamlar yüklemiştir. Motiflerin kültürlere göre devingenliğini yansıtmıştır.

## Kaynakça

- Alangu, Tahir (hızl.) (1990). *Billur Köşk*. İstanbul: Afa.
- Çobanoğlu, Özkul (2018). “Motif ve Tip Kavramları Üzerine Bir Görüşme”, Görüşmeyi yapan: Hafize Şahin, 3 Aralık, HÜ Türk Halkbilimi Bölümü.
- Eberhard, Wolfram-Pertev Naili Boratav (1953). *Typen Türkischer Volksmärchen*, Wiesbaden.
- Ercilasun, Bilge (2013). *İkinci Meşrutiyet Devrinde Tenkit*, İstanbul: Dergâh.
- Filizok, Rıza (1991). *Ziya Gökalp’in Edebî Eserlerinde Halk Edebiyatı Tesiri Üzerine Bir Araştırma*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Hacıeminoğlu, Necmettin (1979). “Ziya Gökalp’te Turan Fikri”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 23, s. 215-227.
- Karaosmanoğlu, Yakup Kadri (2002). *Yaban*, İstanbul: İletişim.
- Kutlu, Şemsettin (hızl.) (?). *Tûtînâme*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Propp, Vladimir (2001). *Masalın Biçimbilimi*. Mehmet Rifat, Sema Rifat (Çev.), İstanbul: Om.
- Sakaoğlu, Saim (2009). “Masalların Oluşumu Üzerine Farklı Bir Yaklaşım”, *Millî Folklor*, S. 84, s.13-17.
- Sakaoğlu, Saim (2012). *Masal Araştırmaları*, Ankara: Akçağ.
- Sever, Mustafa (2007). “Ziya Gökâl p Masallarında Tipler”, *Millî Folklor*, S.74, s.30-33.
- Şahin, Veysel (2013). “Halide Edip Adıvar’ın ‘Yeni Turan’ Romanını Yeniden Anlam(landır)a”, *Erdem*, S.64, s.103-122.
- Türkeş Günay, Umay (2011). *Elazığ Masalları*, Ankara: Akçağ.
- Thompson, Stith (1946). *The Folktale*, New York: Dryden.
- ([http://folkmasa.org/yashpeh/The\\_Folktale.pdf](http://folkmasa.org/yashpeh/The_Folktale.pdf) Erişim tarihi: 05.12.2018).
- Thompson, Stith (1946). *Motif Index of Folk-Literature*, 1955-1958 (Bloomington, Published on the Internet, 2016).
- Ziya Gökalp. “Türk’ün Tufanı”, *Çocuk Dünyası* (1. yıl, numara: 12, 30 Mayıs 1329/ 12 Haziran 1913).
- Ziya Gökalp. “Kolsuz Hanım”, *Küçük Mecmua*, (1. yıl, numara: 5, 8 Zilkade1340/ 3 Temmuz 1338/ 3 Temmuz 1922, s. 11-19.
- Ziya Gökalp. (1989). *Ziya Gökalp Külliyyatı-I Şiirler ve Halk Masalları*. Fevziye Abdullah Tansel (hızl.), Ankara: TTK.
- Ziya Gökalp. (2007). *Ziya Gökalp Kitapları 1*, İstanbul: YKY.

## Web kaynakları

- İngilizce-Almanca tip başlıkları: <https://www.pitt.edu/~dash/grimmtales.html> (Erişim tarihi: 28 Kasım 2018)

Hafize ŞAHİN

TDK *Tarama Sözlüğü*:

[http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_tarama&view=tarama](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_tarama&view=tarama)





## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (198-210)

Makalenin Geliş Tarihi: 03.01.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 20.04.2019

### ƏBDÜRRƏHİM BƏY TALİBOV'UN MAARİFÇİ ROMANLARININ AZƏRBAYCAN UŞAQ NƏSRİNDƏ YERİ VƏ ƏHƏMİYYƏTİ ABDÜRRAHİM BEY TALİBOV'UN MAARİFÇİ ROMANLARININ AZERBAYCAN ÇOCUK NESRİNİN GELİŞMESİNDE ÖNEMLİ YERİ

Aynur ŞÜKÜROVA (NOVRUZOVA)<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-3850-199X

#### ÖZ

Makalede, her şeyden önce XIX. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan Azerbaycan çocuk nesrinin, bu aşamadaki düşünce-estetik özellikleri, gelişmesini etkileyen faktörler, genel olarak çocuk edebiyatı tarihinde yeni bir aşamaya sahip olduğu gerçeği incelenmektedir. Ayrıca, burada farklı edebi kaynakları kullanarak teşekkül bulmuş Azerbaycan çocuk nesrinin gelişmesinde önemli bir rol almış Abdürrahim bey Talıbov'un maarifçi romanları tarihsel ve bilimsel kaynaklardan kullanılarak araştırmaya sevk edilmiştir ve kapsamlı şekilde yorumlanmıştır.

Makalede yazarın yüksek ustalıkla yazdığı romanlardaki kahramanlarının yaşantıları, psikolojik durumları sanat dili ile anlam bulmuştur. Yazarın beşeriyet, insanlık, eşitlik, haklı olduğu bir işin uğruna sonuna kadar mücadele gibi hususlara karşılık vermek açısından dikkati çeken maarifçi romanları ile ilgili özet bilgilerin verildiği makalede bu eserlerin Azerbaycan çocuk nesrinin tarz ve üslup açısından zenginleşmesine etkisi ile bağlı olan kapsamlı şekilde yazar yaşaması da ayrıca yer almıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Çocuk, nesir, gelenek, maarifçilik, macera.

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Azerbaycan, Gence Devlet Üniversitesi, Filoloji Fakültesi, Azerbaycan və Dünya Edebiyatı Bölümü.

eposta: ashukurova@rambler.ru



## ABDURRAHİM BEY TALİBOV'S ROMANTIC NOVELS THE PLACE AND IMPORTANCE OF AZERBAIJAN'S CHILDHOOD PROSE

### Abstract

The article examines the fact that the Azerbaijani children's prose, which was originally created in the late nineteenth century, have a new stage in the history of children's literature in general. Also, Abdurrahim bey Talibov's literary novels, which played an important role in the development of the Azerbaijan child prose, were based on historical and scientific sources and were widely interpreted.

In the article of writer about novels on the influence of the works of humanity, equality, to struggle for truthfulness, also included narrative about the influence of these works on the enrichment of the Azerbaijani children's genre.

**Keywords:** Child, prose, tradition, enlightenment, adventure.

### Giriş

Elmin inkişafı, milli teatr və mətbuatın yaranması, maarifçiliyin geniş vüsət alması, yeni tipli məktəblərin yaradılması, dərslik və müntəxəbatların tərtibi və s. ictimai mədəni hadisələrin baş verməsi ilə səciyyələnən XIX əsr Azərbaycan uşaq ədəbiyyatında da dönüş yaratdı. XIX əsrin birinci yarısından başlamış, ikinci yarısından isə genişlənmiş maarifçilik hərəkatı artıq müstəqil bir sahəyə çevrilmiş Azərbaycan uşaq ədəbiyyatının tarixini müəyyən etdi. Milli uşaq ədəbiyyatı dövrün müxtəlif inkişaf mərhələlərində özünün yaradıcılıq miqyasına, bədii keyfiyyətlərinə və sənətkarlıq xüsusiyyətlərinə görə eyni səviyyədən çıxış etməsə də, illər ötdükcə dünya yaradıcılıq prosesinin qarşılıqlı ədəbi əlaqələri nəticəsində tədricən formalaşmağa doğru getməyə başladı.

Dövr tamamilə yeni uşaq ədəbiyyatının formalaşmasını tələb edirdi. Azərbaycan maarifçiləri A. Bakıxanov, İ. Qutqaşanlı, S. Ə. Şirvani, A. Səhhət, S. M. Qənizadə, R. Əfəndizadə, C. Məmmədquluzadə, S. S. Axundov və başqaları bu tarixi ədəbi missiyanın gerçəkləşməsinə uşaq ədəbiyyatının, xüsusilə yeni təşəkkül tapan nəsrin müasirlik elementləri ilə zənginləşməsində, dünya standartlarına cavab verən bir səviyyəyə qovuşmasında görürdülər. Beləliklə, ədəbiyyatımıza gətirilən yeni forma, üslub, kompozisiya üsürləri Azərbaycan nəsrini zənginləşdirərək onun dar və məhdud çərçivədən çıxıb mədəni yolla inkişaf etməsinə kömək edir. Yeni ədəbi üslub və realizm ənənələri bu janrın sonrakı illərdə uşaq ədəbiyyatında da öncül mövqeyə keçməsinə səbəb oldu.

XIX əsrin sonlarından başlayaraq yaranan maarifçi romanlar, elmi-pedaqoji traktatlar, səyahətnamə, fantastik, alleqorik janrda əsərlər qələmə alan maarifçi-yazarlar Avropa ənənələrinə üz tutsalar da, ilk növbədə milli başlangıca, mənsub olduqları xalqın

mənafeyinə istinad edirdilər. Bu dövrdə açıqfikirli gəncliyin nəcib insani xüsusiyyətlərini canlandıran Ə. Talibov'un "*Əhmədin kitabı*", "*Xeyirxahlar yolu*", Z. Marağalının "*İbrahimbəyin səyahətnaməsi*", S. M. Qənizadənin "*Şeyda bəy Şirvaninin məktubları*", C. Məmmədquluzadənin "*Danabaş kəndinin əhvalatları*" və b. irihəcmli əsərlər meydana çıxır. Məhz bu əsərlər Azərbaycan uşaq nəsrinin də təşəkkülünə və inkişafına əhəmiyyətli dərəcədə təsir göstərir.

Ümumiyyətlə, nəzərə alınmalıdır ki, uşaq ədəbiyyatı yalnız azyaşlı uşaqlar üçün yaradılan əsərlərdən ibarət deyil. Yeniyetmə və gənclər üçün nəzərdə tutulan bədii əsərlər də bilavasitə bu ədəbiyyatın janr sisteminə uyğundur və buna görə də roman da uşaq və gənclər üçün ədəbiyyatın janr sisteminə daxil edilə bilər. Dünya ədəbiyyatının təcrübəsi də bunu təsdiq edir.

Vaxtilə ədəbiyyatşünas alim Firudin bəy Köçərli yaxın dostu Həsənəli ağa Qaradağiyə məktublarının birində yazırdı:

"Xahişim var ki, öz dirilik və zindəganlığımıza dair roman kimi bir əhvalat tərtib və təsnif edin .Və lakin bu ziyadə mühüm olan bir əməldir ki, üstündə çox tədbir və təfəkkür lazım gəlir və əcələ ilə onun itmamı mümkün deyil. Məlum olsun ki, o romanda əvvəlinci şəxs tazə və yeni yetişən cavanlardan birisinin əsvat və hüsnü əxlaqi və nəfis işləri təqdирə gətirilsin. O cavan gərək biz istədiyimiz kimi, hər bir işdə və fikrində köhnə əqidəli və köhnə işli müsəlmanlardan seçilsin..." (*Həsənova R. ,1961 : 19-20*).

XIX əsrin sonu, XX əsrin əvvəllərində bədii nəsrin inkişafına çalışan qələm sahibləri məhz Avropa və rus mədəniyyətinin mütərəqqi ənənələrini yetərincə mənimsəmiş ziyahılar idi. Mirzə Əbdürrəhim Əbutalib Nədcar Təbrizi oğlu Talibov məhz belə sənətkarlardandır. Şah despotizminə və ruhani istibdadına qarşı radikal baxışlarına görə təqib olunduğundan 30 yaşında Qafqaza köçərək təhsilini Tiflisdə davam etdirən görkəmli maarifçi dünyanın bir çox ölkələrində-Türkiyə, Əfqanıstan, Almaniya, o cümlədən Rusiyada dəfələrlə səfərdə olduğuna görə dünya mədəniyyətinin ən qabaqcıl ənənələrinə yaxından bələd idi. O, həmçinin ingilis, fransız, ərəb, fars və əfqan dillərini də mükəmməl bilirdi. Millətinin gələcək taleyini düşünən ədib müasir məktəblərin açılmasını dəstəkləmiş, Azərbaycanda və İranda qızlar üçün tədris müəssisələrinin yaranmasına maddi yardım göstərmişdir. Ə. Talibov'un bədii yaradıcılığı çox mürəkkəb, ziddiyyətli şəraitdə və mühitdə formalaşmışdır. O, bütün əsərlərini 55 yaşından sonra, Azərbaycan türkcəsində danışmasına baxmayaraq fars dilində qələmə alıb. Yazdığı son iki əsərdən başqa bütün kitablarını şəxsi vəsaiti hesabına çap etdirib. "*İzahat-dər xüsusi azadi*" (*Azadlıq haqqında izahat*) adlı kitabı Məşrutə inqilabının qələbəsindən sonra 1906-cı ildə, "*Siyasəti-Talibi*" (*Talibin siyasəti*) kitabı isə ölümündən bir neçə ay sonra 1911-ci ildə Tehranda çap olunub. Ə. Talibov 1907-ci ildə İranın birinci Milli

Məclisinə deputat seçilmiş, lakin məşrutə ilə şahlığın bir araya sığmadığını bildirərək deputatlıqdan imtina etmişdir. Çoxcəhətli ədəbi-elmi fəaliyyəti ilə həm Azərbaycan, həm də İran ictimai fikrinin inkişafında, xüsusilə, 1905-11-ci illər İran inqilabının hazırlanmasında onun mühüm rolu olmuşdur.

Ədibin Azərbaycan uşaq nəsrinin qiymətli nümunələrindən sayılan *"Kitab yüklü eşşək"* (1888), *"Kitabi-Əhməd"* (1894-95), *"Məsalikül-məhsinin"* (*Xeyirxahlar yolu*) (1905) əsərləri mövzusunə görə bir xətdə birləşir-maarifçiliyin, elmin, mədəniyyətin, insan azadlığının təbliği, cəhələtin, nadanlığın tənqidi və ifşası. O, əsərlərində əxlaq, idrak, tərbiyə məsələlərindən daha çox bəhs etmiş, mövhumat, istibdad, tüfeylilik, əcnəbipərəstlik kimi keyfiyyətləri tənqid hədəfinə çevirmiş, insanların maddi və hüquq bərabərliyinin qızgın müdafiəçisi kimi çıxış etmişdir. Yaşadığı dövrün, mühitin ümumi səciyyəsinə gələn bədbinliyə, ruh düşkünlüyünə, ümitsizliyə baxmayaraq Ə. Talibov əsərlərində işığa can atırdı, insanlara, dünyaya xidmət etmək istəyirdi.

M. F. Axundzadə ənənələrinin ilk davamçılarından hesab olunan bu sənətkar fars dilini mükəmməl bildiyinə görə əsərlərini də bu dildə yazırdı. Məhz bu amil onun şəxsiyyətini uzun illər mübahisə obyektinə çevirmişdir. Ümumiyyətlə, bədii əsər hansı dildə yazılmasından asılı olmayaraq müəllifinin mənsub olduğu xalqın mənəvi-əxlaqi və milli düşüncə tərzini kimi orijinallıq məziyyətlərini qoruyub saxlaya bilər. Dahi Nizami də əsərlərini fars dilində yazsa da, onun dünyagörüşü, yaradıcılığı xalqının folkloru, dili, ləhcəsi, ədəbiyyatı ilə bağlı şəkildə formalaşmışdır. İran ədəbiyyatşünaslarının təbirincə desək, Nizami Gəncəvi farsca yazıb, amma ondan türk ətri gəlir. Ə. Talibov'un ustalıqla farsca qələmə aldığı, amma oxucuya tərcümə edilmiş dili ilə bambaşqa bir zövq yaşadan bədii əsərlərinə də eyni meyar və ölçülərlə qiymət verə bilərik. Bu əsərlər farsca yazılsa da, öz milli xarakterini, müəllifinin əsas qayəsi və məqsədini özündə ehtiva edir.

Böyük tənqidçi-ədəbiyyatşünas F. Köçərlinin ikicildlik *"Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları"* kitabında bu məsələyə münasibəti də yersiz mübahisələrə tutarlı cavabdır. O, yazır:

"Mirzə Əbdürrəhim bəy cənabları milliyyət cəhətcə Azərbaycan türklərinə mənsubdur və türk lisanı onun dilidir və bu dil İranın mərkəzində bu axır vaxtlara kimi qeyri-mütədarvil olduğu üçün ol cənab dəxi öz əsərlərini fars dilində yazıbdir və bu əsərləri ilə ümumiran əhalisinin boynuna minnət qoyubdur" (1926: 196).

XIX əsr İrandakı ictimai-mədəni səviyyə, fars dilində yazmağın "tələb" halını alması, həmçinin ədibin əsərlərində İran deyil, məhz Azərbaycan həyatının öz əksini tapması faktı fikrimizcə, ədəbiyyatşünas alimin qənaətini təsdiqləyir.

Əbdürrəhim bəy Talibov'un nəsr yaradıcılığı Azərbaycan milli uşaq ədəbiyyatının formalaşdığı dövrə təsadüf edir. Onun müxtəlif illərdə qələmə aldığı hekayələrində, romanlarında əxlaqi-tərbiyəvi məsələlər, ailə-məişət motivləri, lirik, dramatik məzmunlu hadisələr öz ifadəsini tapmışdır. Ədib tərbiyə məsələlərinin həllində quru nəsihətçiliyə uymayıb, real həyat müşahidələrinə, həssas sənətkar zövqü və duyğusuna əsaslanmışdır. Elmi necə əldə etməyin yolları və bu qazanılmışların bəşər övladına verəcəyi xeyirlər barədə müəllifin düşüncələrinin məhsulu olan əsərlərini məktəbə, elmi öyrənməyə çağırış da adlandırmaq olar. İnsan, onun cəmiyyətdəki mövqeyinə mütəfəkkiranə bir nəzər və həyat həqiqətlərinə tənqidi baxış, cəhalətin ifşası Əbdürrəhim bəy Talibov'un yaradıcılığı üçün səciyyəvidir. Müəllif *"Kitab yüklü eşşək"*, *"Əhmədin kitabı"*, *"Xeyirxahlar yolu"* əsərlərində insan, onun yaşam tərzi, keçmiş, bu gün, gələcək haqqında fikir və mülahizələrini irəli sürür və bu qənaətə gəlir ki, bəşəriyyətin salamatlığı maddiyyatdan daha çox mənəviyyatla bağlıdır. İnsanın mənəvi cəhətdən kamil olması isə təlim, tərbiyə və böyüyüb boya-başa çatdığı mühitdən asılıdır. Cəmiyyət azad olmayınca, əxlaqi və ümumbəşəri dəyərlərə söykənən azad düşüncələrə meydan verilib bunların səmərəsindən bəhrələnməyincə nə kamil insan, nə də mükəmməl həyat tərzindən bəhs etməyə dəyməz. İnsan nicat və səadəti axtarmamalı, onu qazanmaq üçün mücadilə etməlidir. Ən vacib şərt kimi şəxsi istəklərin bəşəri mənafeələrə qurban verilməsi gərəkdir ki, bunun da əsas yolu mənəvi kamillikdən keçir və deməli, şikəst mənəviyyatın bəhrəsi zorakı, hərki-hərkiyə əsaslanan cəmiyyət-zalımlar və məzlumlar dünyası, mükəmməl mənəviyyatın bəhrəsi isə insanın insan kimi yaşamaq istəklərini reallaşdıran azad, hürr cəmiyyət olacaqdır.

İctimai məzmun dolğunluğu və mütərəqqi fəlsəfi fikirlərlə seçilən *"Kitab yüklü eşşək"* romanı ədibin ilk orijinal bədii əsəridir. Gənc nəslə qabaqcıl ideyalar aşılardan maraqlı süjet əsasında qurulmuşdur. Maarifçilik ideyalarını təbliğ edən, əxlaqi, idraki və tərbiyəvi əhəmiyyəti olan əsərdə öyüd-nəsihət motivləri güclüdür. Romanın müqəddiməsində oxuyuruq: "Nəsihət, öyüd, əxlaq fəzilətləri və ənənələrlə zəngin olan bir kitab əlimizə düşdü: fars dilinə tərcümə etməyi lazım bildik". Müəllifin bu qeydləri uzun illər əsərin orijinal və yaxud təbdil olması ilə bağlı təzadlı fikirlərin yaranmasına səbəb olub. Tədqiqatçı Əflatun Məmmədov (Saraclı) əsəri Apuleyin *"Qızıl eşşək"*, fransız yazıçısı Kontes de Sequrun hekayələrindən birinin tərcüməsi hesab edir (1983: 21). Həqiqətən də, *"Qızıl eşşək"* əsəri ilə *"Kitab yüklü eşşək"* arasında müəyyən oxşarlıq mövcuddur. Bu bənzəyiş hər iki əsərdə əhvalatın eşşəyin dili ilə nəql olunmasında, eşşək obrazının rəmzi xarakter daşmasında, cəmiyyətdə mövcud olan yaramazlıqların, haqsızlıqların, zülmün və istibdadın tənqidində özünü daha aydın büruzə verir. Lakin bu iddia özünü doğrultmur. Məlumdur ki, Qədim Roma ədəbiyyatında Apuley öz məşhur *"Metamorfoza"* (*Qızıl eşşək*) əsərini məhz fantastik nağıl üslubunda qələmə almışdır. *"Kitab yüklü eşşək"* romanı isə

zahiri macəraçılıq xüsusiyyətlərinə və dərin ideya-bədii məzmununa görə diqqəti cəlb edir. Əsərin ön sözündə yazılan qeydlərdə də müəllifin özü bu mövzuya ondan öncə bir çox yazarların toxunduğunu qeyd edir. Bu onu sübut edir ki, Ə. Talıbov'un bu romanı dünya ədəbiyyatında eyni formada yazılmış nəhəng əsərlərin davamı idi. Heç şübhəsiz ki, o, bu əsərini yazarkən qeyd olunan müəlliflərin yaradıcılığından da qidalanmış, ilham almışdır.

Həmçinin, tədqiqatçı Tahirə Həsənzadə də müəllifin qeydlərinə istinadən göstərir ki, *"Kitab yüklü eşşək"* əsərini fransız yazıçısı Pol de Kok qələmə alıb. Cənubi Azərbaycanda və İranda bu əsəri farscaya tərcümə və təbdil edən isə Marağalı Məhəmməd Həsən Xan Etimaddüссəltənədir" (2004: 179).

Tədqiqatçı Vəli Nəbioğlu isə ümumiyyətlə, *"Kitab yüklü eşşək"* əsərini roman hesab etmir, onu sadəcə "klassik güzəştlərə istinad edən hekayət" (2004: 93) adlandırır.

Əsəri dilimizə ilk dəfə tərcümə edən Mirəli Mənafi isə sübut etməyə çalışır ki, *"Kitab yüklü eşşək"* Ə. Talıbov'un orijinal romanıdır (1978: 65-70). Əsər fars dilində yazılsa da tərcüməçi M. Mənafi Coşşanın məktublarındakı bəzi dialoqların Azərbaycan dilində olduğunu nəzərdən qaçırmayıb. Bu fakt da əsərin azərbaycanlı müəllifə aid olduğunun isbatıdır. Ümumiyyətlə, roman bütün ruhu ilə Azərbaycan mədəniyyətinin məhsuludur.

Görkəmli Danimarka estetik, tənqidçisi və ədəbiyyatşünası Georq Moris Brandes *"XIX əsr ədəbiyyatı və onun başlıca cərəyanları"* kitabında yazır: "Ən istedadlı xalqın dahisi də ilhamını ümumdünya-bəşəri təcrübədən almalıdır. Bu dahi öz ixtiyarına buraxılında solur, öləziyir. Yalnız başqa millətlərin dahiləri ilə ünsiyyət və yaxınlıq ona həmişə tərəvətli qalmaq üçün qüvvə verir" (1895: 1). Nəzərə alsaq ki, Ə. Talıbov da ərəb, fars, rus, ingilis və fransız dillərini yaxşı bilib deməli, azərbaycanlı ədibin bu əsəri yazması və ya təbdil etməsi mümkündür.

*"Kitab yüklü eşşək"* Azərbaycan nəsrində ilk alleqorik romandır. Əsərdə eşşəyin sahibinə başından keçən irili-xırdalı hadisələri, insanlarda diqqətçəkən məziyyətləri yumor ilə çatdırması ayrı bir özəllikdir. Əsərdə Coşşa adı rəmzi xarakter daşıyır. Adətən, xalq yaradıcılığında eşşək birmənalı şəkildə nadanlılığın rəmzi kimi verilir. Ə. Talıbov'un qəhrəmanı isə müdrik insanlar kimi məntiqli fikirlər yürüdür. Eşşəyin diliylə verilmiş və insanların mənfiliklərini çılpqlığı ilə təsvir edən bu əsər bütün uşaq ədəbiyyatı nümunələri kimi sadəcə balacalara deyil, onların böyüklərinə də xitab etməkdədir. İnsanlar arasında olduğu kimi, heyvanlar aləmində də Xeyir və Şər qüvvələr hökm sürür. Müəllif bu məsələdə heyvanat aləminə üstünlük verir, yəni heyvanlar özünü yaradılmışların ən əşrəflisi hesab edən insanlara nisbətən daha xeyirxahdır.

“Siz nitqli varlıqla biz dilsiz heyvanın bir fərqi vardır. O da bundan ibarətdir ki, biz icma halında yaşadığımızda aramızda bərabərlik olur: siz isə lovğalıq və xudpəsəndliyin şiddəti üzündən bir fayda, bir mənfəət duyan kimi bərabərliyə, qarşılıqlı köməliyə riayət etməyirsiniz; o faydanı inhisara almağa və təkə özünü məxsus etməyə səy göstərirsiniz. Hamısını təklikdə mənimsəyib, başqasına zülmkarcasına təcavüz etməkdə üstünlük qazanmağa, qonşunu və öz həmcinsini məhrum etməyə çalışırsınız.” (Sultanlı V. və İsmayıl İ., 2017: 52)

Coşşanın dilindən səslənən bu fikirlər o dövrdə yaranan nəsr əsərlərinin əsas qəhrəmanlarının fikirləri ilə eyniyyət təşkil edir. Bunun əsas səbəbi sözsüz ki, həmin əsərlərin XIX əsrin ictimai-siyasi “ab-hava” sını özündə əks etdirməsi ilə əlaqədar idi. Coşşa səyahətə çıxır, insanlardan uzaq çöllərdə gün keçirir, lakin sonra yenə müxtəlif adamların əlinə düşür, yaxşılıq və pisliliklə üzləşir. Beləliklə, qənaətə gəlir ki, ən vəhşi heyvan insandır. Çünki əlində olanlarla kifayətlənməz, ətrafındakıları özünə tabe etməyə çalışır, buna nail ola bilmədikdə isə iyrenc yollar axtarıb tapar.

“... Biz eşşək tayfasının sizlərdən üstünlüyümüzədən biri budur ki, öz iştahamızı qədər yeyib doyduqdan sonra sabahın azuqəsi və ehtiyatı fikrinə düşmərik. Çünki Allahı ruzi verən hesab edirik. Sizlər isə ilahi nemətlərdən faydalandığımız zaman ləzzət toplamaq xəyalı ilə öz hisslərinizi korlayır, nə yediyyəni belə bilmirsiniz.” (Talibov M. Ə., 1979: 44-45)

Qabaqcıl ideyalar, xeyirxah əməllər, mənəvi azadlıq arzusu, cəhalətə qarşı mübarizə hissi, maarifçiliyi təbliğ edən əsər müəllifinin dünyagörüşünü ortaya qoyur. Əxlaqi-didaktik, idraki və tərbiyəvi əhəmiyyəti olan bu əsərdə maarifçilik ideyalarının təbliği ilə bağlı məqamlar çoxdur. Xüsusilə, müəllifin insan azadlığı ilə bağlı düşüncələrini ifadə etdiyi epizodlar romanda diqqətçəkən məqamlardan biridir. Müəllif arzu edir ki, insanın həqiqəti onun sərvəti və rütbəsilə deyil, ağı və mənəvi keyfiyyətlərilə, öz fəaliyyəti sayəsində insanlara verdiyi həqiqi fayda ilə ölçülsün.

“... İnsanın haqqı müəyyən mənada azadlıqdır. Təbii azadlığı olmayan insan-insan deyildir. Amma bu azadlıqla bərabər camaat qarşısında müəyyən çərçivədə olmaq lazımdır. Heç bir vaxt başqa fərdlərdən uzaqlaşıb öz həmcinslərinin mənafeyinə laqeyd baxmaq olmaz. Səhrada bitən tək bir ağacın o qüdrəti yoxdur ki, rüşesini suya çatdırsın, havadan lazımı qədər qida alsın.” (Talibov M. Ə., 1979: 44-45)

V. Q. Belinski yazırdı:

“Romanın məzmunu müasir cəmiyyətin bədii təhlilidir, cəmiyyətin görünməyən elə əsaslarını açıb göstərməkdir ki, adət edilmiş vərdişlər və düşüncəsizlik onları cəmiyyətin özündən də gizli saxlayır. Müasir romanın vəzifəsi-həyatı bütün çılpaq həqiqəti ilə əks

etdirməkdir. Buna görə çox təbiidir ki, roman, bir istisna kimi, ədəbiyyatın bütün digər növlərinə nisbətən hamının diqqətini cəlb etmişdir: cəmiyyət romanı öz güzgüsü hesab edir və ona baxıb özünü görür, öz-özünü dərk edir." (1848:124-127)

V. Q. Belinskinin bu mülahizələrini Ə. Talibov'un "*Kitab yüklü eşşək*" romanını səciyyələndirən ən doğru və dəqiq bir tərif kimi qəbul etmək olar.

Ə. Talibov'un ən böyük nəsr əsəri sayılan "*Səfinəyi-Talibi, yaxud Kitabı-Əhməd*" (*Talibin gəmisini, yaxud Əhmədin kitabını*) əsəri Azərbaycan ədəbiyyatında uşaqların həyatından bəhs edən ilk əsərdir. Didaktik mahiyyət daşıyan əsər bəzən qəhrəmanın adı ilə "*Əhmədin kitabını*" da adlanır.

Filologiya elmləri doktoru, ədəbiyyatşünas Ə. Məmmədov (Saraclı) "*Kitabi-Əhməd*" romanının elmi traktat xarakterli olduğuna görə fransız mütəfəkkiri J. J. Russonun "*Emil və ya tərbiyə haqqında*" əsərinin təsiri ilə yazıldığını qeyd edir və burada Avropa roman janrının xüsusiyyətləri ilə Şərq ənənəsinin təmasda olduğunu göstərir. Tədqiqatçı qeyd edir ki, J. J. Russo Emilin, Ə. Talibov isə Əhmədin həyatının üç dövrünü-uşaqlıq, gənclik və yetkinlik illərini qələmə alıb. Hər iki əsərdə elmi traktat xarakteri bədiiliyi üstələyir. Emil və Əhməd hərəkət və mübarizələr yox, düşüncə və mühakimələr qəhrəmanlardır. Onların tərbiyələri, tale və xarakterləri, arzu və mübarizələri bir-birinə yaxındır. Fərq burasındadır ki, Emil XVIII əsr maarifçiliyinin qaynar dövrünü, Paris kommunasını görmüş, Fransada təhsil almış, Əhməd isə XIX əsr Şərq mühitinin oğludur. Əhməd Emilin təcrübəsindən də öyrənir. O, bir növ Ə. Talibov'un özünün tərbiyə və həyat, elm və mədəniyyət, dövlət və cəmiyyət haqqındakı fikirlərinin ifadəçisinə çevrilib (1983: 21). Əlbəttə, bu iddia ilə də hesablaşmaq mümkündür. Əvvəla ona görə ki, əsər janr etibarilə Russonun romanına bənzəsə də, Şərq koloritlidir. Əsərin qəhrəmanı Əhmədin fikir və mühakimələri isə ədibin Şərq ölkələrində sosial həyata və insana humanist baxışının təzahürü kimi dəyərləndirilə bilər. Əsərdə qəhrəman hadisələr içərisində təqdim edilməkdən daha çox, hadisələr qəhrəmanın qavrayışında təqdim olunur, bədii mətn əsasən, onun düşüncələri üzərində qurulub.

Mükalimə və dialoq formasında söhbətlərdən ibarət olan əsərdəki maraqlı və ibrətamiz epizodlar ayrı-ayrı uşaq hekayələrini xatırladır. Əhməd Avropa mədəniyyətinin və ictimai fikrinin inkişafının təsiri altında yetişmiş bir gənkdir. Fransada təhsil alıb qayıdan Əhmədin məqsədi düşüncə və fəaliyyəti ilə bağlı hissələrdə müəllif əxlaq və didaktika, təlim-tərbiyə məsələlərini uşaq tənqidiyə uyğun şəkildə mükalimə formasında şərh edir. Əsərdə eyni zamanda Ə. Talibov'un ölkənin intibahına, xalqın oyanmasına, ictimai fikrin inkişafına, maarifpərvərlik və tərəqqipərvərlik ideyalarının geniş intişarına təsir göstərən amillər, fəlsəfi problemlərlə bağlı fikirləri də öz əksini tapıb. Qəhrəmanın təsvirində yazıçı vasitəli



xasiyyətnamədən daha geniş istifadə edir, yəni qəhrəmanı əhatə edən mühitin və şəraitin, adamların və əşyaların dəqiq və müfəssəl şəklini verməklə onun səciyyəsinin məlum bir cəhətini işıqlandırmğa çalışır. Əhmədin həyatının uşaqlıq, gənclik və yetkinlik dövrünün təsviri bu cəhətdən çox xarakterikdir. Roman maraqlı süjet xətti üzərində qurulmuş bədii nəsr nümunəsidir. Tədqiqatçı Salidə Şərifova da əsərin didaktik mahiyyət daşdığını nəzərdə tutaraq onu “bədii-pedaqoji roman” üslubuna aid edir (1998: 4).

Əsər elmi biliklər toplusudur. Sətirlər, səhifələr bir-birini əvəz etdikcə insanın maraq dairəsi, təşnəliklə oxumaq istəyi güclənir, kitabın seyrindən çıxma bilmirsən. Romanda kainatı təşkil edən dörd ünsür, onların yaranma mərhələləri, müxtəlif iqlim qurşaqlarında yetişən qəribə ağaclar, heyvanat növləri, həşəratlar, bioloji hadisələr, makro və mikro mühit, fəza cisimləri, elementin xassələri, Misir ehramları, mumiya, ilk coğrafi xəritənin kəşfi, xəstəliklərin təsnifatı, onları müalicə edən həkimlərin, həmçinin məşhur fiziklərin, kimyaçıların, qəhrəmanların, peyğəmbərlərin, hökmdarların həyatı, dinlər, dövlətlər, parlamentlər, ictimai-tarixi hadisələr barədə bilgiler və s. informasiyalar bədii şəkildə verilir. Romanda yeddi yaşlı oğulun tarixi, elmi, siyasi və dini mövzularda sualları ata tərəfindən səbirlə, məntiqi ardıcılıqla, uşaq yaddaşının dərk edəcəyi səviyyədə cavablandırılır. Ə. Talıbov elmi məlumatları bilərəkdən xəbər şəklində çıxarıb, bədii vasitələrlə-məzəli, əyləncəli hadisələrlə, tarixi ekskursiyalarla, diqqəti çəkən məftunedici təbiət lövhələri və obrazlı ifadələrlə qarşılıqlı şəkildə təqdim edir. Oxucu burada zəngin bilik öyrənməklə yanaşı, həm də bir nəsr əsərinin cazibə dairəsinə düşür. Romanda oğul ilə ata arasında dialoqlar davam etdikcə müzakirə hədəfinə çevrilmiş məsələlər də şaxələnərək sadələşir, elmiyədən daha çox bədii səciyyə daşıyır. Yazıçı, xarici ölkələrdəki hər hansı mütərəqqi prosesdən-əhali artımından, sağlamlıqdan, sənayenin, tikintinin inkişafından, mədəniyyətdən, elmin qüdrətindən danışdıqca, həm uşaqların sualları, həm də oxucu təfəkküründə yaranan əks-səda Cənubi Azərbaycanın ağır, dözülməz halını göz önündə canlandırır (*Babayev B. , 2015: 52*).

Əsərin “*Həyat məsələləri*” adlı üçüncü cildi janr xüsusiyyəti etibarilə daha təsirlidir. Əvvəlki hissələrdə əxlaqi-didaktik, idealist ruh təlqin edən nəsihətlər dialoq şəklində şərh edilirdisə, burada müəllifin dövlət və cəmiyyət, sosial həyat, təbiət və inkişafıla bağlı məsələləri elmi-tarixi biliklərlə həll etmək haqqında fəlsəfi fikirləri sistemləşdirilib. Bu hissə demək olar ki, elmi-publisistik xarakterlidir. Burada süjet tapmaq çətinidir. Bu əsərdə müəllif cəlbədiçilik süjet qurmaqdansa daha çox diqqətçəkici ideyalara fikir vermişdir. Bütövlükdə “*Həyat məsələləri*” Ə. Talıbov’un dünyasını, şəxsiyyətini və həyat ideologiyasını əks etdirir. C. Məmmədquluzadənin 1906-cı ildə “*Qeyrət*” mətbəəsində onu nəşr etdirməsi də əsərin məhz elmi-pedaqoji, ictimai-siyasi səciyyəsi ilə bağlı idi.

Hələ yazıldığı dövrdə böyük əks-səda doğuran əsər mütəxəssislər tərəfindən “yeniyetmə və qocalar üçün mənfəətli”, “Şərq ölkələrində misli olmayan bir əsər” kimi dəyərləndirilirdi. 1875-ci ildə İstanbulda fars dilində nəşr olunan, İranda mövcud quruluşu tək-cə tənqid etməklə kifayətlənməyən, bu quruluşda nə kimi dəyişikliklər aparmaq fikrini irəli sürən ilk mətbu orqanının- “*Əxtər*” in nəşiri Tahir Təbrizi əsər haqqında yazırdı: “Hamı kitabdakı uşaqa sərbətlərdən qocayana hikmətlər öyrənəcək, bu gülüstandan bir gül, bu bustandan bir sünbül pay götürəcək”.

Ə. Talibov'un sərgüzəşt xarakterli digər romanı “*Məsəlül məhsinin*” (*Xeyrixahlar yolu*) yazıldığı dövrdə diqqət çəkən əsərlərindənədir. Əsəri təhlil edən böyük ədəbiyyatşünas F. Köçərli romanın tərbiyəvi əhəmiyyətindən bəhs edərək gənc nəslin şəxsiyyət kimi formalaşmasında onun mühüm rolunu qeyd edir (1926: 202).

Ümumiyyətlə, Azərbaycan maarifçilik romanı tarixində ilk sərgüzəşt xarakterli əsərləri məhz Ə. Talibov'un qələmə aldığı hesab olunur. Maarifçi-yazıçı bu əsərində ideal cəmiyyət haqqında arzularını ifadə edərək mütləqiyyət və zorakılığın mövcud olmadığı xəyali bir quruluş təsvir edir. O, belə quruluşu “*Əhmədin kitabı*” nda da təsvir etmişdi. Onun təsvir etdiyi cəmiyyətdə hər şey haqq və ədalət üzərində bərqərar olmuşdur. Müəllif ictimai həyatda və qarşılıqlı insan münasibətlərindəki mövcud nöqsanları ifşa edir. Əsərdə hər bir cizgi və ştrixdə eyham və işarələr mövcuddur.

Tədqiqatçı Ə. Məmmədov “*Xeyrixahlar yolu*” romanını “yarımfantastik roman” (1983: 24) kimi dəyərləndirir. Lakin biz bu fikirlə razılaşmırıq. Əvvəla ona görə ki, müəllifin fantaziyası maraqlı və əyləndiricidir. Onun macəraçılıq fabulası oxucunu qəhrəmanın misilsiz sərgüzəştlərini diqqətlə izləməyə məcbur edir. Beş nəfər gəncin Dəməvənd dağına səyahəti və onların qarşılaşdıqları sərgüzəştlərin təsviri və təqdimində müəllifin ictimai oyanışa və tərəqqiyə faydalı ola biləcək fikirlər səsləndirməsi diqqətcəkdir. Bu keyfiyyət əsəri uydurma səyahətnamələrdən daha çox realist ədəbiyyata yaxınlaşdırır.

Ə. Talibov'un “*Xeyrixahlar yolu*” romanı savadlı, istedadlı beş nəfər gəncin, elmi ekspedisiya üzvlərinin səyahətindən, görüşlərindən, söhbətlərindən və düşüncələrindən bəhs edən maraqlı, ibrətamiz bir əsərdir. Burada İranda feodal özbaşınalığının, zülm və hüquqsuzluğun ifşası öz bədii həllini tapmışdır. Müəllif oxucusunun diqqətini millətin, cəmiyyətin faciəsini şərtləndirən ən başlıca tarixi-sosial amillərə doğru yönəldir. İstibdad girdabında çabalayan kəndlilərin ağır həyatını inandırıcı boyalarla təsvir edən müəllif bu problemləri oxucu nəzərində qloballaşdırır və onun həlli yolunu yalnız quruluşun devrilməsində gördüyünü açıq şəkildə ifadə etməkdən çəkinmir. Kəndli tacirin gileylənərək hakimin, fərraşbaşının, valinin onların başına açdıqları ağlasığmaz oyunları-mal-qaralarını, torpaqlarını, cehizlik xalça-palazlarını min bir bəhanə gətirərək əlindən almaları əsərin ən

təsirli epizodlarındandır. Yazıçı qanunsuzluq mənğanəsində əziyyət çəkən cəmiyyəti tendensiyasız, ideoloji müdaxiləsiz göstərdiyi üçün hər şey öz yerində, öz rəngində görünür.

Əslində inandırıcı boyalar, real cizgilərlə işlənmiş bədii xarakterlər sosial problemləri ifadə etməyin ən səmərəli yolu sayılır. Ə. Talibov bu mənada əsərin gənc qəhrəmanlarını bir varlıq olaraq milli və bəşəri dəyərlərin vəhdəti əsasında təqdim etməyə müvəffəq olmuşdur. Hadisələrin təsvirində yazıçı təhkiyə və mükəllimə üsulunu seçib lirik-psixoloji və publisistik üslubun yazıçıya verdiyi imkanlardan maksimum istifadə edərək bədii-estetik dəyərləri qorumaqla əsərində hadisələrə, obrazlara bəzən realist, bəzənsə romantik mövqedən yanaşmışdır.

Əsərin əsas qəhrəmanları maarifçi gənclərdir. Onlar müxtəlif ölkələrdə: Məhəmməd-İngiltərədə, Mustafa-Türkiyədə, Hüseyn-Rusiyada, Əhməd isə Fransada təhsil alıblar. Xeyallarla yaşayan bu idealist gənclər səfər zamanı rastlaşdıqları mühitlə təhsil aldıkları ölkəni müqayisə edir və üstünlüyü ikinciyə verirlər. Bu epizodlarda gənclərin düşüncə tərzini, onlardakı egoist meyillər həyatın müxtəlif məqamlarını dəyərləndirmə bacarıqları real cizgilərlə təsvir edilmişdir. Əsərdə uşaq və gənclərin əxlaqi tərbiyəsinə müsbət təsir göstərən epizodlar çoxdur. Məsələn, gənclərin içərisində öz mənəvi keyfiyyətləri ilə seçilən Möhsünün timsalında ədib uşaq və yeniyetmələri vətənpərvər olmağa, xalqın azadlığı uğrunda cəsərlə, qətiyyətlə mübarizə aparmağa, onun rifahı qayğısına qalmağa çağırır. Bu əsərdə ilk baxışda ağılsızmayan, bəzən macəra roman üslubuna yaxınlaşan detallar, bütöv səhnələr çoxdur. Romanda müəllif alpinistlərin belə çıxma bilmədiyini dağın zirvəsini bədii təfəkkürü, fantastik xəyalı ilə elə canlandırır ki, baş verənlərin həqiqiliyinə şübhə yeri qalmır.

Bədii əsərin inandırma dərəcəsi sənətkarın özünün dünyanı, insanı və onun həqiqətini dərk etmə bacarığı ilə bağlıdır. Bəzən ən qəribə, tipik olmayan momentlər belə sənətkarlıqla işləyəndə inandırıcı olur, etiraz doğurmur. Ə. Talibov təsvir etdiyi ideal cəmiyyətin bir gün bərqərar olacağına inanırdı. Bütün bunlar sənətkar assosiasiyasıdır. Sənətkarın dünyanı dərk etmə, bu dərk etməni, yenidən oxucuya qaytarma anıdır.

“*Xeyrixahlar yolu*” nda realist təsvirlə romantik xəyal, müəllif arzusu ilə fantastik ünsürlər birləşir. Lakin Ə. Talibov’un fantastikası qədim macəra və sərgüzəştlərdəki kimi uydurma deyil. Onun fantastikası və romantikası gənclərin duyğu və düşüncələrindən doğur. Ümumiyyətlə, Ə. Talibov’un romanlarının bir çox diqqətəlayiq məziyyətləri var. Məsələn, ədib “*Həyat məsələləri*” ndə “*Qırmızı respublika*”, burada isə ideal Baysanqur, Cübə kimi kənd və şəhər, Bayqu dərəsi, həmçinin ideal insan, cəmiyyət təsvir edir. Nizaminin “*İsgəndərnamə*”, M. F. Axundzadənin “*Aldanmış kəvakib*” əsərlərində təsvir olunan ideal cəmiyyət arzularından ilhamlanan Ə. Talibov sələflərini sadəcə təkrarlamır, bəşərlik,

tarixilik, müasirlik normalarının çəkisini elə paylaşdırır, elə hopdurur ki, roman oxucuya milli olduğu qədər bəşəri, tarixi olduğu qədər də müasir təsir bağışlayır.

Ümumiyyətlə, Ə. Talıbov'un romanlarında XVIII əsr Avropa sərgüzəşt və macərə ədəbiyyatının yaradıcı təsirini görməmək qeyri-mümkündür. Müəllifin maarifçi ideyalar təbliğ edən romanlarında haqqın, ədalətin bərqərar olduğu ideal cəmiyyətin, həmçinin fantastik ölkələrin ustalıqla təsviri Conatan Svift və Daniyel Defonun insan və quruluş haqqındaki didaktik mühakimələrini xatırladır. Məlumdur ki, məhz bu keyfiyyətlər uşaq nəsrinə üçün də xarakterikdir. Bu baxımdan Ə. Talıbov'un sərgüzəşt və macərə üslubunda yazdığı əsərlərin Azərbaycan uşaq nəsrinin təşəkkülü və formalaşmasına əhəmiyyətli dərəcədə təsiri danılmazdır.

### **Sonuç**

Sonda onu əlavə edə bilərik ki, Ə. Talıbov bəhs etdiyimiz əsərlərində ən xırda, nəzərə çarpmayacaq məsələləri belə həssaslıqla təsvir edib. Bu da janrın verdiyi imkanlardan müəllifin qənaət etmədiyini, əksinə, oxucu üçün hər bir obrazı, xarakteri, hadisəni müfəssəl, təfərrüatına qədər onu yormadan işlədiyini göstərir. Müəllifin istər *"Kitab yüklü eşşək"*, *"Əhmədin kitabı"*, istərsə də yarımfantastik roman hesab edilən *"Xeyrxahlar yolu"* əsərində bədiiliyin əsas əlamətlərindən olan sadəliyə rast gəlirik.

Ə. Talıbov'un sənətkarlıq xüsusiyyətlərindən biri də hadisələri asanlıqla əlaqələndirmə, ümumiləşdirmə və tipikləşdirməyi bacarmasıdır. O, əsərlərində canlı obrazlar yaradır və mücərrədiyə yer vermir. Təbiidir ki, uşaq ədəbiyyatı örnəklərində konkretlik, faktik materiallar əsas məsələlərdən biridir. Bu məsələ uşaq əsərlərinin inandırıcılığını və bədii uğurunu təmin edən cəhətlərdən biridir. Güclü yaradıcı təxəyyül və dərin müşahidələr nəticəsində qələmə alınan bu əsərlərdə uşaqları, gəncləri yoran mövzu və məsələlər yoxdur, zəruri təfərrüatlar, konkret, yaddaqalan həyat materialları var. Orijinallıq və səmimiyyət, ideya-fikir aydınlığı, bədii əsərə məzmun verən həyat həqiqətləri haqqında tam təsəvvür formalaşdırmaq məsələlərində Ə. Talıbov'un öz yolu, öz səsi və öz üslubu var. Əslində, axıcılıq və ahəngdarlıq bədii əsərlərin əsas keyfiyyət göstəricilərindən biridir. Ə. Talıbov'un yaradıcılığında uşaq ədəbiyyatı örnəklərində isə axıcılıq və ahəngdarlıqdan çox fikir və məqsəd var.

### **Kaynakça**

- Белинский Виссарион Григорьевич (1848). *Несколько слов о чтении романов*. "Критика и библиография". Санкт-Петербург.
- Брандес Георг Морис (1845). *Литература XIX века в ее главных течениях*. Санкт-Петербург.
- Babayev Baba (2015). *Ədəbiyyat məsələləri*. Bakı: Muellim.
- Həsənzadə Tahirə (2004). *Əbdürrəhim Talıbov, yoxsa Pol de Kok*. "Azərbaycan", №6, 179-180.
- Həsənova Raifə (1961). *Həsənəli ağa Qaracadaği haqqında yeni materiallar*. S. M. Kirov adına ADU-nun elmi əsərləri. İctimai Elmlər seriyası, №1, 19-20.
- Köçərli Firudin (1926). *Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi materialları*. II cild. Bakı: Elm.
- Məmmədov Əflatun (Saraçlı)(1983). *Azərbaycan bədii nəsr*. Bakı: Elm.
- Mənafı Mirəli (1978). *Mirzə Əbdürrəhim Talıbov*. Bakı: Elm.
- Nəbioğlu Vəli (2004). *Azərbaycan bədii nəsrinin janr-üslub təkamülü (XIX-XX əsrlər)*. Bakı: Elm.
- Sultanlı V. və İsmayıl İ. (2017) *Güney Azərbaycan nəsr* . *Başlanğıcdan bu günə qədər. Antologiya*. Bakı: Nurlar, Nəşriyyat-Poliqrafiya mərkəzi.
- Şərifova Salidə (1998). *İlk Azərbaycan romanları*. Bakı: Elm.
- Talıbov Mirzə Əbdürrəhim (1979). *Kitab yüklü eşşək (roman)*. Bakı: Yazıçı.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (211-222)

Makalenin Geliş Tarihi: 13.02.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 27.03.2019

### BEHÇET NECATİGİL'İN "SEVGİLERDE" VE "NİLÜFER" ŞİİRLERİNİ PALİMPSEST KAVRAMIYLA OKUMAK

Gökhan TUNÇ<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-9450-8045

#### ÖZ

Metinlerarasılık kavramını edebî eleştiri dinamiğini anlamak için temel dayanak noktası yapan edebiyat kuramcıları, bir metnin tamamen yeni bir söylem geliştirmesinin yerine diğer metinlerle kurdukları ilişkiye odaklanırlar. Söz konusu kavram, bilhassa geleneksel edebiyatla ilişki kuran şair ve yazarları anlamlandırmak açısından işlevsel bir önem taşır. Bu bağlamda değerlendirilmesi gereken isimlerden biri Behçet Necatigil'dir. Necatigil, hem Doğu hem Batı şiirini çok iyi bilen ve modern şiirin geçmişe atıflarla ilerleyeceğini düşünen bir şairdir. Necatigil'in söz konusu özelliği, onun ürünlerini anlamak için başka şairlerin şiirlerini göz önünde bulundurmayı gerekli kılar. Bunun yanı sıra bu makalede, tartışma konusu olan şairin şiirlerinin birbirlerine gönderimde bulunduğu, metinlerarası ilişkiye girdikleri ve ancak ifade edilen çerçevede yorumlandıklarında anlamlı bir hâle gelecekleri ortaya konmaya çalışılacaktır. Söz konusu durum ise, palimpsest kavramı merkeze alınarak Necatigil'in "Sevgilerde" ve "Nilüfer" şiirleri örnekleminde tartışılacaktır. Buna göre makalede, Necatigil'in "Sevgilerde" şiirinde dönüştürümler yaparak "Nilüfer" şiirini yazdığı, "Nilüfer" şiirine dikkatli bakıldığında "Sevgilerde" şiirinde silinen, kazınan yerlerin ortaya çıkacağı iddia edilecektir. Son olarak her iki şiirin de birbirini etkilediğinin kanıtlanması için uğraş verilecektir.

**Anahtar Kelimeler:** Behçet Necatigil, palimpsest, "Sevgilerde", "Nilüfer".

#### READING BEHÇET NECATİGİL'S POEMS OF "SEVGİLERDE" AND "NİLÜFER" WITH THE CONCEPT OF PALİMPSEST

#### ABSTRACT

The theorists of literature, who determined the concept of intertextuality as a reference point to understand the dynamics of literary critic, focus on a text's relationship with

<sup>1</sup> Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, Anadolu Üniversitesi, Açıköğretim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.  
eposta: gokhantunc@anadolu.edu.tr



other texts instead of just focusing on its completely new expression. The concept is especially functional to understand the poets and writers who establish relationship with traditional literature. In this frame, Behçet Necatigil should be one of the names to be mentioned. He knew both Eastern and Western poetries very well and believed that the poetry can make progress by referring to the past. The mentioned peculiarity of Necatigil makes it necessary to consider his previous poems in order to understand his any given poem. This article asserts that all the poems of Necatigil refer to each other and have an intertextual relationship and they can be meaningful when interpreted in this framework. This will be discussed by focusing on the concept of palimpsest and Necatigil's poems of "Sevgilerde" and "Nilüfer". Accordingly, this article will argue that Necatigil wrote "Nilüfer" by transforming "Sevgilerde". When the two poems are examined the erased and deleted parts in "Sevgilerde" can be seen in "Nilüfer". Finally, it will be claimed that the two poems influenced each other.

**Keywords:** Behçet Necatigil, palimpsest, "Sevgilerde", "Nilüfer".

## Giriş

Behçet Necatigil Doğu ve Batı şiir geleneğine derinlemesine vâkıf olan ve bu birikimi şiirlerinde estetik bir malzeme olarak kullanmaya çalışan Türk edebiyatının önde gelen şairlerindedir. Söz konusu durum, onun poetikasında da kendisine yer bulur ve şair ifade edilen kapsamda *Düzyazılar II*'de, "Bugünün şairi mümkün olduğu kadar eskiye atıflarla ilerlemelidir." (1999: 95) der. Nitekim, Necatigil'in şiirleri incelendiğinde, bu ürünlerde, Osmanlı şiirine, Türk halk edebiyatına, Batı şiirine, mitolojiye birçok metinlerarası gönderimin olduğu görülür. Ancak, daha dikkat çekici nokta, tartışma konusu şairin, farklı şair ve yazarların ürünlerine atıfta bulunmasının yan sıra yazmış olduğu eski şiirlere gönderme yapmasıdır. Hatta Necatigil, bunun da ötesinde, daha önce yazdığı bir şiiri temel alarak başka şiirler de ortaya koymaktadır. Bahsi geçen çerçevede, şairin "Sevgilerde" ve "Nilüfer" şiirleri örnek olarak verilebilir. Necatigil'in söz konusu tavrı bu makalede, palimpsest kavramıyla ilişkilendirilerek "Sevgilerde" ve "Nilüfer" şiirlerinin üst üste gelmesiyle birlikte bu iki önemli şiirin birbirlerini ne şekilde etkiledikleri tartışılacaktır. Bu kapsamda öncelikle palimpsest kavramına, daha sonra ise "Nilüfer" şiirini palimpsest olarak nitelendiren başka çalışmalara yer verilecektir. Bu makalede ise diğer görüşlerin aksine, "Nilüfer" şiirinin "Sevgilerde" şiiriyle palimpsestvari bir ilişki içinde değerlendirilmesi gerektiği öne sürülecektir.

## "Palimpsest" Kavramı

Palimpsest, özellikle Orta Çağ'da, kâğıt yaygınlaşmadan önce, parşömen ve parşömen benzeri ince nesnelere yaygın olduğu çağda yaygın bir kullanım ağına sahiptir (Baldick

2001: 181). Buna göre palimpsest, sözlük anlamıyla, üstündeki el yazmasından temizlenerek tekrar tekrar kullanılmış bir parşömen parçası ya da ruloya verilen isimdir (Dillion 2017: 25). Bir başka ifadeyle önce yazılı olan metnin bir bölümü ya da tamamı silinip veya kazınıp üstüne yeni bir yazı yazılan el yazmasıdır (Dillion 2017: 181). Nitekim palimpsestin Grekçe “palin” (tekrar) ile “psestos” (kazınmış) sözcüklerinin birleşmesinden (Yavuz 2013: 24) oluşması da bahsedilen işleviyle koşut bir anlama sahiptir. Ancak palimpsestlerin esas dikkat çekici özelliği, parşömen ya da ruloda silinmiş gibi gözükten ilk yazının çoğu zaman tam olarak silinmemiş olmasıdır. “İlk yazının hayaletimsi izi, kalan mürekkepteki demirin havadaki oksijenle temas etmesi sonucu ortaya çıkan kırmızımsı kahverengi oksit yüzünden sonraki yüzyıllarda yeniden” (Dillion 2017: 27) ortaya çıkar. Bahsedilen durum, farklı veya benzer içerikli yazıların aynı mekânda bir araya gelmesine yol açar. Tam da palimpsestin bu niteliği onun metaforik bir anlam kazanmasına neden olur. Nitekim *Palimpsestes* adında bir kitabı bulunan Gérard Genette, söz konusu kavramın metaforlaşması ile ilgili şunları söyler:

“Metinsel ilişkiler alanında nesnenin bu ikiyüzlülüğü eski bir analogi olan palimpsest yoluyla temsil edilebilir: Aynı parşömenin üzerinde bir metin diğerinin üstüne bindirilebilir ve biri diğerini saklamaz, bilakis kendini aradan göstermesine izin verir.”  
(Akt. Dillion 2017: 120)

Palimpsest üzerine güncel ve kapsamlı bir çalışma yapmış olan Sarah Dillion, ifade edilen kavramın metaforlaşma sürecinin, 1845'te Thomas De Quincey'nin “The Palimpsest” başlıklı denemesiyle başladığını öne sürer. “1845'ten sonra da palimpsest, mimari, coğrafya, jeoloji, paleontoloji, buzulbilim, astrofizik, biyokimya, genetik, sinirbilim, nörobiyoloji, nörhesaplama ve enformasyon teknolojisi gibi çok farklı alanlarda kullanıl(ır)” (Dillion 2017: 13). Bahsedilen durum, palimpsesti farklı disiplinlerin karşılaşma alanı yapar. Bununla birlikte farklı disiplinlerin ilişkileri palimpsestin mantığına göre belirlenir (Dillion 2017: 14).

İfade edildiği gibi Gérard Genette ile postmodern eleştirmen ve kuramcılar, yüzeyde görünen metnin arkasındaki silinen ya da kazınan metni açığa çıkarma girişiminden esinlenerek yazınsal metni palimpsest olarak nitelendirirler (Aktulum 2000: 217). “Ortak kanıya göre, eski bir yazar ‘ilk kez’ yazmış, ardından başka bir yazar (çoğu zaman bir taklitçi ya da kopyacı diye anılan) yeni bir metnin sayfalarını bir başka türlü yeniden yazmıştır.” (Aktulum 2000: 217)<sup>2</sup>. Edebiyat araştırmacıları ise ikincil yazılan eserde birinci metindeki

---

<sup>2</sup> Kubilay Aktulum, “Metinlerarasılık ve Evrim” adlı makalesinde, evrim teorisi ile metinlerarasılık kavramı arasında metaforik bir ilişki kurar. Aktulum söz konusu denklemi şöyle kurar: “Özgün metin (alt-metin) ‘ebeveyn’ iken kopya yapıt (ana metin) bir ‘çocuktur’. Öyleyse ikileşme terimi bir ‘kalıtsallık’ düşüncesi barındırır.” (2018: 26). İkincil metinde görülen ilk metni izlerinden yola çıkarak Aktulum’un kurduğu metaforik benzerlik palimpseste de görülür.



izleri keşfedip ilk metne giderler. Söz konusu ilk metin ile ikinci metin arasındaki ilişkiyi palimpsestvari bir şekilde ele alan yazar, Jorge Luis Borges'tir. Borges, "Don Quixote Yazarı Pierre Menard" adlı öyküsünde Don Quixote'nin tıpkı yazımını gerçekleştiren Menard adlı birinden söz eder. Menard, Don Quixote'yi yazmak değil, kendisini yazmak ister. O, özgün eseri kelimesi kelimesine yeniden yazmayı, kopya etmeyi aklından geçirmez, bunun yerine yapmak istediği, Miguel de Cervantes'inkilerle kelime kelime, satır satır örtüşecek birkaç sayfa yazabilmektir (Borges 2014: 71). Bu bağlamda Borges, ön yazılarının açık seçik seçilebileceği üst üste yazılmış metinlerden söz eder (Borges 2014: 77).

Palimpsest, her ne kadar farklı disiplinlerin kendilerini ve birbirleriyle ilişkilerini değerlendirme anlamında işlevsel bir öneme sahip olsa da onun bu kitabı ilgilendiren yönü edebiyattaki kullanım şeklidir. Sarah Dillion, bahse konu olan kavramın edebî söylemde karşılığını tanımlayabilmek için "palimpsestvarilik" ifadesini kullanır. Dillion, palimpsestvarilik ile metinlerin ayrı niteliklerini muhafaza ederken aynı zamanda birbirlerine bulaşıp karşılıklı bağımlı oluşlarını kasteder (2017: 15). İki metnin bir araya gelişi ve ilişki kurmaları, akla doğrudan metinlerarasılık kavramını getirir. Ancak her ne kadar palimpsestle metinlerarasılık arasında benzerlik olsa da iki kavram arasında bir eş anlamlılık yoktur. Metinlerarasılıkta metnin kökenini bulma amacı esastır. Palimpsestte ise farklı ve benzer metinler, karşılıklı ilişkiler içindedir.

### **"Nilüfer" Şiirinin Hero ile Leandros ve Âşık Çelebi'nin Bir Beyti ile Palimpsest İlişkisi**

Nilüfer şiiri üzerine birçok özgün incelemenin var olması dikkat çekicidir. Söz konusu farklı okumaların şiire dair değişik çıkarımlarda bulunmaları, tam da Necatigil'in istediği amaçla uyumludur. İfade edilen amaçsa, şairin şiirinde boşluklar bırakarak, metnini açık yapıt hâline dönüştürerek örnek okurların onu aşırı yoruma kaçmadan farklı şekillerde tamamlamalarıdır. Bahsedilen çerçevede Hilmi Yavuz'un "Necatigil 'Nilüfer' Şiirine Niçin O Adı Verdi? Bir Yapısökümcü Okuma Denemesi" (2013: 24-25); Hasan Akay'ın "Behçet Necatigil'in Nilüfer'inde 'O Mana' Mümkün müdür?" (2016); Sabit Kemal Bayıldır'ın "Necatigil'in Nilüfer'i" (2010) adlı yazıları örnek verilebilir.

Anılan yazılar arasında Hilmi Yavuz'un Nilüfer şiiriyle ilgili değerlendirmesi, makalenin konusunu doğrudan ilgilendirdiği için bu aşamada tartışma konusu yapılabilir. Yavuz, bahsi geçen yazısında öncelikle Necatigil'in Tahir Alangu ile yaptığı röportajı esas alarak "Nilüfer" şiirinin temasını, Hero ile Leandros miti üzerine kurduğunu iddia eder (2013: 24). Hero ile Leandros mitinin içeriğine yer veren Yavuz, ele alınan şiirde tematik olarak her ne kadar Hero ile Leandros mitinden yararlanılsa da başlığın mitle uyumsuz olduğunu söyler. Bu

uyumsuzluk ona göre aslında şairin okura verdiği bir ipucudur. Yavuz'a göre Necatigil'in "Nilüfer" ismini koymasının nedeni, üzerin örtülen Doğu mitiyle ilgili bir işaret gibidir:

"Necatigil, 'Hero ile Leander' mitiyle üzerini örttüğü Doğu miti konusunda bir ipucu veriyor. Bu işaret, şiirin adında, '*Nilüfer*'de gizlidir. 'Nilüfer'in bir şiirsel işaret olarak '*Hero ile Leander*' miti'le uzaktan yakından hiçbir ilişkisi yokken, Necatigil'in bu şiire '*Nilüfer*' adını vermiş olması, ancak alttaki kazınmış ya da üzeri örtülmüş metinden, değilse yerindeyse, silinememiş olan kelimededen, 'nilüfer' kelimesinden dolayıdır." (Yavuz 2013: 24)

Yavuz'un yazıdaki temel iddiası ise "palimpsest okumasıyla" Grek mitiyle (Hero ile Leandros) üstü örtülmüş Doğu mitosunu açığa çıkarmaktır. Bahse konu olan Doğu mitosuna Âşık Çelebi'nin "Nedür bu bahr-i mu'allak ki şeb-çerağ ile pür / Nedür bu kulzüm-i nilüde sürh nilüfer" beytidir (Yavuz 2013: 24). Yavuz farklı kaynaklara giderek şiirdeki mazmunlar konusunda şu belirlemelerde bulunur: Beyitte dile getirilen "Şeb-çerağ", "güyâ bir nevi cevher olup geceleri lamba gibi ziyâ neşrettiği söylenen Şark hurafesidir". "Kulzüm-i nilü" ise gece denizidir. Nilüfer, bir mazmun olarak gözü yaşlı âşık ve onun yüzü ile ilişkilendirilir (Yavuz 2013: 24). Böylelikle Batı'ya ait "Hero ile Leandros" mitinin üstüne yazıldığı Doğu mitiyle özdeşliği şu şekilde ortaya çıkar: "'Şebçerağ', Hero'nun ışığı; 'kulzüm-i nilü' Leandros'un boğulduğu çivit rengi [gece] denizi; 'nilüfer' de, Leandros'un kendisidir" (Yavuz 2013: 25).

Yavuz'un özgün palimpsest okuması şiirde üzerinde kazınan metni Doğu miti olarak belirler. Ancak "Hero ile Leandros" mitinin de şiirde görünürde olmadığı altı çizilmelidir. Necatigil her ne kadar Tahir Alangu ile bir röportajında "Nilüfer" şiirini yazarken "Hero ile Leandros" mitinden yararlandığını ifade etse de şiirin yüzey yapısında bu mite ait doğrudan ifadeler yer almaz. Bunun yerine şiirin yüzey yapısındaki bazı izler okuru "Hero ile Leandros" mitine götürür. Bu nedenle eğer şiirde silinip üst üste yazılan katmanlardan söz edilecekse Yavuz'un dediğinin aksine iki yerine üç katmandan bahsetmek gerekir. Ayrıca Dillion'un palimpsest için belirlediği olmazsa olmaz bir özellik olan karşılıklı ilişki Yavuz'un tespitlerinde yer almaz. Bu bağlamda önceki metinler sonraki metinler üzerinde bir etkiye sahip olmasına karşılık sonraki metnin önceki metinler üzerinde bir etkisine rastlanmaz. Ancak "Nilüfer" şiirinin palimpsestvari olanla ilişkisini Necatigil'in bir başka şiiri aracılığıyla daha iyi ortaya koymak mümkün olacaktır. Söz konusu şiirse, "Sevgilerde"dir.

### "Nilüfer" ve "Sevgilerde" Şiirleri Arasındaki Palimpsest İlişkisi

Makale kapsamında öncelikle, kapalı bir anlama sahip olan ve palimpsest ilişkisi çerçevesinde incelenecek Necatigil'in "Nilüfer" şiiri alıntılanabilir:

"Nilüfer"

*Ben oraya koymuştum, almışlar,*

*Arasına sıkışık saatlerin.*

*Çıkarır bakardım kimseler yokken;*

*Beni bana gösterecek aynamdı, almışlar.*

*Kışken ilkyaz, sularımda açardı;*

*Buzlu dağlar gerisine kaçırarak ne vardı?*

*Eski defterlerde sararmış yaprak.*

*Beni bana gösterecek anlamdı, almışlar.*

*Bir ışıktı yanardı yalnız gecelerde;*

*Akşam, çiçekler uykuya yattı,*

*Sardı karşı kıyıları karanlık --*

*Beni bana gösterecek lambamdı, almışlar. (Necatigil 2009: 209-210)*

Necatigil'in "Nilüfer" şiiri, daha önce de belirtildiği gibi, okura bildirim düzlemiyle ilgili ipucu vermeyen, metafor ve metonimi gibi edebî araçlarla anlamsal düzeyi örtülmüş bir yapıya sahiptir. Şairin, şiirinde yarattığı boşlukları doldurmak ve anlamı örten dilsel perdeleri kaldırmak için okurun büyük bir güç sarf etmesi gerekir ki Necatigil'in istediği tam da budur. Necatigil birçok yazısında ve röportajında okura şiirlerinde boşluklar bırakmak istediğinden ve okurun aktif bir konum üstlenerek boşlukları şiiri yeniden kurar gibi doldurması gerektiğinden bahseder. Bu anlamda onun *Düzyazılar 2* adlı kitabındaki sözleri aktarılabilir: "Benim şiirimde düzyazı öğelerinde kesintiler görülür. Terk edilmiş cümle parçaları vardır. Yani, diyelim devrik cümleyle yazılmış iki dize, onu kurallı cümle biçimine soksanız da gene bazı kelimelerin yokluğunu hissedersiniz. İşte o yokluklarda, okuyucu, boşluğu şiir eğitiminden yararlanarak kendisi doldurmalıdır" (Necatigil 2006: 143). Necatigil'in "şiir eğitiminden" geçmiş okuru, Umberto Eco'nun kavramsallaştırması ile söyleyecek olursak, yazarla metnin inşasında iş birliğine giden örnek okurdur (1995: 15). Ancak böyle bir okur, boşluklarla dolu olan, anlamı sıkı bir şekilde örtülmüş metni tamamlamaya aday olabilir. Nitekim "Nilüfer" şiirinde de gerek düşünce çizgisi (- -) ile gerekse "nilüfer" çiçeği metaforuyla anlam gizli bir hâle gelmiştir. Yalnızca metinle baş başa

kalan okur, nilüferle ilgili şu bilgilere erişirler: Kimseler yokken çıkarılıp bakılan nilüfer, sıkışık saatlerin arasına konmuştur. Ayrıca anlatıcının sularında açan nilüfer, eski defterlerde sararmış yapraktır ve buzlu dağlar ardına kaçırılmıştır. Yalnız gecelerde bir ışık gibi yanan nilüferin aynı ifadenin içinde değişen anlamları şu şekildedir: Beni bana gösterecek aynamdı / anlam / lambam. Nilüferin belirleyici özelliklerinden bir diğeri ise farkında olmadan alınmasıdır. Şiirdeki söz konusu veriler üzerinden herhangi bir nihai anlama ulaşmak güç olsa da şiirin üzerindeki belirgin bazı izlerden yola çıkarak bir anlam arayışına girmek mümkündür. Sıkışık saatler, sularda açmak, yalnız gecelerde yanmak...

Kubilay Aktulum, palimpsest örneği olarak Marguerite Duras'ın 1884'te kaleme aldığı *Sevgili* adlı romanı 1991'de *Kuzey Çinli Sevgili* adı altında yeniden yazmasını gösterir (2000: 222). Necatigil'de de benzer bir durumun varlığı dikkat çeker. "Nilüfer" şiirine dair belirtilen verilerden, bir başka ifadeyle izlerden yola çıkarak Necatigil'in bir başka ürünü olan "Sevgilerde" şiirine ulaşmak olanaklıdır. Bahsedilen şiir şöyledir:

*"Sevgilerde"*

*Sevgileri yarınlara bıraktınız*

*Çekingem, tutuk, saygılı.*

*Bütün yakınlarınız*

*Sizi yanlış tanıdı.*

*Bitmeyen işler yüzünden*

*(Siz böyle olsun istemezsiniz)*

*Bir bakış bile yeterken anlatmaya her şeyi*

*Kalbinizi dolduran duygular*

*Kalbinizde kaldı.*

*Siz geniş zamanlar umuyordunuz*

*Çirkindi dar vakitlerde bir sevgiyi söylemek.*

*Yılların telâşlarda bu kadar çabuk*

*Gececeği aklınıza gelmezdi.*

*Gizli bahçenizde*

*Açan çiçekler vardı,*

*Gecelerde ve yalnız.*

*Vermeye az buldunuz*

*Yahut vakit olmadı.* (Necatigil 2009: 131)

Her iki metin birlikte ele alındığında, tıpkı palimpsestte olduğu gibi, birincil metin, yani "Sevgilerde" şiirindeki bazı yerlerin kazınarak ya da silinerek bu metin üzerine "Nilüfer" şiirinin kaleme alındığı dikkati çeker. Ancak palimpsestin özelliği olarak ikincil metinde, sorgulayıcı gözle bakıldığında, ilk metinden izler görülmektedir. Kazınan, değiştirilen, ama bir şekilde ikincil metinde izleri görülen ifadeler şöyledir:

"Sevgilerde"

"Nilüfer"

Bitmeyen işler yüzünden	Arasına sıkışık saatlerin
Siz geniş zamanlar umuyordunuz	
Çirkindi dar vakitlerde bir sevgiyi söylemek.	

Her iki şiirde de zamansal anlamda bir sıkışıklıktan, darlıktan bahsedilir. Ancak "Sevgilerde" şiirinde, "Siz geniş zamanlar umuyordunuz" denilerek dar vakitlerin nedeni açıklandığı gibi, siz diye hitap edilen kişilerin tam tersini, yani sevgiyi söylemek için geniş zamanlar umdukları da açıklanır. Buna karşılık "Nilüfer" şiirinde söz konusu ifadeler silinmiş, yalnızca nilüferin sıkışık saatlerin arasına konduğu dile getirilmiştir.

"Sevgilerde"

"Nilüfer"

Yılların telâşlarda bu kadar çabuk	Eski defterlerde sararmış yaprak.
Gececeği aklınıza gelmezdi.	Sardı karşı kıyıları karanlık

"Sevgilerde" şiirinde yılların gündelik telaşlarla tahmin edilmediği şekilde çabuk geçtiği doğrudan ifade edilirken "Nilüfer" şiirinde, bu kez sözcük sayısı düzeyinde bir eksilme olmasa da aynı anlam örtük bir şekilde dile getirilir. Çağrışım düzleminde eski defterler ve sararmış yaprakla yılların geçişi ifade edilir. "Sardı karşı kıyıları karanlık" mısraı ise, içinde farkında olmadan zamanın geçişini ve "Yaşam bir gündür." metaforu dolayısıyla yaşlılığın gelişini barındırır. "Yaşam bir gündür." metaforunda sabah doğumu ve gençliği; öğlen olgunluğu, şafak vakti ve akşam ise yaşlılığı; gece ise ölümü imlemektedir. Nitekim şiirde oluşturulan defterlerin eskimesi ve yaprakların sararması bağlamı, kıyıları karanlığın sarmasının yaşlılığın gelişine dair bir gönderiminin olması düşüncesini destekler.

“Sevgilerde”

“Nilüfer”

Gizli bahçenizde Açan çiçekler vardı	Nilüfer sularımda açardı
---	-----------------------------

“Sevgilerde” şiirinde gizli bahçede açan çiçek, “Nilüfer” şiirinde “sularımda” açan çiçeğe dönüşmüştür. “Sevgilerde” şiirinde gizli bahçede açan çiçekler metaforuyla gönderimde bulunulan anlam, şiirin bağlamında kolayca çıkarılabileceği gibi “sevgi”dir. Öte yandan “Nilüfer” şiirindeki sularımda açan nilüfer metaforunun işaret ettiği anlam şiirde verilmemiştir. Bu şekilde “Nilüfer” şiirinde sevgi sözcüğünün kazındığı, silindiği ortaya çıkar.

“Sevgilerde”

“Nilüfer”

Gecelerde ve yalnız.	Bir ışığı yanardı yalnız gecelerde
----------------------	------------------------------------

“Sevgilerde” şiirinde, sevginin metaforu olan çiçeğin temel özelliği gecelerde ve yalnızken ortaya çıkmasıdır. Aynı şekilde “Nilüfer” şiirinde de nilüferin yalnız gecelerde çıktığının belirtilmesi dikkat çekicidir. Böylelikle birincil metinde çiçek metaforunu açımlayan özelliklerin ikincil metinde de tekrar edildiği görülür. Söz konusu benzer özellikler, niteledikleri şeylerin özdeş olduğu konusunda okura bir ipucu verirler. Bir başka ifadeyle çiçek / sevgi ve nilüfer arasında bir özdeşlik ilişkisi kurma konusundaki düşünceleri desteklerler.

“Sevgilerde”

“Nilüfer”

(Siz böyle olsun istemezsiniz)	almışlar.
--------------------------------	-----------

“Sevgilerde” şiirinde, sevginin kaybedilme durumunun istenmeyen bir özellik arz ettiği vurgulanır. “Nilüfer” şiirinde ise nilüferin kaybedilmesinin farkında olmadan gerçekleştiği söylenir. Bununla birlikte “Nilüfer” şiirinin bağlamı göz önüne alındığında, farkında olmadan kaybetme durumunun, çağrışımsal açıdan içinde istenmeyen bir nedenden kaynaklanma özelliğini de barındırdığı ortaya çıkar.

Bu aşamada, “Sevgilerde” ve “Nilüfer” şiirlerinin bir palimpsest ilişkisi bağlamında okunmasının ne anlama gelebileceği tartışılabilir. “Nilüfer” şiirindeki izlerden birincil metin olan “Sevgilerde” şiirine vardığımızda, her iki şiirin karşılıklı okunmasının birbirlerini tamamlayan bir nitelik gösterdiği ileri sürülebilir. “Sevgilerde” şiiri, dar vakitlerde olduğunu

düşünen insanların telaş içinde sevgilerini göstermeyi yarına bıraktıklarını ve bu şekilde yılların geçmesi ile duygularının kalpte gizli olarak kaldığını anlatır. Şiirin son bölümünde gizli bahçede açan çiçek, metaforik olarak sevgiye gönderimde bulunur. "Nilüfer" şiiri, tam da bu noktadan devam ettirilir. Bu kez anlatıcının sularında açan çiçek nilüfere dönüşür. Dar vakitler, sıkışık saatler olarak ifade edilir. Yılların geçişi ise eski defterler ve sararmış yapraklar olarak görünürlük kazanır. Sevginin metaforu olan çiçek de nilüfer de yalnız gecelerde açar. Bu şekilde örtülü ve belirsiz bir anlama sahip "Nilüfer" şiiri, "Sevgilerde" şiiri aracılığıyla anlamsal açıdan daha açık bir hâle gelir. "Nilüfer" şiiri yazılırken "Sevgilerde" şiirinde silinen bölümler dikkate alındığında nilüfer metaforunun "kaybedilen sevgi"yi imlediği görülür. Ancak, burada Yavuz'un da dikkat çektiği gibi Necatigil'in Tahir Alangu ile yaptığı konuşmada "'Nilüfer' şiiri ise mitolojideki 'Hero ile Leander' efsanesinden esinlenmiştir" (Alangu 1983: 294) ifadesini kullanmasının makalede dile getirilen savla örtüşüp örtüşmediği sorgulanmalıdır.

Bahsedilen sorgulamadan önce içerik analizi için bahsi geçen mite değinilmelidir. Hero ile Leandros<sup>3</sup> mitine, Necatigil *100 Soruda Mitologya* adlı kitabında şu şekilde yer verir: Leandros, Hellespontos'ta (bugünkü Çanakkale Boğazı) Abydoslu bir gençtir. Bu genç, Boğaz'ın karşı yakasında, Sestos kentinde bir Aphrodite rahibesi olan Hero'yu sevmektedir. Leandros, her gece yüzerek karşıya geçer ve sevgilisiyle buluşur. Hero'nun koyduğu bir ışık, Leandros'un karanlıkta yolunu bulmasını sağlar. Ancak bir gece fırtına ışığı söndürür ve Leandros boğularak ölür. Bunun üzerine de Hero kendini kuleden aşağı atar (2002: 77). Alıntılanan mitte dikkat çekici olan nokta, mitin kayıp sevgi /sevgiliyi anlatmasıdır. Hero ile Leandros'un ölümlerinde birlikte suda yitip giden aşkları nilüfer çiçeğinde cisimleşir. Tıpkı "Sevgilerde" ve onun üstü silinerek yazıldığı iddia edilen "Nilüfer" şiirinde olduğu gibi burada da kayıp sevgi /sevgili kaleme alınır. Bu şekilde, "Sevgilerde" şiirinde gizli bahçede açan çiçek ve "Nilüfer" şiirinde anlatıcının sularında açan nilüferle Hero'nun sonunda kaybettiği gizli sevgilisi olan Leandros arasında bir özdeşlik kurulabilir.

Son noktada Dillion'un palimpsestvarilik için olmazsa olmaz bir ölçüt şeklinde ortaya koyduğu metinlerin ayrı niteliklerini muhafaza ederken aynı zamanda birbirleri ile karşılıklı bağımlı oluşlarının ne ölçüde gerçekleştiği sorgulanabilir. "Sevgilerde" ve "Nilüfer" şiirleri başlı başına ayrı niteliklere sahip metinlerdir. "Sevgilerde" aynı zamanda, Necatigil'in kendi seçtiği şiirleri topladığı şiir kitabına verdiği isim olur (Necatigil 2004). "Nilüfer" şiirine ise hem şair hem de eleştirmenler özel bir konum atfeder. Bununla birlikte aynı yüzeyde bir araya gelen ve müstakil kıymetlere sahip olan her iki şiirin aynı zamanda

---

<sup>3</sup> Tahir Alangu, daha önce ifade edilen kitabında, Necatigil'in tartışma konusu olan mite ait sözlerini alıntılarla onu "Hero ile Leander" şeklinde yazar. Ancak Necatigil, *100 Soruda Mitologya* adlı kitabında, bu miti "Hero ile Leandros" şeklinde anlatır. Makalede yer bulan mite ilişkin yazım değişikliği bu nedenden kaynaklanmaktadır.

karşılıklı olarak birbirini etkilediği görülür. İlk etki, “Sevgilerde” şiirinin, örtülü bir anlama sahip “Nilüfer” şiirini anlamlandırma konusunda bir işleve sahip olmasıdır. “Nilüfer” şiirinde izleri görülen “Sevgilerde” metninin silinen izlerine geri dönüldüğünde, ikincil ürün olan “Nilüfer”in anlamının daha berrak bir hâle geldiği ileri sürülebilir. İki şiir arasında kurulan denklikler sonucunda nilüferin kayıp sevgiye gönderimde bulunduğu ortaya çıkar. Öte yandan “Sevgilerde” şiirinde söylenen ancak derinliğine inilmeyen sevgiyi kaybetmenin trajik duygusu “Nilüfer” şiirinde artırılarak verilir. Söz konusu durumun oluşmasındaki en temel unsurlardan biri, Isabel C. Hungerland’ın *Şiirsel Söylem* kitabında ifade ettiği gibi, söylendiğinde yeterince etkili olamayacak şeylerin yokluklarında güçlü bir tesir bırakmasıdır (2018: 237). “Nilüfer” şiirinde hem sevginin hem de kaybın doğrudan ifade edilmemesi, şiirsel etkiyi artırıcı bir rol oynar. Bu şekilde “Nilüfer” şiirinden sonra “Sevgilerde” şiirine bakıldığında, trajik etkinin arttığı vurgulanmalıdır. Böylelikle aynı yüzey üzerinde buluşan şiirlerde karşılıklı etkileşimin olduğu ileri sürülebilir.

## Sonuç

Bu makalede, palimpsest kavramı merkezinde Necatigil’in “Sevgilerde” ve “Nilüfer” şiirlerinin metaforik olarak tek bir yüzeyde bir araya geldikleri iddia edilmiştir. “Sevgilerde” şiiri, kâğıdın yüzeyine ilk yazılmış şiirdir. Şair, daha sonra bu şiirin bazı yerlerini siler, bazı yerlerini kazır, dönüştürür ve “Nilüfer” şiirini kaleme alır. Ancak “Nilüfer”, şiirine bakıldığında onda, “Sevgilerde” şiirinden izlere rastlamak mümkündür. Nilüfer’deki sıkışık saatler, sararmış yaprak, sularım da açardı, yalnız gecelerde ve almışlar ifadeleri, sırasıyla “Sevgilerde” şiirindeki dar vakitlerde, yılların telâşlarda bu kadar çabuk geçeceği, gizli bahçede açan çiçek, siz böyle olsun istemezsiniz sözlerinin izleridir. Palimpsest kavramının temel özelliklerinden biri, aynı yüzeyde üst üste gelen metinlerin bağımsız varlıklarını devam ettirmeleri ve karşılık etkileşimlerde bulunmalarıdır. Bu bağlamda, “Sevgilerde”, okurun yorum imkânı bulmakta zorlandığı “Nilüfer” şiirini yorumlaması için çıkış noktaları verir. Öte yandan “Nilüfer” şiiri ise “Sevgilerde” şiirinde yer bulan ama derinleştirilemeyen sevginin kaybedilmesi konulu dramatik yapının daha etkili bir niteliğe bürünmesine olanak tanır. Bu şekilde aynı yüzde karşılaşan iki metin birbirleriyle söyleşiye de geçerler.



### Kaynakça

- Akay, Hasan (2016). "Behçet Necatigil'in Nilüfer'inde 'O Mana' Mükün müdür?". *Doğrandıkça Artan Ekmek*. İstanbul: Şule. 255-269.
- Aktulum, Kubilay (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Aktulum, Kubilay (Temmuz-Aralık 2018), "Metinlerarasılık ve Evrim" *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları* 20, 17-30.
- Alangu, Tahir (1983). *Türkiye Folkloru El Kitabı*. İstanbul: Adam.
- Baldick, Chris (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University.
- Sabit Kemal Bayıldırın. "Necatigil'in Nilüfer'i".  
(<http://adanasanat.blogspot.com/2010/09/arsivden-necatigilin-niluferi-sabit.html>)  
[Erişim Tarihi: 11.10.2018]
- Dillion, Sarah (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi.
- Hungerland, Isabel C. (2018). *Şiirsel Söylem*. Berkan Uslu (Çev.). Ankara: Hece.
- Necatigil, Behçet (2002). *100 Soruda Mitologya*. İstanbul: K Kitaplığı.
- Necatigil, Behçet (2004) *Sevgilerde*. İstanbul: Can.
- Yavuz, Hilmi (Mart 2013), "Necatigil, 'Nilüfer' Şiirine Niçin O Adı Verdi? Bir Yapısökümcü Okuma Denemesi", *Varlık* 1266: 24-25.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Research Article / Araştırma Makalesi

Ocak-Haziran 2019/11:21 (223-241)

Makalenin Geliş Tarihi: 06.02.2019

Makalenin Kabul Tarihi: 30.04.2019

### JANUS'UN İKİ YÜZÜ: YAHYA KEMAL ŞİİRİ

Hasan TURGUT<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-4685-5077

#### ÖZ

Yahya Kemal Beyatlı gerek kültürel alana ilişkin önermeleri gerekse şiirleriyle Türkiye kamusalının başat figürlerinden biri olmuştur. Beyatlı'nın toplumsal dönüşüm çağrılarının kesintisiz bir aktivizme kaynaklık ettiği bir zaman diliminde ortaya çıkardığı şiirsel benliği çeşitli gerilimler açısından pürüzsüz değildir. Bu inceleme Yahya Kemal şiirinin en çok tekrarlanan temalarından olan maziye Jacques Lacan'ın eksik (*lack*) kavramlaştırması ışığında yeniden yorumlama denemesidir. Yahya Kemal'de etik ve patetik kaygının kaynağı haline gelen tarihsel *ethos*'un sunum biçimi telafi girişimiyle baş etmek durumundadır. Yahya Kemal şiiri büyü bozulan dünyaya yeniden büyü kazandırma yönünde romantik bir motivasyona sahiptir. Hem toplumsal tahayyüle su taşıyan hem de görece daha bireysel bir çıkıştan yol alan şiirlerinde bu motivasyonun tezahürlerine rastlamak şaşırtıcı değildir. Ne var ki bu tezahürler her zaman tek yönlü bir görünüm sergilemezler; büyüklenme ve kabuğuna çekilmeyi birlikte içerirler. Bu yazının temel arayışı da söz konusu ikili hareketi tespit ederek Yahya Kemal'in Türk şiiri içindeki hükümran pozisyonunu sorunsallaştırmak olacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Yahya Kemal Beyatlı, Jacques Lacan, mazi, eksik.

#### THE TWO FACES OF JANUS: YAHYA KEMAL'S POETRY

#### ABSTRACT

Yahya Kemal Beyatlı has been a principal figure of Turkish public both with his propositions regarding the cultural sphere and with his poetry. His poetical self that he revealed during a period when his calls for social transformation became a source for continuous activism is not bereft of tensions. This article is an attempt to reinterpret one of Yahya Kemal's most repeated themes, the past, in the light of Jacques Lacan's conceptualization of lack. The mode of

<sup>1</sup> Boğaziçi Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Doktora öğrencisi.  
eposta: turguthsn@gmail.com



presentation belonging to the historical *ethos* that became the source of the ethical and pathetic anxiety in Yahya Kemal has to tackle with an attempt for compensation. His poetry has the romantic motivation of enchanting the disenchanting world. It is not surprising to encounter the manifestations of this motivation in his poetry, which nourish social imagination and also progress from a more individual point of departure. These manifestations, however, do not always present a unidirectional appearance; they harbor both arrogance and withdrawal. The main quest of this article is to identify this dual movement and thereby problematize the dominant position of Yahya Kemal in Turkish poetry.

**Keywords:** Yahya Kemal Beyatlı, Jacques Lacan, past, lack.

## Giriş

*Mazi kalbimde bir yaradır<sup>2</sup>*

Yahya Kemal Beyatlı gerek kültürel alana ilişkin görüşleri gerekse şiirleriyle Türkiye kamusalının başat figürlerinden biridir. Şairin yorumcuları arasında endişe tonu en yüksek önermeler Ahmet Hamdi Tanpınar'dan gelir. Türk şiirinin modernleşme atılımının başlangıcında yer alan bir poetikanın açıklanmaya çalışılmasının zorluğu, Tanpınar'ın eleştirel icrasında iş başındadır. Bu güçlüğü eleştirel düzlemde bağımsız biçimde bir hoca-öğrenci ilişkisi boyutundan da söz edilmelidir; *ephebe* bir şair olarak Tanpınar'ın önünü kesen ve şiirden vazgeçmesini tavsiye eden Yahya Kemal'in bizzat kendisidir. Tanpınar'ın şiirsel benliğinden feragat ederek tamamen düzyazıya yönelmesinin altında, Yahya Kemal'in, şiiri kendisiyle miadını tamamlamış bir tür olarak görmesi yatıyor olmalıdır. Bunun yanında, üst perdeden iletilen nasihatın kabulü, Tanpınar'ı Yahya Kemal hakkındaki en derinlikli yorumlardan birinin sahibi yapar. Yahya Kemal'de nostaljik bir arzuya dönüşen tarihsel *ethos*'un toplumsal çerçeve kadar, ilksel kaybın doğurduğu bireysel yarılmayla ilişkili olduğunu ilk fark edenlerden biri de Tanpınar'dır.

Tanpınar, *Yahya Kemal* isimli incelemesinde, şairin erken yaşta kaybettiği annesinin bıraktığı eksiklik halinin "Kaybolan Şehir" şiiri bağlamında tözel figürlerle ikame edilmeye çalışıldığını vurgular: "Bununla beraber bu eserde ölen bir anneyle ait bir merkezleşmenin evvelâ kaybolan bir şehirle, sonra da bütün bir vatanla ve bir başka koldan da kaybolmuş bütün bir âlemle birleştiği aşikârdır" (Tanpınar 2001: 153). Tanpınar bu şiirin ilk isminin "Üsküp" olduğu bilgisini paylaşarak, annenin yitirilişinin yarattığı ilksel bölünmenin özdeşim alanını daha da genişletir. Tanpınar'ın incelemesinde Yahya Kemal maziyi diriltir, kayıp Şark'ı yeniden bulan ve ölü anneyi sözün kudretiyle ölümler diyarından kurtaran kişi

---

<sup>2</sup> Sözleri Necdet Rüştü Efe Tara, bestesi Necip Celal Andel'e ait olan tangodan seçilen bu dizinin yer aldığı kıta şöyledir: *Mazi kalbimde bir yaradır/ Bahtım saçlarımdan karadır/ Beni zaman zaman açlatan/ İşte bu hazin hatıradır.*

olarak betimlenir (Gürbilek 2010: 123). Yahya Kemal poetikasına ilişkin fetihçi yorumların görmezden geldiği ya da kasıtlı olarak unutmaya seçtiği patetik işaretler yüzeyde yaşamayı sürdürmektedir. Ancak bu canlılığın bariz bir izlek olarak görülmemesi, Yahya Kemal'in düzyazı ve şiirlerine tevarüs eden katı politikanın sonucudur. Şairin, şiir kanonundaki pozisyonunun hükümler çizgiler barındırmasının altında da bu anlayıştan izler vardır. Yahya Kemal'in temelde şiirleriyle açığa çıkardığı; ancak sadece bu noktaya sınırlandırılmayacak biçimde, bütün kültürel üretimine doğru genişlettiği *sahicilik jargonu*'nun ulaştığı boyut milliyetçi mukaddesat söylemiyle bitişiktir.<sup>3</sup> Bu söylemin topluluk bağları çözülmeye başlayan bir siyasal konjonktüre eklemleme biçimi görünürde uyumludur. Yahya Kemal'in, edebiyatın politikayla temasının mahiyetleri üzerine görece geç bir tarihte söyledikleri bu açıdan davetkâr bir okuma sunar:

"1870'ten sonra, edebiyatta, Şark'tan çıkmak zarureti vardı, çıktık, bu çıkış çok iyi oldu. Avrupa kültürünün mektebine girdik, orada okumaya koyulduk, yetmiş seneden beri de okuyoruz; yazık ki mektepten henüz çıkmadık; hâlâ bocalıyoruz. Milli ihtiyacı hiç duymadan ve duyar yaradılıştan olmayan alafanga Türklerle konuşmak bile faydasızdır; çünkü onlar *mektep'i gaye* telakki ediyorlar; lakin *mektep* vasıta, *gaye* bizim milliyetimizdir. Onun, Avrupa medeniyeti içinde, tıpkı diğer milliyetler gibi, bir *hüviyet* oluşudur; işte ihtiyacı duyan ve duyacak yaradılıştan olan Türklerin *mektepten memlekete* gelmeleri ve memleketi Türk edebiyatının çerçevesi hâline getirmeleri lazım gelir." (Beyatlı 1990: 142-143)

Osmanlı-Türkiye modernleşmesinin kamusal bakiyesinin başat antagonizmaları Yahya Kemal'in çağrısında iş başındadır. Ancak çağrının Batı'nın üstün olduğu evrenselci paradigmanın gölgesinde gerçekleştiği ve Doğu'yu ikincilleştirerek yeniden ürettiği unutulmamalıdır. Yahya Kemal'in ikilemi yalnızca Doğu-Batı eksenini etrafında gerçekleşmez; buna Doğu'nun kendi içindeki kutuplaşması da eşlik eder. Tanzimat edebiyatının dolaşıma soktuğu alafanga tipinin "mektepten memlekete" dönmekte çektiği zorluklar milliyetçi aydınların çabasıyla ortadan kaldırılacaktır. Yahya Kemal'in kurgusunda, memleket edebî dönüşüm ve kültürel diriliş açısından nirengi noktasına dönüştürülür. Memleketin sahih bir izlek halini alışı, 1870'ten sonra yaşanan travmatik deneyimin daha özgün bir retorikle ikamesini gerçekleştirecektir. Laurent Mignon, Yahya Kemal'in memleket eksenli onarım çabasının teorik zeminini Jean Moréas'la karşılaşmasının iki ânyıla ilişkilendirir:

<sup>3</sup> Adorno'nun sahicilik söylemi kökensel bir anlatışallığı önceler: "Başlangıçta betimleyici bir işlevi olan, bir şeyin sahicili yönünün ne olduğuna dair görece masum sorudan neşet eden sahicilik kategorisi şimdi bir mit gibi sunulan bir yazgıya dönüşmüştür. Bütün varolanların üzerinde yükselen ontolojik bir yapının doğadan bütünüyle ayrı tutulmuş mahallinde, salt doğal bir şey işlevi görür bu yazgı." (Adorno 2012: 99)

“Birinci aşamada, Yahya Kemal Moreas’ın fikirlerini olduğu gibi uyguladı, ki bu uygulama Nev-Yunanilik adıyla Türk edebiyatı tarihine, daha doğrusu edebiyat tarihinin dipnotlarına geçmiştir. İkinci aşama ise sahiplenme aşamasıdır: Yahya Kemal’in Fransız şairinin fikirlerini sorgulaması, özünü çıkarması, onları özgün bir şekilde yorumlayarak kendisinin bağlı olduğunu ilan ettiği Osmanlı-Türk geleneğine göre yeniden inşa etmesi.” (Mignon 2008: 70)

Moreas’ın romantik tahayyülün doğurduğu benmerkezci dürtüleri dışarda bırakmaya yönelik kültürelci analizleri Yunan ve Latin kökenlere dönüş özlemiyle birleşir. Moreas, Roman Okulu çatısı altında ortaya çıkardığı manifestoda, ekolünü kozmopolitizm ve kötümserlik karşıtlığı temelinde inşa ederek düzenin egemen olduğu antikiteye dönüş çağrısı yapar. Mignon (2008: 74), Yahya Kemal şiirinin poetik/politik güzergâhını Moreas’ın çizdiği çerçevenin kadim ve ulusal anlatısına hasreder. Mignon’un birinci aşamaya ilişkin yorumunun göndergesi Nev-Yunanilik dolayımıdır; Yahya Kemal bu dönemde, Türk şiirinin kaynaklarını Yunan kültürünün Akdeniz havzasında bıraktığı işaretlerde arar. Balkan Savaşları’nın siyasal zemini paralize ettiği bir süreçte Yahya Kemal’in Nev-Yunanilik gibi iyimser bir kültürel programı savunması cesaret vericidir. Birinci aşamanın kökensel arayışı, sanatta ve hayatta Yunan mirasının güçlü kalıntılarına odaklanır. Bu arayışın yeni bir hamleye dönüşmesi Yahya Kemal’in Moreas’ı tersine çevirmesiyle mümkün hale gelir. İkinci aşamada kadim Yunan göndergesinin yerini, mazmunların ve büyük geleneğin egemen olduğu konvansiyonel Divan şiiri alır. *Eski Şiirin Rüzgârıyla* kitabının gazel, şarkı ve musammat nazım biçimlerinden oluşan yapısının, yer yer anakronik ama bugünle de ilişkiyi ihmal etmeyen arayışını bu çerçevede düşünmek gerekir.<sup>4</sup> Bu dönemde Akdeniz eksenli Yunan dolayımı, Anadolu ve İstanbul merkezli Osmanlı-Türk perspektifinin sunduğu Türkçü-Müslüman otantik deneyime aralanır.<sup>5</sup> Yahya Kemal yorumlarının argüman üretmek için sıklıkla başvurduğu bu deneyimin milli karakterine dair çok şey yazılmıştır. Eleştirel düzlemi baştan sona kat eden söylemlerin, Yahya Kemal imgesinin kurucu çekirdeğine ilişkin kimi sorunları silikleştirdiği ve edebî alanın etrafını çeşitli mitlerle kapattığı ileri sürülebilir. Bunlar içinde en bilinenlerden biri Mehmet Kaplan’ın okumasıdır:

---

<sup>4</sup> Hilmi Yavuz, Yahya Kemal’in tarihsel türleri modern bir zeminde kullanma çabasını reaksiyoner bir tarih saplantısından ziyade dilin kendi içindeki bir ihtiyacı gidermeye dönük pratiği olarak okur. Yavuz, bu şiiri geçmiş önerisi içeren estetik ve politik bir bildiriden yoksun olarak ele alır. Yahya Kemal’in estetik düzeydeki tercihinin bir mazi programıyla okunamayacağı ihtimal dahilinde olmakla birlikte, özellikle tematik akışın, geçmişin büyük harflerle vurgulandığı bir seçim düzeneği inşa ettiği belirtilmelidir. Bkz. Hilmi Yavuz, *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013, 159-162.

<sup>5</sup> Beşir Ayvazoğlu, Yahya Kemal’deki İstanbul temsilinin organik ve geleneksel bir ilişkisellikten ziyade oryantalist dokular taşıdığını savunur: “Yahya Kemal fırçasını kullanmaya başlayınca, ortaya bir minyatür, bir yazı istifi, yahut ince bir tezhip çıkmaz; Allom’un, yahut meselâ Preziosi’nin gravürlerini andırır bir peyzaj doğar. Meselenin en kaçınılmaz tarafı da zaten budur: Artık kendimize kendimiz gibi bakamayışımız.” (Ayvazoğlu 1999: 41) Ayvazoğlu’nun cümlelerinde dramatik bir hava vardır. Tarihsel malzemeyle canlı bir temas kurduğu iddiasındaki bir şiirin “milli”liğinden şüphe edilir. Yahya Kemal şiirini bir açmazla götüren de, onu ne kendi güncelliğiyle ne de kadim tarihle çakıştıran bu yarılımadır.

“Osmanlı İmparatorluğu’nun yıkılış devrini yaşayan Yahya Kemal, eski medeniyetimizin içinden kurtulması mümkün olan birçok şeyi kurtarmıştır. Cumhuriyet devrinde, haklı veya haksız, mâziye karşı büyük bir reaksiyon başladı. Asırlar boyunca yaşamış olduğumuz hayatın manası, kurmuş olduğumuz medeniyetin değeri, toptan inkâr edilmeye kalkışıldı. Bu cereyana karşı, mücerret fikrin silahları ile karşı koymak hemen hemen imkânsızdı. Güzellik daima hakikatten daha fazla tesirli olmuştur. Yahya Kemal, milli ruhun kaybolmaya yüz tuttuğu bir devirde, şiir vasıtasıyla, onu bir daha hiç ölmeyecek bir şekilde diriltti. Bugün, geçmiş asırlarımızın en güzel tarafı, onun mısraları sayesinde hatıralarımızda yaşıyor. Onun şiirleri, bize bir kere daha, sanatın, hâtıra tanrıçasının, Mnemosyne’nin kızı olduğunu ispat ediyor.” (Kaplan 2008: 226)

Yahya Kemal’in kayıp bir medeniyeti yeniden yüzeye çıkarmakla ilişkilendirildiği analizin tonu Tanpınar’ın üslubunu anıstırır. Kaplan’ın eleştirisinde, Yahya Kemal şiiri ödev bilincini yüklenen sarsılmaz edasıyla kamusal sorunları çözme yükünü üstlenir. Kaplan, şiirin maziye dirilttiği bir yaratı sürecinin açmazlarına dair işaretlerden söz etmez; Yahya Kemal şiiri “hafıza tanrıçasının kızı” rolüyle güncel zamanın manzarasına bir tarihsellik katar.<sup>6</sup> Kuşkusuz bu ideolojik repertuar, şairin poetik tavrından ayrı tutulamaz. Yahya Kemal şiirinin güçlü kamusal niteliği eleştirmenler tarafından yeterince sorun olarak görülmemiş; poetikadaki buyurgan eda, açık bir kabule dönüşmüştür. Ancak toplumsal arayışın olumsuz anlamıyla ideolojik bir karakter taşıdığını ve inşa kadar yıkıcılık da barındırdığını vurgulamak gerekir. Bu ikili hareket en çok da mazinin, etik ve patetik kaygıların kesişim alanı olarak tasarlanmasında görülür. Yahya Kemal şiirinde, mazinin kültürel bir sembole dönüşümü büyüklenme hareketi kadar küçülme pratiğini de içermek durumunda kalır. Nitekim maziye ilişkin antagonist göstergelerin psikanalitik boyutu, şiirsel alandaki kırılmaların okunaklı hale gelmesi için işlevsel sonuçlar doğuracaktır.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Ece Ayhan, Yahya Kemal’le ilgili ironik bir yazısında şairin ideolojik pozisyonunu kendine özgü polemikçiliğiyle şöyle betimler: “Doğrusu ya, Yahya Kemal yalnızca bir ‘devlet şairi’ değil, aynı zamanda dört dörtlük bir ‘iktidar şairi’ydi de (nasıl Âşık Veysel ‘halk’ değil de ‘halkevi şairi’ ise). Bunu, kendisinin bütün ömrünce umran görmesine; İmparatorluk ve Cumhuriyet gibi (iki gümüş kaşık gibi iç içe) iki cihanda da el üstünde tutulmasına, devlet ve ‘firka’ katlarında hiç gülmeyen, badem bıyıklı ve saçları alabros tıraşlı adamların söz birliği etmişçesine Yahya Kemal’i hem övmelerine bakarak söylemiyorum, hayır. Gerçekte ve bir bakıma hem şiiri, yazısı ve hem dünya görüşü olarak tam da bir Jön Türk’tür; bu anlayış 1958’de ölünceye kadar Cumhuriyet’te de sürmüştür.” (Ayhan 2002: 56)

<sup>7</sup> Bu makale psikanalizin öznel süreçleri önceleyen yönteminden, kavramsal repertuarının toplumsal argümanlar açısından kullanışlı kılınmasına odaklanır. Dolayısıyla salt psikanalitik bir çözümleme yapmayı amaçlamaz. Yahya Kemal şiirinin müphem pozisyonunu, psikanalitik yöntemin ideoloji okumalarında saptadığı bilinçdışı gerilimlerden kalkarak açıklamayı dener. Yazının, teorik arka planında ileride görüleceği gibi ağırlıklı olarak Slavoj Žižek’in analizlerini tartışmaya açması da söz konusu ideolojik çekirdeği şerh etme kaygısının sonucudur. Yazı nirengi noktasını, öznelğin inşasında ideolojik tasarrufların en az psikolojizm kadar etkin olduğu düşüncesine dayandırır. Yahya Kemal şiiri, şairin kendi imgesiyle ontolojik bir ilişki zemininde yekpare bir bütünlüğe erişerek, psikanalitik çerçevenin önermelerine açık hale gelir. Ancak bu açıklık, aynı zamanda kamusal endişelerden azade bir tavra bürünerek kendisini kültürelci okumalara da kapatmaz.

## Eve Dön(emey)en Şiir

Yahya Kemal poetikadaki ihtişam söyleminin mazideki kuruluşu yazıldığı dönem açısından siyasal bir eylemdir. Bunun çözümsüzlük düğümüyle uğraşmak zorunda kalan zamanının kültürel ortamına bir ferahlık sunma amacı taşıdığı söylenebilir. Ne var ki Yahya Kemal'in tercihindeki retroaktif arzunun bir eksiğe işaret ettiğini ve ancak bu bilgiyle bir hakikat anlatısını kuvveden fiile çıkardığını görmek gerekir.

Bir neferdir bu zafer mâbedinin mimârı.  
Ulu mâbed! Seni ancak bu sabâh anlıyorum;  
Ben de bir vârisin olmakla bugün mağrurum;  
Bir zaman hendeseden âbide zannettimdi;  
Kubben altında bu cumhura bakarken şimdi,  
Senelerden beri rü'yâda görüp özlediğim  
Cedlerin mağfiret iklimine girmiş gibiyim.  
Dili bir, gönlü bir, imânı bir insan yığını  
Görüyor varlığının bir yere toplandığını;  
Büyük Allâhı anarken bir ağızdan herkes  
Nice bin dalgalı Tekbir oluyor tek bir ses;  
Yükselen bir nakarâtın büyüyen velvelesi,  
Nice tuğlarla karışmış nice bin at yelesi!

“Süleymâniye’de Bayram Sabahı”, (*Kendi Gök Kubbemiz*, s. 8-9)

“Süleymâniye’de Bayram Sabahı”nın öznesi bugünle mazi arasında açılan kültürel uçurumu kapatmaya dönük bir mesainin memurudur. Onarımın sahnesi olarak Süleymâniye'nin seçilmesi mekânın tarihsel potansiyeline hasredilmelidir. Öznenin mekândaki dirimsel deneyimi eski önyargıların telafisine aralanırken, yapının “hendesi” karakteri ruhsal kimlikle ikame edilir. İmparatorluğun kubbe simgesi “evsizlik zilleti”yle muhatap olan öznenin sığınak fikriyle tanışmasına olanak sağlar. Ancak diriltmesi imkânsız bu fikrin telafi sürecinde başka kısıtların kaynağı olduğu belirtilmelidir. Özne imkânsız arzusunu elde kalan kubbeye yeni bir işlev yükleyerek tatmin etmeye çalışır; Osmanlı'ya ait yok olmuş unsurların kubbe simgesi etrafında toplanması bir moral arayışının sonucudur.<sup>8</sup> İstanbul'un Türk kimliğinin keşfi Yahya Kemal'in poetik ve politik yöneliminde etkili sonuçlar doğurur.

<sup>8</sup> Alphan Akgül, Yahya Kemal şiirine mündemiç olan moral arayışı Friedrich Nietzsche'den mülhem *ressentiment* kavramıyla açıklar. Öznenin kendisini bastıran bir güç karşısındaki öfkesini ahlaki bir değer olarak yüceltmesi anlamına gelen *ressentiment* Yahya Kemal şiirini okumak için alternatif bir görüş sunar: “Güçsüz insanın arzu ettiği nesneyi elde edememesi, bu nedenle hınç duymaya başlaması, ardından mücadele gücü bulamayıp o nesneden vazgeçmesi, bu geri çekilmenin bir erdem olduğunu düşünüp kendini aldatması ve asıl arzu nesnesinin değerini düşürmesi... Bizce Yahya Kemal, birden fazla duygu durumunu içeren bir haletiruhiyeyi belirli şiirlerinde çeşitli şekillerde işlemiştir.” (Akgül 2014: 112)

Milli bir Boğaziçi yaratma çabasının bariz bir arzuya dönüşümü, mazinin dekor olduğu bir “imtidâd” düşüncesine kapı açar:

“Eski İstanbul’un güzel semtlerini yaratan Türklük, şark medeniyeti içinde yaşıyordu; o zaman o medeniyetin manevî havasıyla, ahlâk ve muaşeret kâideleriyle, hayat şartlarıyla onları yaratmıştı; şimdi garp medeniyetinin havası ve onun kâideleri, hayat şartları içinde yaşıyor; ona göre mesken, semt ve şehir yaratmaya mecburdur. Türklük, millî şuuruna sahip olursa, hayat ve varlık manzarası, eskisinden başka üslupta, fakat gene güzel olabilir. Bahsettiğimiz ‘imtidâd’ içinde değişiklik budur.” (Beyatlı 2002: 58)

Yaratma eylemi, eski manzarasını kaybeden İstanbul’un başka bir siyasal program marifetiyle yeni bir görünüme kavuşması için zorunlu kılınır. Yahya Kemal’in kültürel kaybın meydana getirdiği eksikliği aşmaya dönük çabası, Türklüğün modernleşme projesine eklenme biçimine göre bir karakter kazanır.<sup>9</sup> İmtidâd düşüncesinin bir teorik adanmışlık halini alınışı, manzaranın icadı fikrinin sonucudur. Kojin Karatani (2011: 37-43), modern Japon edebiyatının kökenlerine dair yürüttüğü tartışmada milli edebiyatın manzaranın keşfiyle eşzamanlı bir süreçte şekillendiğini vurgular. O güne kadar herhangi bir anlamı olmayan; yalnızca dinsel veya seküler betimlemelerin dekoru halinde iş gören manzaranın, birdenbire ulusal nitelik kazanması sanatçıların “yüce” kavramından korku yerine haz duymasıyla ilişkilendirilir. Manzaranın kutsal mesajların taşınması açısından tuttuğu sıradan pozisyon, perspektifin kullanılması ve bunu takiben ortaya çıkan yeni görme biçiminin özneliği üretmesiyle daha içsel bir veçheye geçer. Yahya Kemal (2002: 127), mazmun merkezli konvansiyonel icranın etkin olduğu eski edebiyatta “Türk toprağı” fikrinin yer etmediğini; Namık Kemal ve Abdülhak Hamid’le başlayan tematik dönüşümün

<sup>9</sup> Yahya Kemal’in *Aziz İstanbul*’daki İstanbul tasarımının teknolojik altyapısı hakkında çok az şey söylenmiştir. Yahya Kemal imtidâd düşüncesini tartıştığı bölümün sonunda şu cümleleri kurar: “Yeni zamanlarda, yalıyı ve kayığı unutarak, yahut da bize kadar kalabilmiş olanlarını mazi hatırası diye muhafaza ederek, ‘Leb-i deryâ’da bir yerleşmiş yerine, iki taraf sahilin tepelerinden uzanan geniş yollarla, o tepelerde peyda olmuş köylerle yeni bir Boğaziçi yaratmayı düşünmeliyiz. Bugün otomobil ve otobüs devrinde yaşıyoruz; hayatını şehirde kazanan bir vatandaş, Boğaz’ın bir tepesindeki evine, en kolay vasıtayla en az zamanda gitmek ister. Tayyare yolculuklarının ucuzlayacağı, tayyarenin istediği yerden kolaylıkla yükselip istediği yere kolaylıkla ineceği zaman da pek uzak görünmüyor. Millî şuur tam bir derecede tecelli ederse, gelecek devirlerde yaratacağımız İstanbul semtlerinin üslûbu, rengi, havası, eski İstanbul’daki kadar güzel olur.” (Beyatlı 2002: 52) Yahya Kemal’in bir rüya estetiği olarak sunduğu kadim İstanbul manzarasının “geniş yol” mühendisliğiyle yeni bir kimlik önerisiyle karşılaşması ilginçtir. Yahya Kemal’in şehircilik tasavvuru Necip Fazıl Kısakürek’in *İdeolocya Örgüsü* isimli merkezi kitabındaki metropolis anlatısıyla benzerlik gösterir: “İslâm İnkılâbı, milyonluk kitlelere, ruhî, harsî, içtimaî, iktisadî, idarî, siyasî, fennî, en ileri bir merkez teşkil edecek olan büyük (Metropolis)lerin binacısıdır. Gece gündüz nur saçacak olan bu (Metropolis)lerde, bir minareyle bir minare arası, yıldızların bile pertavsız kullanmadan okuyabileceği şekilde, Allah’ın birliğine ve Peygamberinin hak olduğuna dair ışıktan vecizeler... (...) İslâm inkılâbının şehri sokak, meydan, saray ve geçit resmi tezahürlerinin bütün bediiyatına maliktir.” (Kısakürek 1998: 243-246) Necip Fazıl’ın katı-otoriter bir rejim olarak kurduğu Başyücelik Devleti’nin kalkınma anlayışı camii ve fabrika bacalarının kesiştiği bir şehir tasarımıyla ilişkilendirilir. Bu tasarımın Yahya Kemal gibi görece daha ılımlı bir muhafazakârda bile tezahürler barındırması şaşırtıcıdır. Yahya Kemal ve Necip Fazıl arasındaki ton farklılıklarına karşın iki şairin de sanayileşmeci bir retoriği sahiplendikleri görülür. Necip Fazıl’ın metropolisini tekno-muhafazakâr bir şehircilik tahayyülü olarak okuyan Fırat Mollaer’in (2016: 137-153) bu noktadaki cümleleri de Türkiye’deki muhafazakâr geleneğin ilerlemecilik momentini göstermesi bakımından açmılayıcı öneriler sunar.



Halit Ziya Uşaklıgil ve Tefvik Fikret'in çabasıyla yerli bir renk aldığını söyler. Başka bir deyişle, Tanzimat yazarlarının mekânsal tasarım açısından Çamlıca merkezli anlatısının, Servet-i Fünûn döneminde Tepebaşı'na taşındığını; ancak asıl dönüştürücü hamlenin edebî merkez olarak Metristepe'nin seçimiyle gerçekleştiğini savunur.<sup>10</sup> Yerli rengin bir huzur estetiğiyle sunulmaması, vatan fikrinin edebiyatta yeterince işlenememesine yol açar. Yahya Kemal tarafından "gözleri önündeki toprağa" bakmamakla eleştirilen aydınlar, mahalli kültürü ana akım bir izlek haline getirmemekle suçlanır.

Şairin manzaranın çeşitli ideolojik ve kültürel yükler eliyle okunmasına dönük vurgusu, onu modernist eksende Osmanlı-Türk estetiğinin kurucu figürü yapar. İstanbul'un "fotoğrafik anlamda dondurulması ve personalist çerçevede güçlü bir imgeye" dönüştürülmesi kendisinden sonraki görme biçimlerini belirler. (Öğün 2008: 27) Yahya Kemal'in kültürel bakiyenin cari koşullarda üretilmesine dönük evrimci yaklaşımı imtidâd düşüncesinin terkipçi anlayışına atfedilebilir. Nitekim Beşir Ayvazoğlu (2008: 114), Yahya Kemal ve *Dergâh* çevresinin gerçekleştirmek istediği Doğu rönesansının, medeniyetin ölü taraflarıyla değil, bir zamanlar ona hayat veren ruhsal enerjisiyle ilgilendiğini savunur. Yahya Kemal terminolojisinde kimliğini koruyarak değişimin ifadesi olan imtidâd, geçmişte oldukça işlevsel olan tarihsel malzemenin yeniden diriltilmesine yoğunlaşır. Bu noktada bir "yitik cennet" nostaljisini işaretleyen kadim medeniyet güçlü bir hayat hamlesinin (*élan vital*) kaynağı olacaktır. Yahya Kemal poetikasının retrospektif bir nitelik taşımasının altında güncel zamana taşınmak istenen otantik deneyimin pratik faydası yatıyor olmalıdır. Bu pragmatizm ilişkisinin güçlü temsiller yarattığı ve şaire ilişkin imgeyi hükümran bir tonda beslediği iddia edilebilir. Yahya Kemal şiiri zamanının kültürel ve politik yoksunluğunu mazinin sağaltıcı boyutlarıyla aşmaya dönük bir anlayışa sahiptir. Ancak bütün ideolojik yapısına karşın, onarım sürecinin bizzat kendisinin işaret ettiği bir çözümsüzlük duygusu şiirsel icranın göbeğinde nefes almaya devam edecektir.

Şair hakkındaki başat yorumların büyüklenme edimini işaretlediği ama kabuğuna çekilme isteğine yönelik dürtüleri genellikle ihmal ettiği söylenebilir. Bunun Yahya Kemal poetikasının çözümlenmesi açısından bir kısıt yarattığını ve şaire ilişkin genel geçer okumaların kapısını açtığını vurgulamak gerekir. Eleştirilerin Yahya Kemal imgesinin siyasal yüzüne gereğinden fazla odaklanması, konumlandırma çabalarını çeşitli çelişkilerle baş başa bırakır. Yahya Kemal şiiri bir yandan seküler çevrelerden yapılan okumalarda uzviyetçi paradigmanın dışında tutulmaya çalışılırken, öte yandan muhafazakâr kesimin

---

<sup>10</sup> Yahya Kemal'in meşhur "Üç Tepe" yazısı edebî düzlemin hangi parametreler marifetiyle kanonikleştirileceğini göstermesi açısından önemli cümleler içerir: "Medeniyetten epey zamandan beri bezginiz. Kusvâsına varanlar bile son senelerde nasıl merâmetle döndüler. Şimdi anlıyoruz ki meğerse bir âlemin sonunda doğmuşuz. Onunçündür ki Yakup Kadri gibi edebiyâtın bütün hazlarını aldıktan sonra bezen bir rûh *yeni kelâm*'ın nâzil olacağı tepeye bakıyor ve son günlerde *millî timsâl*'in gösterdiği tepe için dedi ki işte o, bu tepedir: Metris Tepe!" (Beyatlı 1966: 299)

yorumlarında evrimci ideolojinin kurucu poetikası olarak takdim edilir. Oysa iki yaklaşımın da üzerinde pek durmadığı nokta, Yahya Kemal şiirindeki telafi çabasının bir fanteziden ibaret oluşudur. Gerek maziyi diriltmeye dönük evrimci girişimlerin gerekse ilerlemeci perspektife sahip daha radikal okumaların unutuşa ittiği olgu bu beyhudeliktir.

Rûhunla karşı karşıya kaldım o med günü,  
Şekvânı dinledim, ezeli muztarip deniz!  
Duydum ki rûhumuzla bu gurbette sendeniz.  
Dindirmez anladım bunu hiç bir güzel kıyı;  
Bir bitmiyen susuzluğa benzer bu ağrısı.

“Açık Deniz”, (*Kendi Gök Kubbe*, s. 13-14)

“Açık Deniz”in son bölümü şiir boyunca sürdürülen güç istencinin beyhudelikle sona ermesine işaret eder. “Balkan şehirlerinde geçen çocukluk” yurttan sökülme ve başka yurtlar edinme zorunluluğunu doğurur. Kayıp ve onu takiben gerçekleşen telafi birbirine geçen duyguların zemini haline gelir. Şiir boyunca sürdürülen büyüklenme eylemi nihai durumda bir geri çekilmeye aralanır. Bu noktada Slavoj Žižek’in psikanaliz okumaları açımlayıcı öneriler sunabilir. Žižek “yüceltim” ve “bastırma” mekanizmaları arasında bir farka gider:

“Bu iki kavram arasında açık seçik bir ayrım çizgisi çizmeye yönelik her girişim, uygunsuz, ikincil bir inşa görevi görür. Bu teorik başarısızlık, her yüceltimin (bir dürtünün dolaysızca tatmin edilmesini amaçlamayan her psikik edimin), patolojik ya da en azından patojenik (hastalığa neden olan) bastırma lekesinden zorunlu olarak etkilendiği bir toplumsal gerçekliğin varlığına işaret eder. Nitekim psikanalitik teori ve pratiğin temel amacına değgin radikal ve kurucu niteliğinde bir *kararsızlık* söz konusudur: Psikanaliz, bastırılmış libidinal potansiyeli serbest bırakmaya yönelik “özgürleştirici” jest ile bastırmayı uygarlığın ilerlemesi için ödenmesi zorunlu bir bedel olarak kabul etme şeklindeki “teslimiyetçi muhafazakârlık” arasında bölünmüştür.” (Žižek 2006: 21)

Kültürel alanın inşasına ilişkin her yüceltme girişiminin bastırma hareketinin lekesini taşıdığı ileri sürülmektedir. Toplumsal örgütlenmenin bekası özerklik kaybına bağlı hale gelir. “Açık Deniz”in “fâtihân ezanı rüyasında gören” öznesi bu deneyimden ötürü yasalı uyanır. “Akıncı cedler”in mirası, bugün de epey işlevsel olabilecek bir gururun değil, kolektif benliği ipotek edici bir zaafın dışavurumuna dönüşür. Nitekim şiirin “hiçbir güzel kıyının susuzluğa benzer ağrı”yı bitiremeyeceği bilgisiyle sona ermesi toplumsal tahayyülün iflasını ima eder. Yahya Kemal şiirinde bu iflas birtakım taktiksel araçlarla ertelenmiş gibidir. Poetik zeminde öznenin gerilemesi, kamusal kültürün görece korunaklı bir yapısal etkinlik edinmesi açısından evla görülür. Sigmund Freud’a göre (2011: 55), uygarlığın inşasında

huzursuzluk kaynağı haline gelen içgüdülerin yadsınması temel eylemlerden biridir. Birey-toplum diyalektiğinde toplum lehine ortaya çıkan durum, uygarlığın bütüncül tasarımında kritik bir eşiğe işaret eder. Saffet Murat Tura bu antagonizmayı Jacques Lacan üzerinden okurken “bölünme” kavramı üzerinde durur:

“Özne kendini simgesel düzende bir gösteren aracılığıyla temsil ettiğinde sadece bu düzenin kurallarına tabi olmayı üstlenmiş olmaz, aynı zamanda bilinçdışına yol açan bölünmeyi de kabullenir. Çünkü artık bireyin kendiliği ile kültürel kimliği, kültürel konumu arasında bir uçurum oluşmaya başlamıştır. Lacan’a göre, insanın simgesel düzene kendini bir gösterenle temsil ederek girmesi yaşantılanan içsel deneyimle onu temsil eden gösterenler zinciri arasında yaşam sürecinin her aşamasında, her yeni kültürel kimlik ve konum kazanma aşamasında giderek büyüyen bir kopukluk oluşturur. Yaşantıları sürekli olarak kültürün düzenine uydurmaya, akılcılaştırmaya, bastırmaya yönelen özne sonunda yaşantılanan gerçek deneyimle köklü bir ayrılık konumuna varır.” (Tura 1989: 102)

Lacan’da Simgesel’in (*Symbolic*) yasalarıyla karşılaşan özne kendi arzularıyla toplumsal talepler arasında bir kararsızlık deneyimine hapsolür. Temel arzularını kültürel yüceltmelerle tatmin etmeye çalıştığı anda toplumun gerisinde kalacaktır. Öznenin toplumsallaşmanın ilk adımında yitirdiği narsistik bütünlüğü, toplumsallaşma sürecinde gidermeye çalışması onu nostaljinin sularına iter. Lacan’daki eksiğin (*lack*) kaynağı buradadır: İlksel eksik, doğmuş olmaktır. Aneden ayrılmanın yarattığı telafisizlik, dil öncesi dönemde başlangıçtaki bütünlüğe geri dönme arzu olarak ortaya çıkarken, dille ifade aşamasında bir imkânsızlık döngüsü şeklinde görünür. Öznenin anneye yeniden bütünleşerek kendisini yok etmeye yönelik çabası eksiğin hacmini arttırmıştır. Giderek yoğunlaşan bu arzu Lacan’cı terminolojide *objet petit a* adını alır (Žižek 2011: 246). Eksik, öznenin ilksel doğum ânının getirdiği handikapları aşamama endişesiyle ilişkilendirilir. Özne bu handikapları dili kendisinin kılarak etkisizleştirmeye çalışır; ancak ikincil bir deneyimle ödünç bir varoluşa eklemekten kurtulamaz. Simgesel’in alanına giren özne inşa ve yıkım sürecini aynı anda yaşamak durumunda kalır. Yahya Kemal’in kudretli bir faillik atfettiği şiirsel özne, tam da bu nedenle zamanın kültürelci taleplerle kendi imkânsız arzusu arasında sıkışıp kalır. Taleplerin estetik düzlemde karşılandığına dair umudun, gerçeklik zemininde buharlaşması bu şiirin tekrarlanan çıkmazlarından biridir.

Kopmuşuz bizler o öz varlık olan manzaradan.

Bahseder gerçi duyanlar bir onulmaz yaradan;

Derler: İnsanda derin bir yaradır köksüzlük;

Budur âlemde hudutsuz ve hazîn öksüzlük.

Sızlatır bâzı saatler dayanılmaz bir acı,

Kökü toprakta kalıp kendi kesilmiş ağacı  
Rûh arar başka teselli her esen rüzgârda.

*Ne yazık! Doğmuyoruz şimdi o topraklarda!*

“Koca Mustâpaşa”, (*Kendi Gök Kubbemiz*, s. 48-49)

“Koca Mustâpaşa” şiiri Yahya Kemal şiirine ilişkin kimi temayülleri barındırması bakımından elverişli bir örnektir. İstanbul’un fethine dair göstergelerin birçok şiirde olduğu gibi burada da bariz izleklerden biri haline gelmesi şaşırtıcı değildir. Ancak yerleşiklik duygusunun kaybı şiirsel gerilimin kaynağıdır. “Manzaradan kopan” özne bu “onulmaz yara” yüzünden derin bir köksüzlüğe hapsolür. Mahrumiyetten çıkış için “her esen rüzgârda teselli arayışı”na yönelir; ancak coğrafi ve kültürel yitimin yarattığı kırılma buna izin vermez. Dolayısıyla şairin toplumsal dönüşüm çağrılarının kesintisiz bir aktivizme kaynaklık ettiği bir zaman diliminde ortaya çıkardığı şiiri çeşitli gerilimler açısından hassastır. Yahya Kemal “Mâzîyi Diriltmek” isimli yazısında edebiyatın yüzde doksan beşinin mazi zemini üzerine kurulduğunu söyledikten sonra bu çabanın güçlüğünden ötürü bir beyhudeliğe dönüştüğünü vurgular (Beyatlı 1990: 311). Keskin bir vazgeçişle sona eren bu yazının şairin kendi şiiri tarafından çürütüldüğünü söylemek mümkündür. Ancak çürütmenin tamamen başarıya ulaştığını ve mazinin bir asr-ı saadet manzarasıyla diriltildiğini iddia etmek yanlış olur. Yahya Kemal şiirinin en çok tekrarlanan izleklerinden olan mazinin şiirsel alanı katetmesi Lacan’cı eksiğin telafisine atfedilecek boyutlar taşır. “Koca Mustâpaşa”nın öznesinin kurduğu rüya estetiği nihai olarak “öksüzlük” deneyimine düşümlenir. Estetik varoluşun etik alana taşınma biçimi, sıkışmanın giderek kronik hale gelmesinin dışavurumu olur.

Yahya Kemal’de etik ve patetik kaygıların kaynağı haline gelen tarihsel *ethos*’un sunum biçimi bu telafi girişimiyle baş etmek durumundadır. Yahya Kemal şiiri büyü bozulan dünyaya, yeniden büyü kazandırma yönünde romantik bir motivasyona sahiptir. Hem toplumsal tahayyüle su taşıyan hem de görece bireysel bir çıkıştan yol alan şiirlerde bu motivasyonun tezahürlerine rastlamak şaşırtıcı değildir. Ne var ki bu tezahürler her zaman tek yönlü bir görünüm sergilemezler; büyüklenme ve kabuğuna çekilmeyi birlikte içerirler.

Vaktiyle öz vatanda bizimken, bugün niçin  
Üsküp bizim değil? Bunu duydum, için için.

Kalbimde bir hâyali kalıp kaybolan şehir!  
Ayrılmanın bıraktığı hicran derindedir!

Çok sürse de ayrılık, aradan geçse çok sene,  
Biz sende olmasak bile, sen bizdesin gene.

“Kaybolan Şehir”, (*Kendi Gök Kubbemiz*, s. 74)

“Kaybolan Şehir” Üsküp’ün Yahya Kemal şiirindeki konumu travmatik deneyimin en bilindik sahnesidir. İlksel kopuşun oluşturduğu yara bu kez hafızadan yardım alınarak çözülmeye çalışılır. Şehre ilişkin somut varlık yerini zihinsel bir tasarıma bırakır. Paris’ten İstanbul’a gelişi eve dönüşle simgeleşen Yahya Kemal’in, Üsküp’le ilgili tasavvuru evsizlikle çerçevelenir. Nitekim Orhan Koçak (2012: 9), Yahya Kemal’in “eve dönen adam” halinin altında daha derin bir hafıza problemi yattığı iddiasından hareketle, söz konusu tanımlamayı “unutamayan adam” olarak güncelleme gereği duyar. Eve dönme isteğinin hafızayı diri tutma ve bu yolla geleceğin yol açtığı kırılma noktalarını mazi zemininde telafi etme gibi sonuçları vardır. Yahya Kemal şiirinin tarihsel malzemeye yönelik nostaljik merakı bu malzemenin dönüştürülebilir olmasıyla açıklanabilir. Nostaljik bakışa has derin kökensel arzular, öznenin bugün karşısındaki pozisyonunu güçlendirmeye ve eski görkemli anlatıların *telos*<sup>11</sup> eksenli muhtevasının canlanmasına kaynaklık eder. Ancak bunların bir yitim duygusuyla malul olduğu ve güncel zamanın daha gerici unsurlarla kuşatılmasına yol açtığı da iddia edilebilir. (Jameson 2011: 230) Yahya Kemal şiirinde, mazinin bir güç devşirme mekânı olarak tasarlanması hemen her zaman bir eksiklik duygusunu harekete geçirir. Simgesel düzenin yasalarına tâbi olmayı kabullenen şiirsel benlik geçmişi tarihsel gelenek halinde orada bulur; ne var ki geçmiş verili bir durum değildir. Yeni gösterenlerin ortaya çıkışı “bütün geleneklerin anlamını geri dönüşlü biçimde değiştirir, geçmişin anlatımını yeniden yapılandırır, yeni, bir başka biçimde okunabilir hale getirir”. (Žižek 2011: 70-71) Geleneğin normatif bir intikal süreci olarak işlemeye başlaması, yeni teorik zeminlerin doğuşunun habercisi olur.

Kimlersiniz? Ya bağıryanık kimselersiniz!

Yâhut da her sabâh uyanık kimselersiniz!

---

<sup>11</sup>*Telos*’un ulus devlet çağında bir kültürel meşrulaştırma aracı olarak iş gördüğü ve böylece çözülen topluluk bağlarının daha teleolojik anlatılara eklenmesi açısından ehvenişer bir kavrama dönüştürüldüğü bilinmektedir. Edebiyat tarihlerinin makro söylemler etrafında kümelenme pratiği *telos* idealinin homojenleştirici yapısından kaynaklanır. Yahya Kemal’in *Malazgirt*’le mühürlenmiş bakışı Osmanlı tarihinin görkemli sayfalarının da dahil edilmesiyle geniş bir kültürel çerçeveye kavuşur. Şairin bununla, seküler Kemalist çizginin köktenci tarihselliğinden ayrılarak daha organik bir çizgi inşa etmeye çalıştığı savunulabilir. Ancak her durumda edebî alan ideale malzeme taşıyan unsurlardan seçilir. İdealin edebî düzeyde yansıma bulduğu yer ise ağırlıklı olarak kanonlardır. Kanonlaşma meselesinin resmi söylemden kopmakta yaşadığı açmazlar tarih mefhumunu da sorunlu hale getirir. Ancak bu yapının bir sabit haline gelmediği ve birçok ülkede daha eşitlikçi ve yatay tarih anlayışlarının tetiklenmesine imkân sağladığı da belirtilmelidir. Tarihi kesintili ve egemen olmayan bir perspektiften okumaya dönük bu çabalar edebî alanın çoğulculuşmasını sağlar. Söz konusu anlayışlar yalnızca iktidar söylemlerini hedeflememiş; benzer biçimde muhalif görünümlü kimi ana akım eğilimleri de yapısöküme uğratmayı denemiştir. Bkz. Linda Hutcheon, “Rethinking the National Model”, *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*, (Ed.) Linda Hutcheon, Mario J. Valdés, New York, Oxford University Press, 2002.

Dünyâ yüzünde, bir sefer olsun, tanışmadan,  
Öz çehrenizle sizleri görmekteyim bu an.

Sizlersiniz bu ân'ı ışıklarda Türk eden!  
Eksilmesin şu mutlu şafaklar bu ülkeden!

Gönlüm, dilim, kanım ve mizâcım sizden'im,  
Dünyâ ve âhirette vatandaşlarım benim.

“Üsküdar’ın Dost Işıkları”, (Kendi Gök Kubbeimiz, s. 34)

“Üsküdar’ın Dost Işıkları”nın öznesi tarihsel zincirin kurulmasında oldukça faal bir pozisyonadadır. Dünyevi ve dini tecrübeyi birbiriyle eşit düzlemler olarak görürken, gözleri köhne şehri aydınlatan ışıkların sunumuyla kamaşır. Ancak Yahya Kemal’de görme bir bütünleşme anlamına gelmez; manzaranın aşına bir bilgi olmaktan çıkarak dekor halini alışı bununla ilişkilidir. Dekoratif içerik tarihselliğin idealize bir toplumsal tahayyülden beslendiğini gösterir. Mazinin farklı siyasal perspektiflerin ışığında okunaklı hale getirilmesi kamusal inşanın fantezi boyutunu açığa çıkarır. Kuşkusuz tarihsel olaylar arasında bir süreklilik ilişkisi kurmak organik toplum arayışlarıyla açıklanabilir. Žižek’e (2006: 253) göre, “milli miras” miti hâkim ideoloji tarafından mevcut antagonizmayı bulandırmak için geri dönüşlü olarak yaratılan bir ideolojik fosilden başka bir şey değildir. Kaybolan dolayımıcının yerini alan bir unsur olarak millet fikrinin fantezi bir arzudan başka mecrası yoktur. Ancak bu fantezinin en başından ideolojik çekirdek eliyle antagonist bir saflaşmayla kurulması süreci kesintiye uğratar. Toplumsal beklentinin hemen her zaman “merkezi bir antagonizma tarafından katedilen kurucu bir imkânsızlık etrafında ortaya çıkan tutarsızlıkla” karşılaşması bütüncül bir özdeşlik olgusunun başarısızlığına işaret eder (Žižek 2011: 144). Toplum kurgusunun kendisi bu başarısızlığı aşmaya dönük bir şemsiye yapı olarak düşünülür; ancak bunun fantezi olmaktan öteye gidememesi her deneyimi ikircikli bir karaktere büründürür. Lacan’cı öznenin dışsal anlamlandırma ağına yakalandığı anda bölünmesi toplumsal bütünlük arayışına özgü olan bu çifte açmazla ilişkilidir.

Orhan Koçak Türk edebiyatındaki iki modernist eğilime ilişkin gerçekleştirdiği bir okumada dünyanın temsiline dair bir ayrıma gider:

“Kişiliğin basit inkârı değil de daha dolayımli bir bireyselliğe doğru aşılması anlamında modernist üslup, Haşim’in, Yahya Kemal’in, biraz Nahid Sırrı Örik’in, daha çok Sabahattin Ali’nin ve asıl Tanpınar’ın yazılarında belirir. Kendi dışındaki dünyaya değip de parçalanmamış olmaktan gelen bir genişleme, bir tür ışımaya ya da aydınlanma vardır bu

yazılarda. (...) Ama bir noktada bu da kendi manyerizmini getirir ve üstelik bir 'ahenk estetiğinin' fazlaca buyruğundadır." (Koçak 1991: 141)

Koçak'ın analizinde dünyayla ilişki henüz konforlu bir düzeye tekabül etmektedir; bunun başta Yahya Kemal olmak üzere sözü geçen yazarlar için ciddi bir müzakere alanı yarattığı ileri sürülebilir. Yalçın Armağan (2011: 90), Yahya Kemal'i "dünyayı kendi kavrama biçimiyle temsil etmeye yönelik ve bu amaçla özerk bir şiir dili kurmaya çalışan bir şair" olarak görmeyerek Koçak'ın analizini ileri bir noktaya taşır. Armağan'ın okumasında Yahya Kemal şiirinin nirengi noktası çeşitli edebî uzlaşımın egemen olduğu organik bir temsile indirgenir. Bunun şair açısından bir kısıt yarattığı ve kendi bağımsız dürtüsünü harekete geçirecek araçlardan yana çeşitli yoksunluklara kaynaklık ettiği belirtilmelidir. Koçak'ın iyimser yorumunun, Armağan'ın kötümser analiziyle birleşerek kurduğu eleştirel zemine Yahya Kemal şiirinin nostaljik gerilimlerini de kaydetmek gerekir:

Fevkindedir zaferden alınmış ganâimin  
Mü'minler etti vahdet-i islâm'ı iğtinâm

Hem Şark'ı hem Cenûb'u açan bir cihâddan  
Aksetti 'dehre nâ-mütenâhî bir ihtişam

Hakkaa ki ser-firâz-ı cihân oldu tuğlar  
Ferman-dih-î zamân ü mekân oldu tuğlar

"Ridâniyye" (Eski Şiirin Rüzgâriyle, s. 18)

"Ridâniyye" şiiri Yahya Kemal poetikasında mevcut başarısızlıkları bastırma işlevi yüklenerek kadim bir hat açarken, Mısır'ın fethinin bir silsile halinde anlatıldığı diğer şiirlerle birlikte tarihsel bir kuvvete işaret eder. Sonsuz bir ihtişamın başlangıcı olarak görülen askeri başarı, uzviyetçi bir tarihselliğin odağına yerleştirilir. Ancak bu kuvvet retoriğinin, şimdiyle bağintısı yetersizdir. Bunun retoriğin doğasına nostaljik ve yabancılaştırıcı bir katman zerk ettiği söylenebilir. Barbara Cassin (2018: 51) nostaljinin kök salma ve kökünden sökölme olmak üzere çifte bir anlamı olduğunu savunur. Kök salma isteğinin sürekli biçimde mevcut kökenden sökölme hareketiyle gerçekleşmesi, eylemin failini bir açmaza taşır. Açmazın nostalji deneyimini bir güçlkle baş başa bıraktığı ve öznenin zamansal geçişlerini bu güçlüğün çözümsüzlükleriyle karmaşıkladığı söylenebilir. Nostaljik arzu güncelden pejoratif bir kopuşu ve geçmişe gururlu bir eklemlenmeyi aynı düzeyde içermek durumunda kalır. Yahya Kemal'in kök salmak için bütün poetikasını seferber ettiği mazinin ikonografik bir unsurdan öteye geçememesi bununla ilişkili olmalıdır. Öznenin baktığı manzaradan ötürü kamaşması ama bunun

yalnızca bir bütünlük yanılmasına kaynaklık etmesi, nostaljik deneyimin birbirini değilleyen ikili hareketinin sonucudur:

Yokmuş o hayâl ettiğimiz âleme yol  
Artık ne açıl ey gül-i ümmîd ne sol  
Ey rûy-i zemin bu ye'simizden sonra  
İster vîrân ol ister âbâdân ol

“Rubâî” (Rubâîler, s. 25)

Yahya Kemal şiiri coşku ve infilak eylemini eşzamanlı biçimde deneyimleyen öznenin şiiridir. Her yurt edinme çabasının son kertede bir yokluk anlatısıyla sonlanması öznenin başlangıçtaki eksiği giderememesiyle dolaysız irtibat halindedir. Bunun şairin poetikasında sinik ve umutsuz bir içeriğin nedeni olduğunu ve her türden atılımı temelden bir başarısızlığa ittiğini vurgulamak gerekir. Tanpınar'ın Yahya Kemal şiirine ilişkin öne sürdüğü kayıp ve ikame retoriğini görece daha açık biçimde ele alanlardan biri de Turgut Uyar'dır. Uyar'ın okuması önemli bölümler içerir:

“Bütün ömrü boyunca (şiirsel ömrü), bir kültür yokluğunun, ulusun kendi yaratıp geliştirdiği, salt kendi değerlerine dayanan bir kültürün yokluğunun azabını duyar, sıkıntısını çeker. Bu yüzden epik şiirlere yönelir, İstanbul'dan bir mit çıkarmaya çalışır. Osmanlı düzenindeki ulusal kültür yerine ulusal gurur “ikame”si işlemini şiirinde böyle karşılar. Hele Batı'yla, Batı kültürü ile temastan sonra, bir mirasa yaslanmanın rahatlığını ve gerekliliğini daha iyi fark eder. Ortalıkta ve köksüz bulur sanki kendini. “Kökü mazide olan âti olmak”, onu bu duygudan kurtarmaya yetmez. Çünkü kökünün içinde bulunduğu mazi, bereketli ve sağlam değildir.” (Uyar 2017: 21)

Uyar'ın analizi Yahya Kemal şiirinin bir tür “kayıp cennet” miti etrafında inşa edildiğine işaret eder. Modern kültürün yarattığı kırılğanlıkların özellikle muhafazakâr şairlerde yoğun biçimde bir mit ve simge kullanımına imkân tanıdığı ve bunun giderek edebî bir teknik haline geldiği bilinmektedir (Asad 2016: 69). Şairler mitik anlatının zemininde kopuş duygusuyla mücadele etmeye çalışırlar. Uyar'ın Yahya Kemal şiirinde tespit ettiği İstanbul mitinin istenen sonucu elde edemeden bir kayıp anlatısına dönüşmesi mazinin “bereketsizliğine” atfedilir. Uyar'ın keskin biçimde öne sürdüğü gibi Yahya Kemal şiirinde mazi bir kurgudan ibaret kalır. Erol Köroğlu (2011: 69), Yahya Kemal'in tarih anlayışının “mevhume”lere; yani seçme ve dışlama içeren bir kurmacaya dayandığını belirtir.<sup>12</sup> Bu

<sup>12</sup> Erol Köroğlu (2011: 69), Yahya Kemal'in tarihsel malzemeye dönük ilgisinin pragmatik boyutunu vurgularken onu Ömer Seyfettin'in dışlayıcı ve nefret söylemi içeren tarihselciliğinden ayırır. Bunun bir yandan Yahya Kemal şiirinin modernist boyutuna halel getirdiğini ama öte yandan “biz” merkezli kapsayıcı bir toplumsal tahayyüle açılma imkânı sunduğunu da eklemekten geçmez.



bilginin adaptasyon bir sürecin sonunda yurda girdiği bizzat şairin kendisi tarafından da kabul edilir:

“Kendi milletimizi kendimizden başka Turanlı milletlerle karıştırmaktan bıktığım zaman gerçek bir tarihe gözlerimi açmak istedim. Müverrih Füstel de Coulanges’ın bir tilmizinin cümlesi benim bu bahiste hidayet meşalem oluverdi. Bu müverrih Fransa’nın hakiki teşekkülünü tarif etmek için demiş ki: “Fransa toprağı bin senede Fransız milletini yarattı.” Bu cümle üzerinde çok durdum. Demek ki bir milletin teşekkülünde en büyük rolü oynayan vatan toprağı imiş. Benimsenen yeni vatan toprağı er geç yeni bir millet vücuda getirirmiş.” (Uysal 1959: 76-77)

Albert Sorel’den duyduğu cümlenin, Yahya Kemal’in Paris dönüşü güçlü biçimde savunduğu Nev-Yunanilik’ten istediği sonucu elde edemeyip daha milliyetçi bir perspektife kayışında etkili olduğu görülür. 1071’deki Malazgirt Savaşıyla mühürlenmiş bakışın maziye atfettiği inşacı statü cari koşulların yenilgi söyleminden uzaklaşmayı amaçlar. Yahya Kemal’in retoriğinde güncel gelişmelerin negatif bir tarzda yansıdığı “hâl” yetersizdir; onun mazinin ihtişamlı göstergeleriyle güçlendirilmesi ve dirime kavuşturulması gerekir. Bu aşamada anne simgesi önemli bir göstergeye dönüşür. Yahya Kemal şiirindeki fetihçi söylemin arkasında kaybedilmiş vatanın ve bu vatanla özdeş kılınan annenin yokluğunun yol açtığı handikaplar vardır (Doğan 2018: 95). Annenin şiirsel merkezdeki neşet etme biçimi toprak ve vatanla ilişkilerin sahih düzeyde tesisi açısından işlevsel görülür.<sup>13</sup> Şiirin coşkusu ve kültürel kadrosu arttırılarak kayba karşı pozisyon alınır. Dolayısıyla fetihçi üslup, gerçeklikten ziyade idealize edilmiş bir tahayyülü merkeze yerleştirir. Ne var ki, tahayyülün seçmeci yapısı sahiciliğe büyük oranda hâle getirir. Geçmişte bir çerçeveyi işaretleyen olayların, bugünün koşullarıyla sunumu arzulan sonuca doğuramaz. Nurdan Gürbilek (2010: 134), Yahya Kemal’in *Aziz İstanbul*’uyla, Tanpınar’ın *Beş Şehir*’inin İstanbul’unu karşılaştırdığı bir pasajda Tanpınar’ı Yahya Kemal’in “ihtişam rüyası”ndan ayırma motivasyonu ile hareket eder. Tanpınar’ın İstanbul’u bir yas duygusunun; kayıp nesnenin arkasından konuşan kederli ses tonunun mekâniyen, Yahya Kemal’inki toplumsal seferberliğin bugüne malzeme taşıyan her türlü kutsallık yüklü gönderisinin mecrasıdır. Gürbilek’in Tanpınar ve Yahya Kemal arasında gerçekleştirdiği ayırımın yanlışlanabilir taraflar taşıdığı ve Yahya Kemal’in akıncı söylemine gereğinden fazla konsantre olduğu iddia edilebilir. Nitekim Tanpınar’daki çözülmenin ve melankolinin kaynağı bizzat Yahya

---

<sup>13</sup> Yahya Kemal’de annenin bıraktığı kayıp duygusu çoğu şiirde toprakla ilişkilendirilir. Bunlardan biri “Yol Düşüncesi” isimli şiirdir: *Yaprak nasıl düşerse akıp kaybolan suya, / Rûh öyle yolların uyanılmaz bir uykuya, / Duymaz bu anda taş gibi kalbinde bir sızı; / Fark etmez anne toprak ölüm mâcerâmızı.* Bir başka örnek ise “Moda’da Mayıs” isimli şiirdir: *Seven kadınla seven erkeğin visâli gibi, / Sürekli sevgiyi duydukça anne toprak’tan. / İçimde korku nedir kalmıyor yok olmaktan. “Ezân-ı Muhammedî” şiirinde annenin kabrine gönderme yapılır: Üsküp’de kabri-mâdere olsun bu nev-gazel / Bir tuhfe-î bedî ü beyân-ı Muhammedî. “Kaybolan Şehir”de de anne izleği sürdürülür: Ben girmeden hâyatı şafaklandırın çağa, / Bir sonbaharda annemi gömdük o toprağa.*

Kemal şiirine mündemiç olan eksiklik duygusudur. Bu duygunun coşkun bir lirizm ve “derûnî ahenk” yoluyla etkisini kaybetmesi poetik yarılmayı daha da görünür kılar. Tanpınar’ın Yahya Kemal’den farkı bu duyguyla görece daha erken bir dönemde karşılaşması ve bütün ontolojisini bu karşılaşmanın getirdiği ilişkilerle kurmasıdır. Yahya Kemal bir yandan yükün bilincine yazınsal icranın merkezindeyken vardığı, diğer yandan da kamusal alanı baştan sona kat eden siyasal görüşlerin, kurtuluş umudunu muhafaza etmeye dönük çabasına tanıklık ettiği için daha ikircikli bir söylem kullanır. Tanpınar miadını dolduran edebî biçimlerin ve politik çerçevelerin çıkışında maziyi her türlü endişenin zeminine dönüştürürken, Yahya Kemal henüz hiçbir şeyin bitmediği ve birtakım uzlaşımın başka imkânlarla beraber düşünülebildiği bir dönemin eşiğinde şiirini kurar. Tanpınar edebiyatı kayıp duygusuyla sürekli müzakere eden bir ilişkinin alanıdır. Yahya Kemal’in eksiğin gölgesinde inşa ettiği poetikasıysa, “şiirin sesi ve toplumun şarkısı” olmayı aynı anda deneyimlemek durumunda kalan bir yas retoriğinin dışavurumudur.

### **Sonuç: *Birdenbire Hissettim Ufuktan Bir Atılma***

Yahya Kemal şiiri bireysel arayışı, kamusal beka duygusundan bağımsız bir kategori olarak değerlendirmekten uzak bir motivasyona sahiptir. Onun şiiri ilksel kayıp olan annenin ve onunla özdeş kılınan vatanın doğurduğu yas duygusu açısından güçlü göstergeler taşır. Şairin görece en sert metinlerinde bile bu eğilimin tezahürlerinin belirmesi eksiklik duygusunun kolaylıkla bertaraf edilemediğinin kanıtı gibidir. Ne var ki edebî uzamda güçlü temsiller halini alan kimi yorumlar Yahya Kemal şiirinin yas boyutunu silikleştirerek daha teleolojik bir poetik çizgi inşa eder. Şiiri, şairin kültürel pozisyonuyla bakışlı bir düzleme yerleştiren bu yaklaşım, psikanalitik analizin okumalarına açık hale gelir. Ancak bu açıklık, körleştirici biçimde kamusal endişelerden azade bir yapıya bürünerek kendisini kültürelci söylemlere de kapatmaz. Lacan ve özellikle Žižek’in psikanalitik çerçeveyi ideolojik düzlemle birleştirme yönünde gerçekleştirdiği okumalar, Yahya Kemal’in tüm üretimine tevarüs eden kayıp duygusunun analiz edilmesi bakımından elverişli önermeler içerir. Söz konusu teorik birikim şairin edebî kanon içindeki hükümler pozisyonunun yeniden betimlenmesi noktasında kullanışlı bir karakter gösterir. Fetihçi söylemin kültürel alanda oluşturduğu geçirimsiz eleştiri katmanı, bizzat şairin kendi şiiri tarafından çürütülür. Ancak siyasal ve kültürel hassasiyetlerin beklenti ufkunu tek kutuplu biçimde belirlediği bir edebî ortamda bu göstergelerin dolaşıma girmesi kolay olmaz. Yahya Kemal şiirinin nirengi noktası olan mazinin eksik kavramı etrafında analizi, tek yönlü okumalar yerine daha diyalojik bir zemin sunar. Dolayısıyla şaire uzviyetçi kanattan gelen eleştirilerin açıklanmasına dönük her türlü çaba bu imkânların sayısını arttıracaktır. Şairin bütün

yapıtına teşmil edilebilecek olan gerilimlerin özellikleri kapsayıcı tarzda kavrandıkça daha bütüncül bir edebî figürle karşılaşmak şaşırtıcı olmayacaktır. Yahya Kemal'in kültürel düzlemde yeniden konumlandırılması tekil sonuçlar yaratmakla kalmayacak; Türk şiirindeki ulusal anlatının daha katılımcı bir yelpazeden ele alınmasını da zorunlu kılacaktır.

### Kaynakça

- Adorno, Theodor W (2012). *Sahicilik Jargonu: Alman İdeolojisi Üzerine (1962-1964)*. Şeyda Öztürk (Çev.). İstanbul: Metis.
- Akgül, Alphan (2014). *Anlamın Sesi: Yahya Kemal Beyatlı'nın Şiir Estetiği*. İstanbul: Dergâh.
- Armağan, Yalçın (2011). *İmkânsız Özerklik*. İstanbul: İletişim.
- Asad, Talal (2016). *Sekülerliğin Biçimleri*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Metis.
- Ayhan, Ece (2002). *Bir Şiirin Bakır Çağı*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Ayvazoğlu, Beşir (2008). "Mektepten Memlekete: Yahya Kemal Yerlilikten Ne Anlıyordu?". *Hayal Şiir: Yahya Kemal Beyatlı Üzerine Makaleler*. Alphan Akgül (Ed.). İstanbul: İş Bankası.
- Ayvazoğlu, Beşir (1999). *Eve Dönen Adam*. İstanbul: Ötüken.
- Beyatlı, Yahya Kemal (2002). *Aziz İstanbul*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1990). *Edebiyata Dair*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1966). *Eğil Dağlar*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1962). *Eski Şiirin Rüzgârıyla*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1961). *Kendi Gök Kubbemiz*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.
- Beyatlı, Yahya Kemal (1963). *Rubâîler*. İstanbul: Yahya Kemal Enstitüsü.
- Cassin, Barbara (2018). *Nostalji*. Seçil Kıvrak (Çev.). İstanbul: Kolektif.
- Doğan, Mehmet Can (2018). *Modern Türk Şiiri*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Freud, Sigmund (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*. Haluk Barışcan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Gürbilek, Nurdan (2010). *Kör Ayna Kayıp Şark*. İstanbul: Metis.
- Hutcheon, Linda (2002). "Rethinking the National Model". *Rethinking Literary History: A Dialogue on Theory*. Linda Hutcheon, Mario J. Valdés (Ed.). New York: Oxford University.
- Jameson, Fredric (2011). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. Nuri Plümer, Abdülkadir Gölcü (Çev.). Ankara: Nirengi.
- Kaplan, Mehmet (2008). *Şiir Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh.

- Karatani, Kojin (2011). *Derinliğin Keşfi*. Devrim Çetin Güven, İnan Öner (Çev.). İstanbul: Metis.
- Kısakürek, Necip Fazıl (1998). *İdeolojya Örgüsü*. İstanbul: Büyük Doğu.
- Koçak, Orhan (1991). "Aynadaki Kitap, Kitaptaki Ayna", *Defter*, 3: 65-144.
- Koçak, Orhan (2012). *Kopuk Zincir*. İstanbul: Metis.
- Köroğlu, Erol (2011). "Yahya Kemal Şiirinde Anlatısallık, Kapanışlar ve Tarih Anlayışı". *Yeni yazı*, 11: 60-70.
- Mignon, Laurent (2008). "Yahya Kemal ve Jean Moreas'ın Mirası: Taklitten Sahiplenmeye", *Hayal Şiir: Yahya Kemal Beyatlı Üzerine Makaleler*. Alphan Akgül (Ed.). İstanbul: İş Bankası.
- Mollaer, Fırat (2016). *Tekno Muhafazakârlığın Eleştirisi*. İstanbul: İletişim.
- Öğün, Süleyman Seyfi (2008). "Şehre Tepeden Bakan Adam". *Hayal Şiir: Yahya Kemal Beyatlı Üzerine Makaleler*. Alphan Akgül (Ed.). İstanbul: İş Bankası.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2001). *Yahya Kemal*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Tura, Saffet Murat (1989). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Metis.
- Uyar, Turgut (2017). *Bir Şiirden*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Uysal, Sermet Sami (1959). *Yahya Kemal'le Sohbetler*. İstanbul: Kitap.
- Yavuz, Hilmi (2013). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Žižek, Slavoj (2011). *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.
- Žižek, Slavoj (2006). *Kırılğan Temas*. Tuncay Birkan (Çev.). İstanbul: Metis.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Book Review / Kitap Tanıtım

Ocak-Haziran 2019/11:21 (242-249)

### SAHİ ROMAN NEDİR? SADECE BİR EDEBİ TÜR MÜDÜR?

Mustafa KARADENİZ<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-4833-0207

**Anahtar Kelimeler:** Marina MacKay, *Roman Nedir?*.

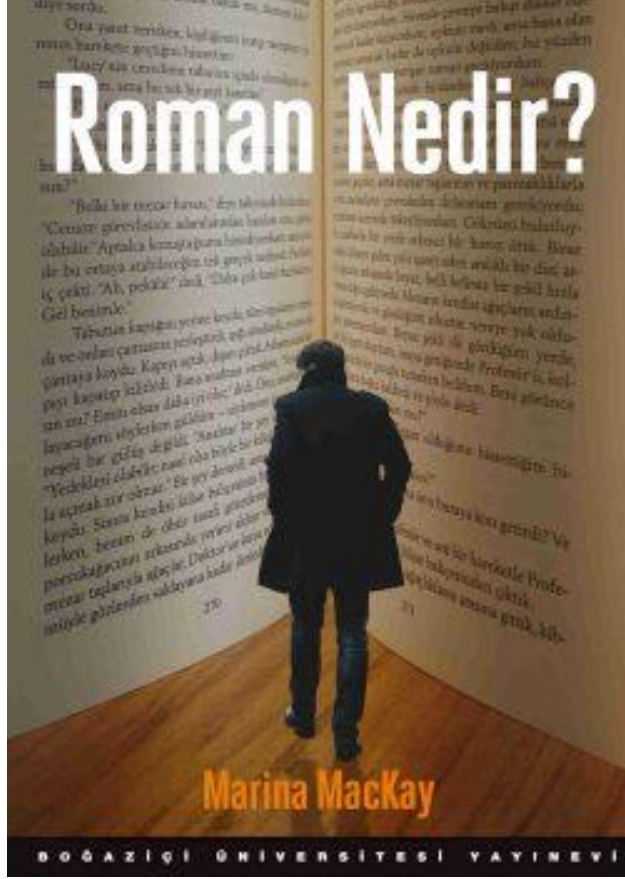
Hâlihazırda Oxford St Peter's College'da dersler veren Marina MacKay'ın *Roman Nedir?* adlı çalışması, 2018'in mayıs ayında Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi tarafından Fazilet Akdoğan Özdemir'in çevirisiyle yayımlandı. Akademik ilgi alanları yirminci yüzyıl edebiyatı, edebiyat ve şiddet, edebiyat eleştirisi tarihi ve roman olan MacKay, söz konusu çalışmasında doğuşundan (18. yüzyıl) 20. yüzyılın sonlarına kadar roman türünün gelişimini etraflıca inceler. 333 sayfadan oluşan kitabın girişinde yazar, roman türünün tarihsel süreç içinde geçirdiği öngörülemez dönüşümü vurgulamak amacıyla, 18. yüzyılda hafif bir tür olarak nitelenen romanın gelecekte akademik bir girişe layık görüldüğünü ve modern dönemin temel edebî türü hâline geldiğini görselerdi, o dönemin eleştirmenlerinin hayretler içinde kalacağını söyler. Bu belirleme paralelinde kitap, romanın öngörülemeyen yükselişinin hikâyesini, uzlaşımalsal/konvansiyonel biçim-içerik unsurlarını ve türlerini odağa alır. Fakat şunu hemen belirtmek gerekir ki türün biçim ve içeriğinde meydana gelen değişimleri tarihsel ve sosyo-kültürel dönüşümler ışığında okuması, MacKay'ın çalışmasını benzer teorik kitaplardan farklılaştıran en temel hususlardan biridir.

On bir bölümden oluşan kitabın ilk yedi bölümü romana ait teknik unsurlara, son üç bölüm de roman türlerine ayrılmıştır. Sonuç bölümü ise bu iki ayaklı incelemeye dair bir değerlendirme sunar. Her bölümde, türün biçimsel ya da tarihsel bir yönü muhtelif yer ve zamanlara ait romanlardan örnekler ve açıklamalarla incelenir. İlgili bölümün sonunda, konuyu daha ayrıntılı ve somut olarak yansıtan bir roman incelemesine yer verilir. Roman seçimindeki temel kriter yazınsal, tarihsel ve kültürel açıdan öneme haiz olmasıdır. Dolayısıyla kronolojik bir düzen gözetilerek tahlil edilen bu seçkinin, bir bütün olarak ele alındığında, roman türünün serencamını yansıtmaya amacı taşıdığı söylenebilir. Bununla

<sup>1</sup> Öğr. Elemanı, Batman Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.  
eposta: gulderim@hotmail.com



beraber MacKay, alçak gönüllü bir tavırla, yapılan sınırlamanın, aynı zamanda kendi bilgisinin sınırlarını yansıttığını da ifade eder. Okurun aşına olmadığı teknik terimlerin ilk kullanıldığında bold (kalın) karakterlerle yazılması ve sondaki “Sözlükçe”de açıklanması, kitabın özgünlüğüne ve kolay okunurluğuna katkıda bulunur. Her bölüme özel ek okuma kaynakçası ise okura ilgili bölüme dair daha derin okumalar yapma ve araştırma imkânı sunar. Edebiyat veya roman teorisine ilişkin çalışmalar için elzem olan yazarlar ve eserler dizini, esnek ve dinamik bir okuma deneyimine kapı aralayarak kitabın bir başvuru kaynağı olma hüviyetini perçinler.



Marina MacKay “Roman Neden Önemlidir?” başlığını taşıyan birinci bölüme, türe ilişkin teorik kitaplarda pek rastlanmayan bir giriş yapar (Bu özgün girişler yer yer diğer bölümlerde de görülür). Charles Dickens’ın *Zor Zamanlar* (*Hard Times*, 1854) romanının başında, “sınıfta geçen meşhur sahnede” (s. 11)<sup>1</sup> öğretmen, romanın kadın kahramanından bir atı tarif etmesini ister. Fakat daha hızlı davranan “iğrenç sınıf arkadaşı” (s. 11) sadece fiziksel özelliklerini gözetken bir at tarifi yapar. MacKay tarihi, kültürel ve beşerî dinamiklerini göz ardı ederek sadece teknik unsurlara yaslanan bir roman tanımının eksik kalmaya yazgılı olduğunu bu sahne üzerinden bir benzeşimle (analoji) serimlemeye çalışır:

“Bir romanı ya da bir atı onları oluşturan parçalara indirgemek, ister dört ayaktan ya da kırk dişten, ister kırk bin sözcükten bahsedin, tarif etmeye çalıştığınız şeyin muazzam toplumsal, tarihsel, kültürel ve duygusal anlamını dışarıda bırakır.” (s. 12)

MacKay, türe ilişkin pek sorgulanmayan ve bilinçdışı olarak kabul edilmiş hususlara “kafa patlama”nın bu kitabın temel amacını oluşturduğunu belirtir. Ona göre, bir atın dört ayaklı oluşu gibi kerameti kendinden menkul özellik ve öğelerin yanı sıra toplumsal, kültürel ve tarihsel koşullarla olan organik bağı da gözetmek, makul ve kapsamlı bir roman tanımına

<sup>1</sup> Söz konusu kitaptan yapılan bu ve bundan sonraki alıntılarda sayfa numarasının verilmesiyle iktifa edilecektir.

zemin hazırlayabilir. Bu açıklamaları, türün neden incelenmeye değer olduğu sorusu etrafında dönen dikkate değer yorum ve tespitler izler. Ortaya çıktığı 18. yüzyılın ilk yarısında “yeni” olarak mazhar olduğu ilginin temelinde türün tehlikeli olarak görülmesi yatar. Romancı Clara Reeve’in *The Progress of Romance* (1785) eserindeki hayalî eleştirmen, âdetâ Platon’un sanata ilişkin görüşlerinin sözcülüğünü üstlenerek, romanların “genç kızlara zihinsel havailik aşılıyarak, onları gelecekle ilgili gerçekçi olmayan beklentilere sok[tuğunu]” (s. 14) belirtir. MacKay’a göre İngiltere’de ortaya çıktığı ilk dönemlerde romana atfedilen bu niteliğin temel sebebi “[g]erçek dünyaya baştan çıkarıcı yakınlığı[dır]” (s. 14). İlk zamanlar asıl okur kitlesini kadınların oluşturduğu romanın içerdiği sakıncalara “kolay etkilenen zihinlerin yozlaşmasına ilişkin ortalığı ayağa kaldıran söylem ve roman okuyan alımlı ama aptal kız karikatürlerindeki patlama[yı]” (s. 19) kanıt olarak sunar. 18 ve 19. yüzyıllarda popüler bir tür olarak algılanan roman, ancak 20. yüzyılda edebiyat incelemelerinin bir konusu hâline gelir. Gerçeklik kavramındaki algı dönüşümü paralelinde romanın üç yüz yıllık gelişimine odaklanan yazar, türe atfedilen önemin esas sebebinin gerçekle kurduğu organik ilişki ve gerçeği dönüştürebilme kapasitesi olduğunu vurgular. Bölümün sonunda, Miguel de Cervantes’in *Don Quijote*’si (1605-1615) kurmaca-gerçeklik ilişkisi dolayımında etraflıca incelenir.

İkinci bölümün temel soruşturma alanı “Romanın Kökenleri”dir. Romanın kökenine dair muhtelif yorumların incelenmesi bu bölümün odağını oluşturur. Margeret Anne Doody’nin *The True of the Novel* (1996) kitabının açılış cümleleri olan “Batı’da bir edebiyat biçimi olarak roman yaklaşık iki bin yıllık kesintisiz bir tarihe sahiptir.” (s. 43) tezinden yola çıkan MacKay, türe ilişkin tarihlendirme ve tanımlar arasında karşılıklı bir belirleme durumu olduğunu öne sürer. Türün miladı olarak 18. yüzyılın temel alınmasında Ian Watt’ın *Romanın Yükselişi* (1957) adlı eserinin çok etkili olduğuna işaret edilir. Daniel Defoe, Henry Fielding ve Samuel Richardson’a odaklanan Watt, türün alametifarikası olarak “biçimsel gerçekliği” işaret eder. MacKay, kapitalizme geçişle türün doğuşu arasındaki yakın ilişkinin Watt ve takip eden eleştirmenlerce genel bir kabul olarak görüldüğünü belirtir. Kapitalizmin yerleştiği ilk ülke olan İngiltere’de yeni teknolojilerin sunduğu basım kültürü, romanın kısa sürede egemen bir tür hâline gelmesinde büyük rol oynar. Hızla dünyevileşen bir Protestan kültürü de bu gelişmelere katkıda bulunur. Ancak türün kökenine ilişkin tespit ve terminoloji ancak 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başında, başka bir deyişle, Jane Austen, Walter Scott gibi yazarlarla olgunlaştıktan sonra şekillenir. Köken araştırmasına ilişkin bahis *Tristram Shandy* (1759-1767) incelemesiyle taçlandırılır.

“Romanın Öykülenişi” başlığını taşıyan üçüncü bölüm, bakış açısı ve anlatıcı unsurlarını konu edinir. Anlatım biçiminin sadece bir anlam aktarma aracı değil, aynı zamanda anlamın yaratımına da ortak olduğu âlim-i mutlak ve birinci şahıs anlatıcı terimleri üzerinden

örneklenir. J. Austen ve G. Eliot gibi yazarların âlim-i mutlak anlatıcının hakimiyetindeki romanları, gerçeklik kavramının dış dünyanın yansıtılmasından iç dünyanın kavranmasına doğru değişmesiyle birlikte J. Joyce ve V. Woolf gibi modernist yazarlarla birinci şahıs anlatıma evrilir. Anlatıcının konumundaki bu dönüşüm, iç monolog, bilinç akışı gibi yeni anlatım tekniklerine kapı aralar. Anlatıda anlatıcının rolüne ilişkin bölüm, James Hogg'un *Bağışlanmış bir Günahkâr'ın Özel Anıları ve İtirafı* (1824) romanının incelenmesiyle son bulur.

Bakış açısı ve anlatıcının konumundaki bu niteliksel dönüşümün roman karakterlerine olan etkisi, "Karakter ve Roman" adlı beşinci bölümün temelini oluşturur. MacKay, 20. yüzyılla birlikte roman karakterine ilişkin yaklaşımın değiştiğine, önceki dönemlerin aksine karakterin artık "olduğu gibi kabul edilmesi gereken değil, sorgulanması gereken bir şey olarak" görüldüğüne dikkat çeker. Yazara göre, karaktere ilişkin bu eleştirel ve negatif yaklaşım, roman türünün sunduğu insanların rekabetçi, açgözlü bireyler olmaları ve bu tahayyülün doğal ve tartışmasız bir doğru olarak sunulmasından kaynaklanır. Dolayısıyla bu yaklaşım romanı "kapitalist ideolojinin hem bir ürünü hem de bir anlatım aracı" (s. 110) hâline getirir. Bu bağlamda MacKay, 19 ve 20. yüzyıl romanlarında farklı karakter yaratma stratejileri uygulandığına işaret eder. 19. yüzyılın klasik-gerçekçi romanı (J. Austen) karakterleri, dış dünyalarını kuşatan maddi unsurlardan hareketle kurgularken, 20. yüzyıl romanı (V. Woolf) bu maddi unsurlarla etkileşim içindeki bireyin/karakterin öznel algısına ve bu algının iç dünyasında yarattığı etkiye odaklanır. Dolayısıyla, 19. yüzyılın yalınkat ve bütünlüklü karakterine karşılık, 20. yüzyılın modernist roman karakteri parçalı ve belirsizliklerle doludur. MacKay bu farkı şöyle açıklar:

"Romancı ve eleştirmen Robert Liddell, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki karakter yaratma yöntemleri arasındaki farkı tam olarak belirlemek amacıyla, Austen'in karakterini arkadaşlarımızı tanıdığımız kadar tanıdığımızı, Woolf'unkileriye kendimizi tanıdığımız kadar tanıdığımızı öne sürer: Woolf'a ait bir karakteri özetlemek kendi karakterimizi özetlemek kadar zordur, çünkü özetleyemeyecek kadar yakınsınızdır." (s. 114-115)

Roman karakterlerine ilişkin değerlendirmelerin 20. yüzyılın başında yaşamış romancıların fikirleriyle şekillendiğini belirten yazar, E. M. Forster'ın *Roman Sanatı*'ndaki "düz ve dairesel" karakter tanımlarına özel bir yer ayırır. MacKay, bu kategorilerin ihtiyatlı kullanılması gerektiğini, Forster'ın kendisinin bile bunları mutlak betimleyici olarak görmediğini belirtir. Çünkü romanlardaki karakterler bazen "düz"den "dairesele" doğru dönüşüm geçirebilir. Söz gelimi J. Austen'in *Mansfield Park* romanında Lady Bertram, bir cümle içinde düzden dairesele, sonra yine düze geçer. Ayrıca kitapta, "düz" karakterlerin kötü, "dairesele" karakterlerin iyi olduğu ön kabulüyle roman okumanın en kötü okuma



biçimi olduğu vurgulanır (s. 119). Roman teorisinde karakterin kişi ve işlev olarak iki farklı veçheye sahip olduğu belirlemesi ise dikkat çeken başka bir husustur. Yapısalcı eleştirmenler için karakter, anlatının retorik boyutunun bir parçasıdır. Hümanist eleştirmenler içinse insanların makul taklitleridir. Kitapta, karaktere yönelik muhtelif yaklaşımlar içinde en etkili olanların bunlar olduğu belirtilir. Nathaniel Hawthorne'un, karakterin metinle kurmaca kişi arasında gidip gelen anlamı üzerine kurulan *Kızıl Harf* (1850) öyküsü "karakter" in işaret edilen özellikleri bakımından bir çözümlenmeye tabi tutulur.

"Romanda Olay Örgüsünün Kuruluşu" adlı beşinci bölüm, anlatımın örgütlenmesi bakımından deneysel bir yaklaşımı gözetir. MacKay konuya bölüm başına koyduğu epigraflara atıfla başlar. Dikkate değer bu tasarruf, epigrafa metnin organik bir parçası olma payesi kazandırır. Yazar "plot" sözcüğünün ihtiva ettiği çifte anlamdan hareketle, olay örgüsünün (plot) anlatımın örgütlenmesi olduğu kadar komplo anlamına da geldiğini belirterek konuya yaklaşım tarzını ilk satırlardan itibaren ortaya koyar. Bölüm, romanlarda okurun yaşayacağı estetik hazı ötelemeyi, etkileyici ve güvence verilen bir son için yazarın başvurduğu taktikleri ele alır. Roman yazarlarının "askıya alma", "kesilme" ve "erteleme" gibi kavramlarla temsil edilen çeşitli anlatım stratejileri yoluyla okurun merakını uyandırıp diri tuttuğu, sunduğu aydınlanma vaadiyle romanı sonuna kadar okunur kıldığı ifade edilir. Bu teknikler, *İtalo Calvino'un Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* ve *Binbir Gece Masalları* üzerinden gösterilmeye çalışılır. MacKay romanın, üretildiği tarihsel-toplumsal koşullarla olan organik bağı vurgulamaya özel bir önem gösterir. Bu bağlamda olay örgüsüne ilişkin bölümlemelerin 19. yüzyıl tefrika roman geleneğine dayandığını ayrıntılı olarak anlatır. Romanların geniş okur kitlelerine perakende aktarımı, romandaki bölümlemelerin ve öğrenme sürecinin sürekli ötelenmesinin altında yatan temel saiktir. Beslendiği tarihsel, kültürel zemin değişince 19 ile 20. yüzyıl romanlarındaki olay örgüsü kuruluşları da değişir. Yazarların beğeni düzeyi ve gerçeklik algısındaki değişimler, olay örgüsü kuruluşunu köklü bir biçimde dönüştürür:

"Yirminci yüzyılın başında yazarlar, aptalca tesadüfler, sıradan, hadisesiz insan deneyimlerinin çarpıtılması ve okurların derli toplu bir son arzusuna yazarın esir edilmesi gibi olay örgüsü hilelerini beğenmezler. Modernist kurmacanın olayları genellikle, daha geleneksel bir anlamda 'gerçek' değil, psikolojiktir ve bu romanların sonları coşkulu bir biçimde olumlayıcı olabilir (...) ama nadiren nihai kesinlik taşır." (s. 143)

Olay örgüsündeki bu farklılaşma, türün "popüler" ve "edebî" şeklinde bir ayrıma tabi tutulmasının da başlangıcı olur.

Olay örgüsü, romanı tarih veya kronolojik bir vak'a aktarımı olmaktan kurtaran başlıca unsurdur. Bu ayrıma kitapta E. M. Forster'ın meşhur "kral-kraliçe" örneğine işaret edilir. İki olayı sadece birbirine eklemek (Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü.), kronoloji bildirir. Bu iki olay arasında ancak sebep-sonuç ilişkisi kurulduğu takdirde (Kral öldü, sonra üzüntüsünde kraliçe de öldü.) olay örgüsü meydana gelir. Yazara göre, içerdiği ve bir çözümü varsayan sebep-sonuç unsuru, olay örgüsünü okur nezdinde daha incelikli ve cazip hâle getirir. 19 ve 20. yüzyılın olay örgüsüne yaklaşım konusunda gösterdiği farklılık, bölüm sonunda Flaubert'in *Madame Bovary* (1857) romanı dolayımında çok çarpıcı ve özgün tespitlerle çözümlenir.

Romandaki konunun, anlatı tarzı üzerindeki belirleyiciliği "Romanda Ortam" başlığını taşıyan altıncı bölümün temel konusunu oluşturur. MacKay, Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah* (1830) romanının on üçüncü bölümünde epigraf olarak kullanılan "Bir roman, bir yol boyunca gezdirilen bir aynadır." (s. 164) cümlesinin romanda konumu veya yeniden konumlamayı çok güzel tanımladığını, çünkü romandaki fiziksel yer değiştirmenin sınıfsal yer değiştirmeye tekabül ettiğini belirtir. Bu tespitten hareketle malikâne, şehir, toprak ve deniz gibi mekânlar üzerinden romandaki ortamın anlatıyı nasıl şekillendirdiği serimlenir. Ütopik ve distopik romanlardaki mekân tahayyülünün, kökenindeki yabancılaştırma mantığıyla, okura zaten bildiği bir ortama farklı bir açıdan bakma imkânı sunduğu, konu bağlamında, kitabın işaret ettiği ilgi çekici ayrıntılardan biridir. Bu açıklama ve tespitler ışığında incelenen Charles Dickens'in *Kasvetli Ev* (1853) romanında mekân (ev), alegorik bir işlev yüklenir. Eşitsizlik, adaletsizlik ve sefaletle karakterize roman ortamında ev ve içerdiği kasvet, Viktorya Dönemi İngilteresi'nin bir alegorisi olarak konumlandırılır. Dickens'in romandaki tezi de bu alegori üzerine temellenir: Ev düzene sokulmadıkça, dünya da düzene sokulamaz.

Kitabın yedinci bölümü ("Zaman ve Tarih"), kurmacada zaman unsuruna ayrılmıştır. 19. yüzyılın panoramik ve doğrusal bir zamana yayılan roman anlayışından 20. yüzyılın öznel ve parçalı zaman anlayışını yansıtan romana geçişin yazınsal ve toplumsal dinamikleri irdelenir. Walter Scott, Thomas Hardy, Margeret Mitchell, Giuseppe di Lampedusa gibi yazarların gerçek bir mekânda ve zamandizinsel çizgide ilerleyen klasik-gerçekçi romanlarından sonra; 20. yüzyılın Marcel Proust, Franz Kafka, Virginia Woolf, Joseph Conrad, Robert Musil, William Faulkner ve W. G. Sebald gibi modernist yazarları zamanı dış gerçekliğe bağımlı, nesnel ve uzlaşımsal bir durum olmaktan çıkarırlar. Söz gelimi Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanında "fincana batırılan madlen çikolata" sadece öznel istemsiz belleğin değil, zamanın öznelliğinin, geri çevrilebilirliğinin, topyekûn modernizmin sembolü olarak nitelendirilir. Zaman algısındaki bu değişimin romana çok önemli bir ayrıcalık kazandırdığını belirten MacKay, tarihin sadece kurmaca yoluyla yeniden görülüp "geri

döndürülebilir” olduğunu ifade eder. Bölümün sonunda Woolf’un *Deniz Feneri* (1927), modernist romanla birlikte yerleşen bu öznel ve psikolojik zaman anlayışı bağlamında tahlil edilir.

“Tür ve Alttür” başlığını taşıyan sekizinci bölümde; önce tür kurmacası ve edebî kurmaca arasındaki ayrıma, sonra da bu ayrımı olanaklı kılan edebî değer ölçütlerine yer verilir. Yazara göre tür kurmacası içinde değerlendirilen romanlarda okurun karşılaştığı durum, klasik romanlarda işlenen konuların saplantılı bir abartısıdır (s. 228). Söz konusu ayrımı derinlikli bir şekilde irdeleme arayışına giren ve bu minvalde birtakım sorular üreten MacKay, aradığı cevabı okur odaklı eleştiri anlayışının teorisyeni Hans Robert Jauss’ta bulur. Jauss’un “beklenti ufku” kavramsallaştırması ekseninde MacKay şöyle bir ayrım önerir: Eğer kurmaca, okurun beklenti ufkunu doğruluyorsa tür romanı, alt üst ediyorsa edebî romandır. Bu çözüm, bölümün sonunda, Graham Greene’nin *Korku Bakanlığı* (1943) romanı üzerinden test edilir.

“Roman ve Anti-Roman” başlığını taşıyan dokuzuncu bölüm, 20. yüzyılın ortalarına doğru ayyuka çıkan “Roman ölüyor mu?” tartışmaları üzerinden gelişir. MacKay’a göre türün tükendiğine ilişkin görüşlerin yoğunlaştığı dönemler, özgün ve yeni gelişmelere de kapı aralamıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan bu kriz “büyülü gerçeklik” denen yeni bir roman tarzının doğuşuyla neticelenir. Ana vatanı Güney Amerika olan ve J. L. Borges, C. Fuentes, G. G. Marquez gibi yazarlarla temsil edilen bu akımın, “Roman öldü!” savına karşı çok kıymetli bir panzehir olduğu vurgulanır. Yazara göre, bu iddianın altında yatan başka bir gerekçe de türün sadece gerçekçi romanla sınırlandırılmasıdır. Oysa gerçekçi roman, gerçekliğin sadece uzlaşımsal ve sınırlı bir bölümüne tekabül eder. Newton’dan Max Plank’a geçişle birlikte, gerçeklik sabit, tek ve bütünüyle bilinebilir olmaktan çıkarak görece belirsiz ve olası bir durum hâline gelir. Romanı ölmekten kurtarmanın diğer bir yolu ise, yazılma sürecini de romanın bir parçası hâline getirmektir. Üstkurmaca (metafiction) olarak adlandırılan bu yazım tekniği, postmodern romanla anılan bir kurgu tekniği olsa da geçmişi türün ilk örneklerine (Don Quijote, Tom Jones, Tristram Shandy) kadar uzanır; fakat başat bir kurgu tekniği düzeyine erişmesi 20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşir. İkinci Dünya Savaşı sonrası, postmodern yazarların geçmiş dönem yazarlarını eleştirel bir gözle yeniden yazma çabaları, MacKay’ın dikkate değer tespitlerinden bir başkasıdır. Zımnen de olsa politik olan bu tavrı MacKay, 1960 sonrası sosyal adalet akımlarının (kadın hareketi, insan hakları) romana etkisi olarak değerlendirir. Thomas Pynchon’un *49 Numaralı Parçanın Nidası* (1966), bu yeniden yazma stratejisini örneklemek için çözümlenir.

“Roman, Ulus, Cemaat” başlığını taşıyan onuncu bölümde, romanla ulus ve cemaat kavramları arasındaki paralelliğe odaklanılır. Benedict Anderson’un ulus-devletle türün

doğuşu arasındaki eş zamanlılığa işaret eden tezini temel alan MacKay, romanı ulus-devletin sembolik edebî formu olarak değerlendirir. Dickens'ın *Kasvetli Ev*'indeki birbiriyle irtibatsız karakterleri bir arada tutan temel unsurların roman ve ulus olduğunu söyleyerek bu yakınlığa işaret eder. Salman Rushdie'nin büyümlü gerçeklik akımı içinde değerlendirilen romanı *Geceyarısı Çocukları* (1981), söz konusu kavramlar arasındaki yakın ilişki bağlamında incelenir. Romanın kahramanı Salim'in Hindistan'ın bağımsızlığını ilan ettiği gece yarısı doğması, kişisel ve ulusal kimlik arasındaki kader birliğini vurgulamaya dönüktür.

Kitabın on birinci bölümü sonuç kısmına ayrılmıştır. MacKay romanların nasıl bittiğine veya bitmediğine “son” kavramı üzerinden odaklanır. 19. yüzyıl romanlarının genel olarak kati sonlara, 20. yüzyıl romanlarının ise ucu açık sonlara yer verdiği belirtilir. Yazar, “kapanış” ve “kapanış karşıtlığı” olarak nitelendirdiği bu farklı tutumların, özünde politik bir tavır yansıttığını; başka bir deyişle konu edildiği toplumsal ve kültürel sorunları bir kutuya kapatıp sınırlama veya serimleme amaçlarına hizmet ettiğini belirtir. Diğer taraftan, yazara göre, romanlar başka romancılar için bir hareket veya başlangıç noktası sunar. Çünkü roman yazmak temelde bir yorumlama eylemidir. Söz gelimi, halefleri Cervantes'i ilgi alanları ve mensubu oldukları kültürün ihtiyaç ve sorunları ışığında sürekli yeniden yazar. Dolayısıyla MacKay, bu durumun potansiyel bir sonsuzluğa karşılık geldiğini belirtir. Muhtelif örneklerine farklı tarihsel dönemlerde atfedilen değerini iniş çıkışlara maruz kaldığı gerçeği, roman türünün sürekli bir değişim ve dönüşüm içinde olduğunu işaretler. MacKay, türe ilişkin bu devingenliğin kendi çalışmasını da zorunlu olarak tamamlanmamış bir eser durumuna getirdiğini belirtir. Çünkü konu nesnesi devamlı bir dönüşüm içinde olan bir teorik çaba da daima bir eksikliğe yazgılı olacaktır.

Marina MacKay, roman türünü sadece içkin unsurlarıyla değil, üretildiği dönemin tarihsel ve toplumsal koşullarını da hesaplayarak çok geniş ve nitelikli bir temsil ağı üzerinden yoğun ve özgün bir kurguyla inceler. *Roman Nedir?* adlı çalışmayı, roman teorisine ilişkin literatür içinde özgün ve dikkate değer kılan da sahip olduğu bu niteliklerdir.

### **Kaynakça**

MacKay, Marina (2018). *Roman Nedir?*. Fazilet Akdoğan Özdemir (Çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.



## YENİ TÜRK EDEBİYATI ARAŞTIRMALARI

Modern Turkish Literature Researches

Book Review / Kitap Tanıtım

Ocak-Haziran 2019/11:21 (250-255)

### EDEBİYATIMIZIN YOK SAYDIĞI BİR KÜLTÜR HAZİNESİ: FİKRET ÜRGÜP VE *DELİLER DÜNYASINDA BİR MARJİNAL*

Utku ÖZBAY<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-9064-527X

*Çok zordu, yaşarken kendi insanlığına erişmek.\**

**Anahtar Kelimeler:** Fikret Ürgüp, İbrahim Tüzer, Şizofreni, biyografi.

Düşünsel eylemler, sanatsal yaratımlar ve çevresel koşulları içerisinde insanın; sıradanlığa, herkesleşmeye ve otomatlığa karşı başkaldırması çoğu zaman yaratıcı bir muhayyile gerektirir. Yaratıcı muhayyile, hâl ve eylem içerisinde konum değer olarak kendini var edeni (özneyi) oluşturur. Özne, çok boyutlu ve karmaşıktır. Bu çok köşeli özneler sanatsal metin ya da sanatsal formlara konu olurlar. Yazar/şair/ressam/heykeltıraş/müzisyen/performans sanatçısı bu formlara ruh üfleyendir. Kimi zaman bu formların sonsuz uzamları ve zamanları içerisinde ve dışarısında yaşarlar. Çokça da salt “kendinde olanı” yaratımlarının içerisinde dâhil ederler. Manayı maddî olandan (harfler, sözcükler, cümleler vb.) çekip çıkararak bir filozof gibi.

Gilles Deleuze, *Anlamın Mantığı* adlı eserinde “Sözcüklerle, şeylerle, imgeler ve fikirlerle yetinmek isteyenlere yanıt vermek zordur.” der ve şöyle ekler: “Çünkü anlamın var-olduğu bile söylenemez: o ne şeylerdedir ne zihinde ne fiziksel varoluşa sahiptir ne zihinsel varoluşa.” (Deleuze 2015: 37)

Türk edebiyatı sanat tahayyülü gelişmiş, iyi eserler ortaya koyarak kendini var etmeye çalışan önemli yazarlara ve şairlere tanık olmuştur. Bu yazarlardan ve şairlerden bazıları kısa süre gazete ve dergilerde boy göstermiş ve unutulmuş, bazıları ise uzun süre gazetelerde ve dergilerde boy göstermesine, kitaplar yayımlanmasına rağmen zihinlerin karanlık köşelerine atılmıştır.

<sup>1</sup> Millî Eğitim Bakanlığı, Türk Dili ve Edebiyatı Öğretmeni.

eposta: utku.ozbay@gmail.com

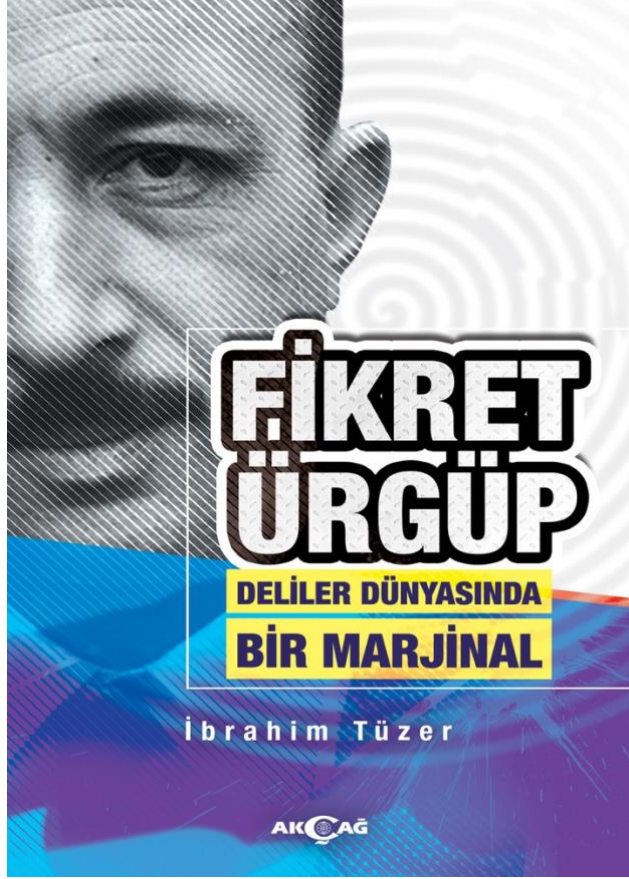
\* Ürgüp, 2018: 212.



Fikret Ürgüp de karanlık köşelere atılmış sanatçılardan biridir. Hayatı boyunca sorgulayan, arayan ve insanı anlamaya çalışan bir bilim insanı, bir doktor, bir baba, bir yazar ve bir şair; diğer taraftan Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasıyanık, Asaf Hâlet Çelebi, Nâzım Hikmet Ran, Minâ Urgan, Özdemir Asaf gibi sanatkarların arkadaşıdır. İç hastalıkları ihtisasından sonra Amerika'ya gidip burada psikiyatri üzerine eğitim alan Ürgüp, aynı zamanda iyi bir ressamdır. Şizofreni üzerine Türkiye'de ilk bilimsel çalışmayı yapan kişidir. Sıra dışı üslûbu ve olağanüstü kültürel birikimiyle Sait Faik, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Leylâ Erbil üzerinde etkili olmuştur. Erbil'in *Karanlığın Günü* romanına "Fikret Kapadokya" adıyla anlatı konusu olan (Tüzer, 2018: 13) sanatkar hakkında Leyla Erbil şöyle yazar:

"İç hastalıkları uzmanı, psikiyatr, yazar, ressam ve bir 'Ex-Prince' olan Fikret Ürgüp 'Deliler Teknesi'nden başka bir şey olmayan dünyamızı yazdı. İnanılmaz gizli kültür birikimi ve kimselere benzemeyen kalemi hem bireyin hem toplumsal bilincin çeşitli alanlarından köklü örneklerle doludur. Bu görkemli hikâyelerin hiç eskimeyeceğini ve bir daha yazılamaz olduğunu düşünüyorum. Tıpkı Sait Faik'in, tıpkı Franz Kafka'nınkiler gibi..." (Gülsoy 2015)

Erbil'in de işaret ettiği "gizli kültür birikimi", Ürgüp metinlerinin açar kavramlarından biridir. Fakat anlatı bakımından ele alındığında Sait Faik ve Franz Kafka'dan oldukça farklı poetik amaçlar güttüğü de teslim edilmelidir. Buna karşın Sait Faik hülâsa edildiğinde, özellikle son hikâyeye kitabı *Alemdağda Var Bir Yılan*'daki gerçeküstücü ve fantastik yaklaşıma; bilinçaltı, rüya gibi mesellere ve temalara yönelmesinde, en etkili kişilerden biri olmuştur. *Sait Faik'e Mektup*, *Sait Faik'i Anış*, *Sait Faik'in Realitesi*, *Sait Faik İçin Notlar*, *Sait'in Büstünü Görmeye Gidiş* gibi yazılarından da bunları gözlemlemek mümkündür. 1 Haziran 1954'te Ürgüp şöyle yazar onun için:



“‘Alem Dağında Var Bir Yılan’ isimli son çıkan hikâye kitabındaki 17 hikâye, artık o eski kalıplardan kurtulmuş hikâyelerdir. Bunlara Surrealiste demek yerinde olur ve Sait Faik’in bütünlüğü bu hikâyelere aksetmiştir. Şuurun bütün planlarından maktalar yapılarak yazılmış olan bu hikâyelerde Sait Faik’in realitesini bulmamıza şaşmamak lazım, çünkü Sait’te rüya ile hayat birbirine karışmıştı. Onun yalnız dolaştığı zamanki yüzünü görmüş olanlar bunu kolaylıkla anlarlar. Rüyanın ve realitenin ilhamlarını birlikte kullanarak kendini anlamaya çalışmakla geçmiştir hayatı. Bu tecrübeyi yaşamıştır.” (Akt. Tüzer 2018: 71)

Sait Faik anlatısında rüya ile hayatın birbirine karışması, aynı zamanda reel düzlemde de Ürgüp’e açıklama yapma olanağını sunduğundan önemlidir. Bir dost, bir yaren olmanın yanı sıra Ürgüp yazarın özel doktorudur.

Tanpınar için trajik duygusu içinde kalmasına rağmen kendini bu duygunun şiddetinden kurtarıp içindeki melankoliyi yapıcı bir şekilde kullanarak eser vermiştir (Tüzer 2018: 77) diyen Ürgüp, onun isteği üzerine *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nü psikolojik açıdan inceleyen bir metin kaleme almış, buna karşın hazırladığı yazıyı daktilo edemeden bir hırsızlık vakasında yitirmiştir.

### **1. Sırtında Ölümü Sürükleyen Bir Atlas: Fikret Ürgüp’ün Yaşamı**

Son zamanlarda Ürgüp hikâyelerinin dikkati çekmesi ve büyük yayınevleri tarafından yayımlanmasının önemli sebeplerinden biri de onun sıra dışı ve acılarla dolu yaşamıdır kuşkusuz.

Ürgüp’ün hayatı ve sanatı üzerine müstakil bir eser şimdiye kadar yayımlanmamıştı. *Ahmet Mithat Anlatılarında Kimlik İnşası ve Modernizm* başlıklı çalışmasıyla Türkiye Yazarlar Birliği tarafından 2014 yılının en iyi inceleme ödülüne değer görülen, *İsmet Özel-Şiire Damıtılmış Hayat, Hayal İklimine Yelken Açan Şair: Ali Mümtaz Arolat* gibi nitelikli monografileriyle bilinen Prof. Dr. İbrahim Tüzer, geçtiğimiz günlerde yayımlanan *Fikret Ürgüp Deliler Dünyasında Bir Marjinal* isimli eseriyle Cumhuriyet döneminin kara kutusu Ürgüp’ü tüm yönleriyle ortaya koymuş.

Tüzer’in kitabından öğrendiğimize göre Fikret Ürgüp, ilk eşi evlendiklerinden beş gün sonra intihar eden mutsuz bir annenin oğlu olarak, 23 Mayıs 1914’te İstanbul’da doğmuştur. Babası Hüseyin Hayri Bey, 1936’da ölmüştür. Erkek kardeşi henüz altı yaşındayken tüberkülozdan ölünce kız kardeşi Nevber Nazan Hanım ile birlikte Erenköy’de bir eve taşınmışlardır. Galatasaray Lisesi’nde lise hayatını tamamlayan sanatçı, henüz 13 yaşındayken arkadaşlarıyla birlikte “*Pürvekâr*” adında bir mizah dergisi çıkarmış, İstanbul

Üniversitesi Tıp Fakültesi'ni kazandıktan sonra yayımlanan şiirlerini ve kısa hikâyelerini kaleme almaya başlamıştır. Üniversite öğrencisiyken tanıştığı Orhan Veli, Sait Faik, Cahit Sıtkı, Cahit Irgat gibi şair ve yazarların uğrak yerlerine giden Ürgüp, aynı zamanda onların metinleriyle de bu yıllarda hemhâl olmuştur.

Enver Paşa ile Naciye Sultan'ın ilk kızları olan Mahpeyker Enver'le, Prof. Eric Franck'ın İstanbul Tıp Fakültesi'ndeki derslerinde tanışan Ürgüp, onunla 1947 yılında evlenmiştir. Evliliklerinden bir yıl sonra tek çocukları olan Hasan dünyaya gelmiştir. 1954 yılında psikiyatri alanında uzmanlaşmak için Amerika'ya giden ve orada dört yıl kalan Mahpeyker Hanım ve Fikret Ürgüp, 1959'a kadar eğitimini aynı ülkede sürdürmeye devam ederler. Hasan'ın ilkokul ve ortaokul eğitimi de Amerika ve İngiltere'de geçer. 1968'de Mahpeyker Hanım'la boşanırlar.

Bu boşanma, büyük, kara bir boşluğun içerisine hızla yuvarlanan oğlu Hasan'ın uyuşturucu bağımlılığı ve bir doktor, bir ruh hekimi olarak Ürgüp'ün oğlu için hiçbir şey yapamaması, onu zamanla Atılgancı ifadeyle "tutamaç" aramaya iter. Hayatının son yıllarını alkole bağımlı, bohem, flanör (yersiz yurtsuz) bir şekilde geçirir. Sait Faik'ten sonra, İngiltere ve Fransa'da da görüştüğü dostu Ahmet Hamdi Tanpınar'ın, ardından Cahit Irgat'ın vefatı da çok sarsar onu. Deniz Yolları İşletmesi'nde gemi doktorluğuna başlar. Çizdiği resimleri yok pahasına satar. Kazandığı bu paraları gece kulüplerinde harcar. Ömrünün sonlarına doğru tek tutkusu dans olur artık. Çapa, Guraba, Bakırköy gibi hastanelerde alkol tedavisi görmeye başlar. 6 Eylül 1976 yılında, bir dönem çalıştığı Bakırköy Ruh ve Sinir Hastalıkları Hastanesi'ne yatırılır. Uzun yıllar inceleme konusu olmuş şizofrenik, hezeyanlı, manik, obsesif, paranoid, manik-depresif vb. tanıları konulmuş insanlarla birlikte yaşayacaktır artık. Spinozist anlamda bedeni, "başka bedenler yoluyla duygulanacak"tır (Çetinkaya 2012: 23). O yıllarda günlüğüne büyük harflerle şunları yazacaktır:

"ÖLECEKSEM / BAŞKA TÜRLÜ GÖRMEKTEN / BAŞKA TÜRLÜ DUYMAKTAN / BAŞKA TÜRLÜ DÜŞÜNMEKTEN / BAŞKA TÜRLÜ YAŞAMAKTAN, / ÖLECEĞİM."

## 2. Fikret Ürgüp Anlatılarındaki İzlekler

Sanatkâr dediğimiz insan, muhayyilesinin ve de yaratıcı gücünün tanıdığı imkân dâhilinde kendine yeni bir evren inşa ederek yeni bir üst gerçeklik oluşturur (Tüzer 2018: 86). Dolayısıyla her yazarın kudretiyle okuru içine çektiği heyulalarla dolu kurmaca evrenleri vardır. Ürgüp de bir sanatçı olarak onlardan farklı değildir; yaşanan realitenin sıkıcılığından kaçmak ve edebî oyunlarla dolu kahramanları ve anlatılarıyla kendini dünyaya açar. Bunu



yaparken çeşitli izleklerin peşinden gider ve okuru da bu izleklere çeker. Bu izlekler, aynı zamanda yazarın yaşamıyla doğrudan ilgilidir.

İbrahim Tüzer, *Fikret Ürgüp – Deliler Dünyasında Bir Marjinal*'in üçüncü bölümünü Fikret Ürgüp anlatılarındaki izleklere ayırmıştır. Bu bölüm; melankoli, intihar, kaybolma arzusu, huzursuzluk, kaçış, yalnızlık ve tecrit, yaşama sevinci, aşk ve cinsellik, herkesleşme, yalanda yaşayış, isyan ve öfke, histeri, yurtsuzluk, mekân ve rüya gibi alt başlıkları içermektedir. Anılan bölümde Tüzer, Fikret Ürgüp'ün tüm anlatılarından hareketle ayrıntılı çözümler yapar. Eco'nun metnin okurdan epey iş birliği isteyen tembel bir araç olduğu (Eco 2013: 44) söyleminden hareketle bizi yeniden okumaya çağırır. Her zaman çok anlamlılığa dayanan ve doğası gereği açık yapısı olduğu kabul edilen dilden oluşan yazı, burada hermeneutik yorumlara maruz bırakılır yazar tarafından.

Diltheyci anlamda yaşamın gerçekleriyle sarmalanmış ve bu gerçekler tarafından yönlendirilen insan, sanatsal ve tarihsel olanı anlayarak kendisine özgü bir alan yaratır (Toprak 2016: 100). Bunu yaparken de tekrar yaşamının en kusursuz gerçekleştiği yer olan edebiyatı (Toprak 2016: 98) tercih eder. Nasıl yazarın yaşamı edebî metni anlamak için yol gösterici bir kılavuz kabul ediliyorsa, edebî metin de yazarın yaşamını anlamak için bir kılavuz olarak anlaşılmalıdır. İşte tam da bu noktada *Fikret Ürgüp Deliler Dünyasında Bir Marjinal*, daha önce çalışılmayan Fikret Ürgüp'ü oldukça önemli noktalarıyla ve ayrıntılı bir biçimde çözümlyerek edebiyatımızdaki önemli bir boşluğu doldurmaktadır.

## Sonuç

Fikret Ürgüp bu dünyadan 9 Mart 1977'de "kurtulur". Ölümünün ardından Ahmet Oktay, Behçet Necatigil ve Oktay Akbal gibi birkaç kişi dışında hakkında bir şeyler yazan neredeyse çıkmaz. Hatta eserlerinin pek çoğu 1991 yılına kadar neredeyse hiçbir yerde yayımlanmaz. *Dosdoğru Günlük*, 1995'te yayımlanır. Onu, Haldun Soygür'ün titiz çalışmasıyla ortaya koyduğu "*Bütün Hikâyeleri*" adıyla yayımlanan kitap izler.

İbrahim Tüzer'in yayımlamış olduğu *Fikret Ürgüp–Deliler Dünyasında Bir Marjinal* adlı çalışma ise uzun süren sessizlikten sonra sanatkarla ilgili pek çok meseleyi ortaya koyuyor. Tüzer'in kitabının diğer önemli özelliği, şimdiye kadarki en iyi Fikret Ürgüp bibliyografyasına sahip olması. Ürgüp'ün geçmişten günümüze gazetelerde ve dergilerde kalmış tüm eserlerini (gazete yazısı, şiir, eleştiri, deneme vb.) *Fikret Ürgüp Bibliyografyası* adıyla aynı kitaba eklemiş Tüzer. Fikret Ürgüp üzerine yazılan tüm metinlerin de bibliyografyasını metnine ekleyen Tüzer, onun Varlık, Yenilik, Dost, Yeni İnsan, Ankara

Sanat, Güney, Yeditepe dergilerinde; Akşam ve Cumhuriyet gazetelerinde yayımlanan hikâyelerini ve şiirlerini derlemiştir.

Tüzer'in eser içerisinde yayımladığı *Fikret Ürgüp Bibliyografyası* onun üzerine yapılmış ilk ve tek kronolojik ve kapsamlı bibliyografya olma özelliği gösteriyor. Üç bölümden oluşan bu kısım, Fikret Ürgüp'ün tüm kitaplarını, yazılarını ve bunların ilk yayın tarihini; onun hakkında yazılan yazıların kronolojik künyesini ve Fikret Ürgüp'ün dergilerde kalan *Hatırla, Kısa Haberler, Renkli Fotoğraf, Çivili Kundura, Ayrılık, Dağcılar, Saldırmaya da Gülen Kadın, Sevgili Keklik Hikâyesi* başlıklı hikâyeleri ile *İstanbul'un Gökyüzü, İstanbul Mayısları, İstanbul Şiirleri, O, Yerde, Yaz, Anna Karenina, Kaçışsız, Ölünceye Kadar, Bob Dylanlar, Güney, Astronomi, Grip, Günay'a* ve *Bayramcılar* adlı şiirlerini içeriyor (Tüzer 2018: 184-250).

Kültür sanat hayatımızın bu dâhi sanatçısını anlamak, onu bir yazar, bir ressam, bir psikanalist olarak çalışmak, keşfetmek isteyen farklı disiplinlerdeki kişiler için önemli bir kaynak ortaya çıkarmış Tüzer. Ricoeur'ün, "İş, işleyeninden koparıldığı anda, onun bütün varlığı başkasının ona verdiği anlamdan derilir." (Ricoeur, 2010: 211) şiarını akıldan çıkarmadan, anlamlar yaratmak için uğraşarak fakat yeni anlam ilgileri kurmaya çalışarak "başkası olarak metne dâhil olmaya", bin bir manayı dermeye davet ediyor nitelikli okuru.

### **Kaynakça**

- Deleuze, Gilles (2015). *Anlamın Mantığı*. Hakan Yücefer (Çev.), İstanbul: Norgunk.
- Eco, Umberto (2013). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Kemal Atakay (Çev.), İstanbul: Can.
- Flanör Düşünce: Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık*. Hüseyin Köse (Der.), İstanbul: Ayrıntı.
- Gülsoy, Murat, "Sınırlarda Dolaşan Bir Yazar: Fikret Ürgüp", K24, Erişim Tarihi: 21.01.2019.
- Kartal, Onur (2017). *Başkasının Politikası, Husserl, Heidegger, Levinas*. İstanbul: İletişim.
- Toprak, Metin (2016). *Hermeneutik ve Edebiyat*. İstanbul: Dergâh.
- Tüzer, İbrahim (2018). *Fikret Ürgüp Deliler Dünyasında Bir Marjinal*. Ankara: Akçağ.
- Ürgüp, Fikret (2018). *Bütün Eserleri 1, Çivili Sandıklar*. Sevgül Sönmez, Haldun Soygür (Haz.), İstanbul: Everest.