



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 14 • Sayı : 28

Temmuz - Aralık 2022

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish
Literature
Researches

Yıl : 14 • Sayı : 28

Temmuz - Aralık 2022

ISSN: 2548-0472

Uluslararası Hakemli Dergi



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

Uluslararası Hakemli Dergi

E-ISSN: 2548-0472

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.



Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Modern Turkish Literature Researches

YTEA 2022 14/28

Dergide yer alan yazı ve fikirlerden yazarları sorumludur.
Papers and the opinions in the journal are the responsibility of the authors.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.
This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually, in June and December.

İmtiyaz Sahibi / License Owner
Türk Edebiyatı Vakfı

Yazışma Adresi / Correspondence Address
Divanyolu Cad. No:14 Sultanahmet / İSTANBUL
Telefon: 0 (212) 526 16 15 – 0 (532) 6574569
Fax: 0 (212) 513 77 49
E-Mail: editor@ytearastirmalari.com

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, AZERBAJCAN

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. Mutlu DEVECİ - Fırat Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Mehmet Can DOĞAN - Gazi 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 HABİPBEYLİ - Azarbaycan İlimler Akademisi, AZERBAJCAN

Prof. Dr. Louis HÉBERT - Université du Québec-Rimouski, KANADA

Prof. Dr. M. Fatih KANTER - Kilis 7 Aralık Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Kemal ÖZMEN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Erik Pesenti ROSSI - Université Strasbourg, FRANSA

Prof. Dr. Şaban SAĞLIK - İstanbul Fatih Sultan Mehmet 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. Bahtiyar ASLAN - Bandırma 17 Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Erol KÖROĞLU - Boğaziçi Üniversitesi, TÜRKİYE

Doç. Dr. Belen HERNANDEZ MARZAL - Université Lyon 3, FRANSA

Editöryal Sekretery / Editorial Secretariat

Dr. Öğr. Üyesi E. Candan İRİ - Süleyman Demirel Üniversitesi, TÜRKİYE

Emel ARAS - Düzce Üniversitesi, TÜRKİYE

Bu Sayının Danışmanları / Advisors of This Issue

Prof. Dr. Kubilay AKTULUM – *Hacettepe Üniversitesi*

Prof. Dr. Yunus BALCI – *Pamukkale Üniversitesi*

Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ – *Marmara Üniversitesi*

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

Prof. Dr. Murat KACIROĞLU – *Erzurum Teknik Üniversitesi*

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

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

Prof. Dr. Şahika KARACA – *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*

Prof. Dr. Medine SİVRİ – *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi*

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

Prof. Dr. Gökhan TUNÇ – *Anadolu Üniversitesi*

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

Doç. Dr. Selçuk ATAY – *Karabük Üniversitesi*

Doç. Dr. Veli UĞUR – *Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi*

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

Sunuş / Presentation VIII-IX

Makale / Article

Muhammed HÜKÜM 1-28

Sezai Karakoç'un Biyografik Monografik Kitaplarında Estetik Özellikler
Aesthetic Features in Biographic/Monographic Books of Sezai Karakoç

Gökhan TUNÇ 29-50

Okuma Kontratı ve Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat*'ının Başlıksız Şiiri
Reading Contract and Untitled Poem Of Mehmet Âkif Ersoy's Book Safahat

Ali KARAHAN 51-76

"Bana Artık Ölüp Gitmek Yaraşır": Oktay Rifat'ın *Bay Lear* Romanında Yaşlılık Olgusunun Görünümleri
"It's Right Time for Me to Go Gentle Into That Good Deaths": Forms Of Elderliness Phenomenon In The Oktay Rifat's Bay Lear Novel

Ferhat ÇETİNKAYA 77-106

Ahmet Reşit (Rey)'in "Hyde Park'tan Geçerken" Şiirine Yazdığı Nazire Üzerine Bazı Dikkatler
Some Considerations on The Nazire Written By Ahmet Reşit (Rey) To His Poem "Hyde Park'tan Geçerken"

Funda KESKİN ÜNLÜ 107-130

İsmail Güzelsoy'un *Değmez* Adlı Romanında Anlam Üretici Olarak İnci Leitmotifinin İşlevi
The Function of The Leitmotif as A Meaning Generator İn İsmail Güzelsoy's Novel Değmez

Meltem AKIN 131-156

L'autoreminiscence Intertextuelle Dans Vestiaire De L'enfance Et Du Plus Loin De L'oubli De Patrick Modiano
Patrick Modiano'nun Vestiaire De L'enfance ve Du Plus Loin De L'oubli İsimli Eserlerinde Metinlerarası Özammsama

Özlem ÖZTOK 157-174

Halit Ziya'nın "Mâi Yah" Hikâyesinde Bireyin Kendini Arayışına Tanık Olmak
To Be Witness the Sealing of the Individual in Halit Ziya's Story of Mâi Yah

Birsel SAĞIROĞLU

175-200

Nevrotik Öznenin Kayıp Nesnesi: “Vapur”
The Lost Object of The Neurotic Subject: “Vapur”

Kitap Tanıtımı / Book Review

Ahmet Duran ARSLAN

201-205

Fragmanlar: Gerçeklikten Koparılmış İmge'ye Dair

Değerli okurlar,

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, 14. yılında 28. sayısıyla karşınızda bulunmaktadır.

Bu sayıda sekiz makale ve bir tanıtım yazısı yer alıyor. Makalelerin ikisinin şiir, ikisinin öykü, birinin biyografi, üçünün roman üzerinde toplanmış olduğu görülmektedir.

Muhammed Hüküm, “Sezai Karakoç’un Biyografik/Monografik Kitaplarında Estetik Özellikler” başlıklı yazısıyla Sezai Karakoç’un kaleminden çıkan *Yunus Emre*, *Mevlânâ*, *Mehmed Âkif* ve *Yitik Cennet* eserlerine biyografi türü çerçevesinde yaklaşmakta ve yorum getirmektedir.

Gökhan Tunç, “Okuma Kontratı ve Mehmet Âkif Ersoy’un *Safahat*’ının Başlıksız Şiiri” yazısıyla, edebiyat metninin okuyucuya kapalı yahut açık bir okuma kontratı sunduğu görüşünden hareketle Türk eleştirisinde yeterince üzerinde durulmayan okuma kontratı kavramını merkeze alarak Mehmet Âkif Ersoy’un *Safahat* adlı kitabının ilk ve başlıksız şiirini yorumlamaya girişir. Makalede, söz konusu şiirde, Mehmet Âkif’in hâkim poetik bilince karşı tutumu ve okurla inşa ettiği özel okuma kontratı tartışmaya açılmaktadır.

Ali Karahan imzasını taşıyan “‘Bana Artık Ölüp Gitmek Yaraşır’: Oktay Rifat’ın *Bay Lear* Romanında Yaşlılık Olgusunun Görünümleri” adlı makalede *Bay Lear* romanında, roman kişisi Ferruh Sarıbay üzerinden yaşlılık olgusu, cinsellik, hatırlanma edimi, yalnızlık ve ölüm kavramları irdelenmektedir.

Ferhat Çetinkaya, “Ahmet Reşit (Rey)’in ‘Hyde Park’tan Geçerken’ Şiirine Yazdığı Nazire Üzerine Bazı Dikkatler”de, Servet-i Fünun şairlerinden Ahmet Reşit’in naziresinde Hâmid’in sanat anlayışına öykünerek tabiatı ve kendi “ben”ini romantik bir pencereden anlatışı, Ahmet Reşit’in sanatı üzerinde durmakta, “Hyde Park’tan Geçerken” şiirine yazdığı nazireyi tahlil etmektedir. Ayrıca bugüne kadar tamamı Latin harflerine aktarılmayan söz konusu nazire Latin harflerine aktarılır.

Funda Keskin Ünlü, “İsmail Güzelsoy’un *Değmez* Adlı Romanında Anlam Üretici Olarak İnci Leitmotifinin İşlevi” makalesinde postmodern romanın, anlatım tekniklerinden metinlerarasılık, üstkurmaca, çoğul anlatıcı gibi teknikleri kullanmasına vurgu yapmanın yanında Güzelsoy’un *Değmez* adlı romanında leitmotif olarak kullanılan “inci” sözcüğü üzerine odaklanmaktadır.

Meltem Akın, “L’autoreminiscence Intertextuelle Dans Vestiaire De L’enfance Et Du Plus Loin De L’oubli De Patrick Modiano” başlıklı makalesinde Gérard Genette’in çalışmasına atıfta bulunarak “özanımsama” terimini ele almaktadır. Yazar, çalışmanın amacını Patrick Modiano’nun *Vestiaire de l’Enfance* ve *Du plus loin de l’oubli* romanlarında öz-anımsama süreci bağlamında özmetinlerarası bir analiz yapmak şeklinde belirlemektedir.

Özlem Öztok, “Halit Ziya’nın ‘Mâi Yalı’ Hikâyesinde Bireyin Kendini Arayışına Tanık Olmak” başlıklı makalesinde, Halit Ziya’nın “Mâi Yalı” hikâyesinde bireyin içsel çatışmasını nasıl ortaya koyduğunu ve kendine dönüşünü nasıl

ele aldığını tespit etmek yoluna gitmekte, öznenin, bireyin var olmasının ayrılmaz bir parçası olan kendine dönüş eylemini nasıl deneyimlediğini irdelemektedir.

Birsel Sağıroğlu, “Nevrotik Öznenin Kayıp Nesnesi: ‘Vapur’” makalesinde “başkasının arzusunu arzulayan” ve kayıp nesneye ulaşamayan nevrotik anlatıcıyı, yakın okumayla sözü edilen kavramlardan hareketle irdelemektedir. Öyküde, arzu nesnesine dönüşen vapur, kaybolduktan sonra özne-anlatıcıda tatmini mümkün olmayan Lacancı özne sürecini görünür kılar. Yaşanan hayal kırıklığı simgesel düzenle özdeşleşemeyen öznedeki nevroza dönüşür. Eksikle temellendirilmiş ve yanılısamaya neden olan sembolik düzende özne, anlamı anneden dolayısıyla doğal ve ilksel olandan sonra bir kez daha kaybeder.

28. sayının tek kitap tanıtması Ahmet Duran Arslan’ın kaleminden çıkan “Fragmanlar: Gerçeklikten Koparılmış İmge’ye Dair” başlığını taşıyor. Bu yazısında Arslan, Cemal Şakar’ın *Fragmanlar: Gerçeklikten Koparılmış İmge* adlı kitabını tanıtıyor.

Yeni sayıda buluşmak ümidiyle...

Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları

Dear readers,

Modern Turkish Literature Researches is in its 14th year with its 28th issue.

This issue includes eight articles and an introductory article. It is seen that two of the articles are collected on poetry, two on short stories, one on biography, and three on novels.

In his article titled “Aesthetic Features in Sezai Karakoç’s Biographical/Monographic Books”, Muhammed Hüküm approaches and comments on the works of Yunus Emre, Mevlânâ, Mehmed Akif and Lost Cennet, written by Sezai Karakoç, within the framework of the biography genre.

Gökhan Tunç, in his article “The Reading Contract and the Untitled Poem of Mehmet Âkif Ersoy’s Safahat”, based on the view that the literary text offers the reader a closed or open reading contract, the concept of the reading contract, which has not been given enough attention in Turkish criticism, is the basis of Mehmet Âkif Ersoy’s book Safahat. Attempts to interpret his first and untitled poem. In the article, Mehmet Âkif’s attitude towards the dominant poetic consciousness and the particular reading contract he has built with the reader are discussed.

In the article titled “‘It is Good for Me to Die Now’: The Appearances of the Aging Phenomenon in Oktay Rifat’s Bay Lear Novel” by Ali Karahan, the concept of aging, sexuality, the act of being remembered, loneliness and death are examined through the character Ferruh Sarıbay in the novel of Bay Lear.

Ferhat Çetinkaya, in “Some Attentions on the Nazire Written by Ahmet Reşit (Rey) in the Poem ‘While Passing Through Hyde Park’” in the verse of Ahmet Reşit, one of the poets of Servet-i Fünun, emulates nature and his own “self” by emulating Hâmid’s understanding of art. narration from a romantic window focuses on Ahmet Reşit’s art. It analyzes the nazire he wrote in the poem “Passing Through Hyde Park”. In addition, the aforementioned nazire, which has not been completely translated into Latin letters, is transferred to Latin letters.

In her article “The Function of the İnci Leitmotif as a Meaning Producer in İsmail Güzelsoy’s Novel Değmez”, Funda Keskin Ünlü emphasized that the postmodern novel uses techniques such as intertextuality, metafiction, and plural narrator, as well as the word “pearl” used as a leitmotif in Güzelsoy’s novel Değmez. focuses on

In her article titled “L’auto-reminiscence Intertextuelle Dans Vestiaire De l’enfance Et Du Plus Loin De l’oubli De Patrick Modiano”, Meltem Akin discusses the term “assimilation” by referring to the work of Gérard Genette. The author determines the aim of the study as making an intertextual analysis in the context of the self-reminiscence process in Patrick Modiano’s novels Vestiaire de l’Enfance and Du plus loin de l’oubli.

Özlem Öztok, in her article titled “Witnessing the Search for Oneself in Halit

Ziya's Story of 'Mai Yalı'", tries to determine how the individual reveals his inner conflict and how he handles his return to himself in Halit Ziya's story "Mai Yalı". It examines how the individual experiences returning to himself, which is an integral part of his existence.

Birsel Sağıroğlu, in his article "The Lost Object of the Neurotic Subject: The 'Steamboat'", examines the neurotic narrator, who "desires for someone else's desire" and cannot reach the lost object, based on the aforementioned concepts with close reading. In the story, the steamer, which turns into an object of desire, makes the Lacanian subject process visible, which cannot be satisfied in the subject-narrator after it disappears. Disappointment turns into neurosis in the subject who cannot identify with the symbolic order. In the incompletely grounded and illusory symbolic order, the subject once again loses the meaning after the mother, hence the natural and primal.

The only book introduction of the 28th issue is titled "Fragments: About the Image Detached from Reality", written by Ahmet Duran Arslan. In this article, Arslan introduces Cemal Şakar's book Trailers: An Image Detached from Reality.

Hoping to meet in a new issue...

Modern Turkish Literature Researches

SEZAI KARAKOÇ'UN BİYOGRAFİK/MONOGRAFİK KİTAPLARINDA ESTETİK ÖZELLİKLER*

AESTHETIC FEATURES IN BIOGRAPHIC/MONOGRAPHIC BOOKS OF SEZAI KARAKOÇ



Öz

Biyografi türü, insanoğlunun yeryüzündeki yolculuğu esnasında bıraktığı izleri, eylemlerin arkasında yatan düşüncelerin kavranıp aktarılmasına dayalı bir yazma biçimi olarak değerlendirilebilir. Bu sebeple sanatçılar ve yazarlar yaşamları ile topluma mal olmuş şahsiyetlerin yaşamlarını düşünce geliştirmek için aktarma tercihinde bulunurlar. Sezai Karakoç'un şiir, hikâye, tiyatro gibi edebî eserlerden oluşan bir külliyyatının yanında İslam, sanat, edebiyat, medeniyet, ekonomi gibi birçok konuyu odağa alan bir düşünce eserleri külliyyatı vardır. Bu külliyyat içinde *Mehmed Âkif*, *Yunus Emre* ve *Mevlânâ* isimli inceleme kitapları bir şairin kaleminden çıkan biyografi ve inceleme eserleri olarak dikkat çekicidir. Karakoç'un *Yitik Cennet* adlı eseri de edebî bir peygamberler tarihi yorumu olarak değerlendirilebilir.

Bu tebliğde Karakoç'un *Yunus Emre*, *Mevlânâ*, *Mehmed Âkif* ve *Yitik Cennet* eserlerinde kurduğu estetik ve sembolik yapının düşünsel arka planı yorumlanmaya gayret edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Yunus Emre*, *Mevlânâ*, *Mehmed Âkif*, *Yitik Cennet*, biyografi, Sezai Karakoç.

Abstract

The genre of biography can be considered as a form of writing based on comprehending and transferring the traces left by human beings during their journey on earth and the thoughts behind their actions. For this reason, artists and writers prefer to convey the lives of personalities who have become public figures with their lives in order to develop thoughts. Sezai Karakoç has a corpus of literary works such as poems, stories and plays, as well as a corpus of thought works focusing on many subjects such as Islam, art, literature, civilisation and economy. Within this corpus, the books of *Mehmed Akif*, *Yunus Emre* and *Mevlânâ* are noteworthy as biographical and analytical works written by a poet. Karakoç's *Paradise Lost* can also be considered as a literary interpretation of the history of prophets. In this paper, the intellectual background of Karakoç's aesthetic and symbolic structure in *Yunus Emre*, *Mevlânâ*, *Mehmed Akif* and *Yitik Cennet* (*Paradise Lost*) works will be interpreted.

Keywords: *Yunus Emre*, *Mevlânâ*, *Mehmed Akif*, *Yitik Cennet* (*Paradise Lost*), biography, Sezai Karakoç.

Muhammed HÜKÜM

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi,
Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili
ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya,
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-7308-3033

E-mail: muhammedhukum@
sakarya.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 05.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 21.09.2022

Kaynak Gösterim / Citation:
Hüküm, Muhammed. "Sezai
Karakoç'un Biyografik Monografik
Kitaplarında Estetik Özellikler",
Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları.
14/28, 001-028.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.518>

* Bu makale 26-28 Mayıs
2022 tarihleri arasında Dicle
Üniversitesi'nde düzenlenen
"Uluslararası Sezai Karakoç
Sempozyumu"nda sunulmuş tebliğin
genişletilmiş ve yeniden düzenlenmiş
hâlidir.

Extended Summary

Focusing on human life in conveying feelings, values, thoughts, and judgments is an ancient written and oral expression method because the narrative gains consistency through "human" and his story. Epics, tales, stories of the prophets, anecdotes, and wits can exemplify this type of transfer in some aspects. Such transmissions focusing on human life in the modern world are classified under monography and biography genres. In Güncel Türkçe Sözlüğü (Contemporary Turkish Dictionary) of the Turkish Language Association, the term "monograph," translated from French into Turkish, is defined as "an examination written on a special subject or issue in scientific fields."

On the other hand, biography means "curriculum vitae." These two terms are sometimes used interchangeably. In the description of the monograph, the focus is on a "special subject," while it is the story of life in the biography.

Biographies and monographs are genres that are closer to the explanatory way of speaking rather than literary expression in terms of the turn of phrase and wording. It can be thought that this convergence is related to the sense of reliability and the domination that the scientific discourse creates. Literary discourse has a different position with its focus on emotional intensity and aesthetics.

In addition to being a poet, Sezai Karakoç is a writer who has written prose with intellectual intensity. *Yunus Emre* (1965), *Mehmed Âkif* (1968), *Mevlâna* (1988), and *Yitik Cennet* (Paradise Lost) (1974) are Sezai Karakoç's books having biographical/monographic features. It is possible to say that, apart from the value transmission of the people's biographies focused on books and didactic components, the turn of phrase also shows strikingly different characteristics. These stylistic features, consistently embodied in all books with genuine qualities, point to where Karakoç's world of thought and aesthetic sensitivity meet.

The genre of biography is considered to be appropriate for "idealistic" intellectuals and poets. As biographies are written with the assumption

that the influence of an individual on society is strong, romantic and epic perspectives are used with a conviction that individuals can change the world from this perspective. For this reason, biography books written by the artists bears witness to a romantic and epic appeal. Hence these biographies can even be considered literary works in terms of style. Therefore those reading these life-stories can also grasp the world's metaphysical aspects.

Sezai Karakoç acts with the idea that a person can change the world in his poems, articles, and thought books. According to Karakoç, a person is responsible for his environment and the society he lives in. He invites people to an ideal life through the figures of artists and "prophets." For this reason, Sezai Karakoç wrote some of his books in the "biography" genre. The books that Karakoç wrote in the genre of biography can also be considered "monographies." These books focus on a particular subject besides reflecting on the lives of important people. Karakoç primarily examines the historical and social conditions of the period in his biographical works. He then reflects on the potential of human beings as individuals to change these conditions. According to him, prophets and artists are the people who should be taken as an example in order to activate this potential. Because prophets and artists comprehend the world and conditions with a metaphysical perspective, this perspective also affects their lives. Therefore, people who read their life stories can also grasp the world's metaphysical aspects.

In his book *Yunus Emre*, written in 1965, Karakoç focuses on the life and poetry of the great Turkish poet Yunus Emre. As in other biography books, he interprets the social and historical situation of the period at the beginning of the book. His aim is to make visible the ideal human type that emerges from this particular account, establishing a new relationship between history and men. It focuses on the legendary events in Yunus Emre's life. It draws attention to the symbolic meanings of these events.

In his work, *Mehmed Âkif* (1968) focuses on a period closer to the present. In the book, the social and political situation of the Ottoman

Empire in the period leading to its collapse is again examined through the life of a poet. The life story of Mehmed Âkif, an essential intellectual and poet, also provides important information about the intellectual life of the period.

The book *Mevlâna*, published in 1988, also focuses on Mevlâna, a critical Islamic thinker and poet. Mevlânâ's poetry thought and his influence on his age is explained in the book. Sezai Karakoç draws attention to the fact that the period in which Mevlânâ lived was a critical breaking period for Eastern societies. In such an age, Karakoç attaches great importance to the fact that a poet is effective enough to change the world of thought in the community. It is also vital for Karakoç that a poet made a tremendous social change.

Karakoç's last book, which we consider a biography/monography, is called "Lost Paradise." The book was published in 1974. Paradise Lost is a brief history of the prophets. In the book, interpretations are made on the life stories of some prophets who lived from the Prophet Adam to the last Prophet Muhammad. The lives of the prophets Adam, Noah, Abraham, Yusuf (Joseph), Yahya (John the Prophet), Jesus, and Zechariah, are handled with symbolic dimensions based on the holy books. The last Prophet described in the book is Muhammad. While depicting the last Prophet Muhammad, Karakoç also describes the last level reached in the entire history of humanity.

Sezai Karakoç establishes links between historical periods and social events in all his books that feature biography/monography. He prefers to tell the people he tells about his life in the conditions of his own time. In this way, it first creates a realistic view. Karakoç believes in the importance of individual efforts, especially in repairing social collapses and building a new society. However, the people he examined in his books; were not politicians, philosophers, scientists, prophets, and poets because Karakoç believes that prophets and poets provide a metaphysical awakening in society through words. Because for Karakoç, what makes societies healthy is the civilization they built with their values and beliefs. Word and belief form the soul of civilization.

Giriş

İnsanoğlunun dünya üzerindeki düşünsel girişimlerinin nihai hedefi, yaşamını oluşturan eylemlerdir. Bu seçime dayalı eylemler, kişilerin şahsiyetlerini ortaya çıkararak onların hayatlarının bir örnek olarak tarihe mal olmasını sağlar. Bu açıdan bakıldığında biyografi türü tarih, edebiyat ve sosyoloji gibi bilim dallarının yanında estetik ve sanatla da anlamlı ilişkiler kurma potansiyeline sahip bir yazı türüdür. Kısaca yaşamöyküsü olarak tanımlanabilecek biyografi türü, tarafsızlık ve hayranlık arasındaki bir çizgide oluşur. Çünkü hayatı anlatılacak kişi, sıradan yönleri ile ifade edildiğinde türün anlamı ve yansıtacağı hayatta önerdiği nitelikler ortaya çıkamaz. Bu sebeple açıklayıcı yazı türleri için önerilen tarafsızlık, estetik söyleyişi hedefleyen biyografiler için bazı eksikliklere ve boşluklara neden olabilir. Bireysel anılar ve kamuoyu tarafından çok bilinmeyen anekdotların biyografilerde ifadesi, ilgi çekici noktalar oluştursa da bu biyografinin sadece bir yönünü ifade eder. Biyografilerde asıl amaç yaşamı anlatılmaya değer bulunan kişinin ruhundaki veya zekâsındaki sıra dışılıkların izini sürmektir. Bu sıra dışı özellikler bir yaşamöyküsünü insanların ilgilenebileceği veya onlar için örnek olabilecek noktaya taşır. Bu biçimde okuyucular bu şahsiyetleri anlayacak ve belki de onların yaşam tecrübelerinden hareketle kendi hayatlarına yön vereceklerdir. Bu yönü ile biyografi yazarlarının eğitsel ve ahlaki bir amaçları olduğu da dikkate alınmalıdır. Karakoç'un monografik/biyografik eserlerinde temel amaç, İslam'ın yeryüzündeki temsilcilerinin ruhunu kavramak olarak tespit edilebilir.

Sezai Karakoç'un şair olarak da düşünce adamı olarak da en önemli tavırlarından biri ruhçu/özcü bir bakış geliştirebilmesidir. Bu anlamda metafizik, sanatkârda temel bir ilke ve metot olarak kendini gösterir (Baş 76). Özellikle *Edebiyat Yazıları I* adlı kitabının girişinde Tanrı ve ahiret inancı, ölüm ötesi ve dünyadan görünüşü gibi noktalardan sembollerle bu dünyaya ait yepyeni bir bakış açısı getirir. Metafiziğin bu özellikleri ile Karakoç'un yazma ve olayları yorumlama stratejisinin de odağında yer aldığını belirtmek gerekir. Karakoç, eserlerinde "kendi varoluşuna ve insaniliğine dair endişe taşıyan okura metni anlaması, hatta tamamlaması için davetiye çıkarır ve 'hareketli' yapısı ile onu

eserin içinde dâhil eder" (Tüzer 321). Bu tavır şiirsellikten ve metafizik bakıştan destek alır. Şiirlerinde ve düzyazılarında odağa aldığı kişilerin ve hayatların hemen hepsinde metafizik bakış geliştirme amacıyla soyutlamalardan ve sembollerden istifade edildiği gözlemlenebilir. Hızır, Taha, Mona Roza gibi şahsiyetlerin hepsi gelenekle kuvvetli bağları olan metafizik düşünceye kapılar arayan semboller olarak düşünülmelidir. Taha, içsel sarsıntıları ile dış dünyanın cazibelerine karşı geliştirilen pratik çatışmayı (Kanter 280) Hızır, gaybın ve kaderin ideal çerçevesini, Mona Roza ise "beşerî aşktan ilahi aşka yönelişin modern yüzünü" (Tuncer 443) temsil eder.

Sezai Karakoç'un monografi/biyografi türündeki *Yunus Emre* (1965), *Mehmed Âkif* (1968) ve *Mevlâna* (1988) isimli kitaplarının ilk ikisi devam etmesi planlanan bir serinin ilk örnekleridir:

"Karakoç, o zaman yayıncı olan arkadaşı Mehmet Şevket Eygi ile bir anlaşma yaparak Türk edebiyatının klasikleri sayılan şahısların hayatlarını, eserlerini ve eserlerinden seçmeleri içeren tipik küçük monografik kitaplar hazırlamaya karar vermiştir. Ancak başkasına bağlı olmak gibi bir mizaca sahip olmadığı için Karakoç bu projeyi yürütememiş, bu projeden geriye söz konusu iki kitap kalmıştır. Mevlâna ise bahsedilen projeden bağımsız yazarın olgunluk döneminde yazdığı bir eserdir" (Karataş 495).

Bu çalışmada Karakoç'un şahsiyetler üzerinde geliştirdiği sembolizasyona bir fikir kaynağı oluşturması nedeni ile *Yitik Cennet* (1974) adlı eseri de dahil edilmiştir. Bu eser, İbn-i Arabi'nin *Füsûs-ul Hikem* eserine benzer bir biçimde oluşturulmuş, küçük bir peygamberler tarihidir. Peygamberlerin hayatlarını belirli değerler üzerinden anlatan tavrı diğer biyografik/monografik eserlerle ortak bir zemin yaratır.

Turan Karataş, "monografi" olarak isimlendirdiği Karakoç'un *Yunus Emre*, *Mevlâna* ve *Mehmed Âkif* adlı eserlerini de "sanatkârane bir üslupla anlatmaya çalışmış, üslup bakımından 'kendine özgü' ve edebî kıymeti olan bir metin kurmaya gayret etmiştir." (Karataş, 496) ifadesi ile değerlendirir. Bu kitaplar, Karakoç'un şiirsel tavrını ve dünyaya bakışını sembol isimler üzerinden anlatan edebî niteliği ağır basan eserlerdir.

I. Şah Bir Horoz Sesi: Yunus Emre

İlk baskısı Bedir Yayınevi'nce yapılan *Yunus Emre* kitabının Diriliş Yayınları'ndaki birinci baskısı 1965 yılına aittir. Yunus Emre biyografisi Karakoç'un yazdığı biyografik kitaplar içerisinde onun düzyazılarındaki şiirsel söyleyişinin ve bakışının oluşturduğu karakteristiğinin en belirgin biçimde ortaya çıktığı kitaptır. Özellikle Yunus Emre'nin hayatının menkıbelere dayalı olarak bilinmesi, Sezai Karakoç'un bu tür eserlerinde kullandığı sembolik yapı için geniş bir alan yaratır. Karakoç, Yunus Emre'yi anlatırken ve onun şiirlerinin imgesel yapısını çözümlerken bilinçli bir biçimde hayatının menkıbeleşmiş kısımlarını estetize eder. Bu stratejiyi menkıbenin yarattığı metafizik gerilimden istifade etmek için geliştirir. Zaman zaman bir sayfayı bulan uzun cümleler kurarak kuvvetli üslubun değer aktarımdaki etkisini arttırmak ister. Cümle kuruluşlarında yazarın aynı zamanda kuvvetli bir şair olduğunu hissettiren bir eda vardır. Bu eda, yadırgatıcı benzetmeler üzerine inşa edildiği için düzyazıda oluşturulmuş bir imge dünyası yaratır.

Karakoç, Yunus Emre biyografisine zamanın, çevrenin ve toplumsal şartların hazırlayıcılığını ifade ederek başlar. Kitabın giriş kısmı biyografi ve monografi türlerinin özelliğine uygun olarak gerçekçi sosyolojik, siyasi ve ekonomik tespitler içerir. Hicri 7, Miladi 13. yüzyılda Anadolu'nun durumu gözler önüne serilir. Bu tavır Mevlâna biyografisindeki tavırla ortaktır. Her iki büyük sanatkârın bu dönemde yaşamış olması, Anadolu'nun ruhsal, siyasi ve sosyal bakımdan yeni bir mayalanma ve yoğrulma çağına başında olması ile açıklanır. Bu durumu Karakoç, düz yazıda kurduğu imgelem ile şöyle ifade eder:

Moğollarla çarpıştıkları halde Anadolu'yu parça parça medrese, çeşme, kervansaray, cami ile örmeyi bilmişti Selçuklular... Halktan kopmamışlardı. Halkı içinden aydınlatmışlardı. Her eserin bittiği yerde, halkın gönlü başlıyordu. Sanki Anadolu Türk halkının ruhu, bir ateş kayasından ibaretti ve uzanan alevler, sırlı bir simya ile birden camiye, çeşmeye, türbeye, medreseye dönüşüyordu, çevriliyordu (Karakoç, Yunus Emre 7-8).

Selçukluların Anadolu'da inşa ettikleri sanat eserlerini de bu çağın ruhu ile ilişkilendiren Karakoç, çağın Mevlâna'yı Hacı Bektaş'ı, Hacı

Bayram-ı Veli'yi ve Yunus'u hazırladığını düşünür. Bu manada yine lirik bir benzetme ile Yunus Emre'yi taptaze ve şah bir horoz sesine benzetir. Bu horoz, Anadolu'da inşa edilecek büyük bir medeniyetin habercisidir. Anadolu'nun yeniden kuruluşunda, metafizik planın mimarı olarak ise Mevlâna gösterilir. Yunus'un da Mevlâna metafiziğini "görklü nazar" olarak vasıflandırmasına vurgu yapılır. Bu noktada Mevlâna için yapılan benzetme oldukça dikkat çekicidir. Karakoç'a göre Mevlâna: "Gece yolcuları için yüksek bir dağda yakılmış büyük bir ateştir" (Karakoç, Yunus Emre 15). Çağın ruhunu açığa çıkarmak için yapılan bu yorumlamanın ardından Yunus Emre'nin Türk şiiri ve düşüncesi için önemi ifade edilir. Saf ve katışıksız bir İslam şairi olarak değerlendirilen Yunus Emre'yi Karakoç'a göre esas özgün kılan durum, Allah sevgisinin etrafında geliştirdiği düşünsel ve estetik yapıdır. Yine Karakoç'a göre Yunus, bir şair olduğunu asla unutmadığı için Türkçe şiirin estetik yönünü bilgelikle birleştirerek zirve sayılabilecek bir seviye yakalamıştır. Bu noktada şiirlerinden hareketle Yunus'un hayatını yorumlamaya çalışan Karakoç, "Masalların Gerisindeki Gerçek" başlığı altında menkıbevi olanla gerçeği ilişkilendirir. Bu ilişki, Karakoç'un biyografik eserlerindeki temel mantığını da açığa çıkarır:

O, halk için bütün hayatı ile başlı başına bir epopedir. Gerçi, her büyük insanın hayat malzemesinden halk bir epepe örer. Ama yine de bazı realist çizgiler kalır. Yunus'un hayatını ise halk, yüzde yüz epopeleştirmiştir ve onun gerçeğini, sembollerin arkasına gizlemiştir. Aslında büyük insan, gündelik ayrıntılardan çok sembolleri yaşar da ondan biraz da. Ve semboller, çıplaklaştırılınca arkada realist çizgiler kalır. Ve zaten yalan sembolleştirilemez. Ve yalan epopeleştirilemez. Anlatmak istediğimiz realizm de 'deha realizmi'dir (Karakoç, Yunus Emre 25-26).

Bu strateji ile şiirlerinden hareketle Yunus'un hayatını sembolik düzlemde açığa çıkarmaya çalışan Karakoç'un en çarpıcı yorumu Yunus'un Hacibektaş dergâhında kendisine sorulan "Buğday mı himmet mi?" sorusuna verdiği cevaptır. Yunus'un "Ben himmeti neyleyeyim, bana buğday gerek, evde çoluk çocuk aç" diyerek realist bir bakışı ve ilmin özünü talep ettiğini ifade eder. Aynı biçimde Yunus'un Taptuk Emre dergâhına kırk yıl odun taşımaya da şiirinde gözlemlenen 'realitedeki güzellik' stratejisine bağlanır. Tüm bu örneklerden hareketle Yunus'un şiiri ile halkı hakikate çağırdığı, sanatla ülküyü bu

biçimde birleştirdiği ifade edilir. Karakoç'a göre sanat ve din yüksek planda uyuşan yapılara sahiptir. Yunus, sanatla dini estetik bir planda birleştirmiştir. Bu yorumu da Yunus'un hayatında ona çift sofraya indiği menkıbesi ile açıklar.

Karakoç'un Yunus Emre'nin hayatı ile ilgili kurguladığı ve yorumladığı en önemli menkıbe, Molla Kasım sembolü üzerinden ilerler. Menkıbeye göre Molla Kasım, bir ırmak kıyısında oturur ve Yunus'un şiirlerini okumaya başlar. Bin şiir okur ve bunları şeriata aykırı bularak yakar. Bin şiir daha okur, bunları da uygun bulmaz, uygun bulmadıkça suya atar. Üç bin birinci şiirinde kendisinin bu merhametsiz hükmünü ima eden bir şiirle karşılaşır.¹ Bu sefer hatasını anlar ve böylece geriye bin şiir kalmış olur. İnsanların bugün okuduğu Yunus şiirleri, bu şiirlerdir. Fakat yandığı için duman olup havaya karışan ve suya atıldığı için balıklara yem olan şiirlere acımanın gereği yoktur. Çünkü bu şiirleri de kuşlar ve balıklar ezberlemiştir. Kalan bir şiiri nasıl insanlar okuyorsa yakılan bir şiiri gökte kuşlar, suya atılan şiirleri de suda balıklar boyuna okumaktadırlar. Karakoç'un yorumu, tersten yapılacak bir okumayla Yunus'un şiirinin zaten tabiatın ritmini tutturduğu, kuşların ötüşü, nehirlerin çağlayışıyla doğa insan uyumu yakaladığı iması da anlamlı olabilir. Bu biçimde Yunus şiirinin ritmi üzerinden, doğa ve insan ilişkisini metafizik düzlemde olağanüstü bir şiirsellik ile ifade eden Karakoç, Yunus Emre'nin hayatı etrafında ortaya çıkmış menkıbelerin gerçeklikle ilişkisini dünyanın doğal işleyişi ile ilişkilendirmiş olur. Bu ritim doğa ile o kadar iç içedir ki, sanki Yunus, kuş sesleri ve balık hışırtıları şiirine yerleştirmiştir. Yunus'un şiirinin ritmi; tabiatın içine doğru uzanmış, kuşların dilinde ve balıkları vücudunda ses olmuştur. Yunus yalnız insan sesinin değil de oluşun senfonisini yazmaktadır. Şiir hilkatin sırrına öyle dokunmuştur ki insanda durmaz, öbür canlılara uzar. Bu biçimde 'realitedeki güzellik' Yunus şiirinde en saf hali ile vücut bulmuş olur.

Aynı menkıbe oldukça farklı bir açıdan şairin kendi şiiriyle arasındaki otokontrol ilişkisi bağlamında da Sezai Karakoç tarafından yorumlanır. Bu açıdan Molla Kasım, bir bakıma şairin kendi içindeki otokontrol

¹ "Derviş Yunus bu sözü eyri uyrı söyleme
Seni sigaya çeker bir Molla Kasım gelir."

veya özeleştirme mekanizmasıdır. Sezai Karakoç'un deyimi ile Molla Kasım, bir "spiritkritik" "otokritik" mekanizmasıdır. Molla Kasım, Yunus'un kendisidir ve şiirlerini kritik ede ede ortaya çıkarmaktadır. Bir şiir çıkarabilmek için iki şiirlik müsveddeyi yakmakta ve yırtmaktadır. Bir başka açıdan yapılan yorumda ise şiirlerinin bir kısmını kuşların bir kısmını balıkların ezberlemesi Yunus'un şiirinin tabiattaki bütün sesleri toplayan bir şiir ritmi yakalamadığı şeklinde yorumlanır.

Çalışmanın ilerleyen kısmında Sezai Karakoç, Yunus'un şahsiyetini şiirlerinden örnekler üzerinden açıklamaya gayret eder. Özellikle "ölüm" kavramı üzerine inşa ettiği şiirlerin "diriliş" fikrine açtığı kapı üzerinde durulur. Bu düşünce de yine Karakoç'un estetik ifadeleri ile ortaya konur:

Yunus'ta ölüm bir hiçlik değil daha diri ve daha canlı bir hayattır. İnsanlar orada sofralarından kurtulmuşlar ve yüzde yüz hale gelmişlerdir. İnsanı sorumluluğuna, her an kendini hesaba çekmesine yöneltir. Ölüm bir ipek böceğinin bir kelebeğe dönüşmesi, bunun için bir koza örmesi, şiddetli doğum acıları çekmesi, bir eser bırakması son olgunluğa doğru ilerleyiştir (Karakoç, Yunus Emre 44).

Benzer bir biçimde "Dertli Dolap" şiiri Yunus'un poetikasını ifade etmek üzere kullanılmış, şiir ile tabiat sanatla tabiat arasındaki ilişki açıklanmaya çalışılmıştır.

Yunus'un menkıbevi hayatı, Sezai Karakoç'un dilinde derinlikli bir yorum boyutuna taşınır. Saf halk gerçekçiliğinden, gerçeküstü denebilecek bir düşünme biçimine kadar geniş bir alana tekabül eden Yunus Emre'nin hayatı, Sezai Karakoç'un dilinde estetik bir hermeneutik metnine dönüşmüştür.

2. İslam İdealisti: Mehmed Âkif Ersoy

Birinci baskısı 1968 yılında Yağmur Yayınları tarafından yapılan Mehmed Âkif Ersoy monografisi, ikinci baskısından itibaren Diriliş yayını olarak çıkmıştır. Kitap, "Hayatı, İnanç ve Düşünce Oluşumu, Savaşı" başlıklı bölümle başlar. Karakoç, bütün biyografi/monografi kitaplarında yaptığı gibi öncelikle dönemin siyasi ve sosyal arka

planını gözler önüne serer. Tanzimat sürecini iç ve köke dayanan yenilenme olmaktan ziyade, dışa dönüşme benliğini yitirme ve kültür medeniyet değişimi olarak algılayan Karakoç; Batılılaşmayı toptan reddeden bir bakışa sahip değildir. Ona göre kültür ve medeniyetin hassas ve mahrem bölgeleri Batı'ya kapalı, bilim ve gelişmeyle ilgili özellikleri ise Batı'ya açık olmalıdır. Oysaki Tanzimat süreci bunun tam tersi gelişmelere sahne olmuştur. Dönemin iç ve dış siyasetinin Osmanlı Devleti'ni mecbur bıraktığı süreçleri takip eden Karakoç, Âkif'in doğduğu zamanı ve mekânı hem geleceğin hem geleneğin kırılma zamanı olarak algılar. Bu noktada gelenek ve Batılılaşma arasında şöyle bir tespit yapar:

Sultan Hamid başa geçtiği zaman kadronun gelenekçi yaşlı elemanları ile gençleri arasında bir babalar ve çocuklar kavgası vardı. Batı'nın sistemli ve sürekli çalışmalarıyla babalar ve oğulların arası açılmıştı. Öyle bir sistem kurulmuş ki hep de açılacaktı. Yaşlılar devleti ayakta tutacak yetenekte değillerdi, gençler se onu olanca hızda korkunç bir uçurumdan aşağı atmak istiyorlardı (Karakoç, Mehmed Âkif 14).

Böyle bir toplumsal arka planda yetişen Mehmed Âkif Ersoy, Karakoç'a göre üç dönemde kendisini yetiştirir. Okul hayatından önceki dönemde geleneğin etkisini hisseden Âkif, okul döneminde tabiata realist bakış, gerçeği olduğu gibi görme ve olanı olduğu gibi aktarma alışkanlığı kazanmıştır. Sonrasında ise entelektüel ve kültürel birikimini vücuda getirmiştir. Son dönemde Âkif'in estetik bakış olarak olgunlaşmış ve şahsiyeti değişmez çizgilerini kazanmıştır. Bu vesile ile düşüncesinin özü oluşmuş ve şahsiyeti ile birleşmiştir. Bu olgunlaşma döneminden sonra Âkif'in 1908 Meşrutiyetinin getirdiği özgürlük anlayışını sorguladığı gözlemlenebilir. Bu eleştirel bakışta İttihat ve Terakki kadrosunun yetersizliğini gözlemlemesi etkili olmuştur. İttihatçıların temel hedef olarak padişahı ve eski kadroyu devirmeyi planlaması fakat sonrasında ne yapacaklarını bilmemeleri Âkif'in ideoloji üstü bakışına uygun düşmez. Zira Âkif'e göre Batıcılık, Türkçülük gibi ideolojik fikir akımları da dönemin sorunlarını açıklamak ve bu sorunlara çözüm geliştirmek için yeterli değildir. Bu noktada Âkif, inkılapçılar, Batıcılar ve Türkçüler karşısında İslamcılığın özgün bir noktasını yakalar. Âkif'in fikrî kaynaklarının Mısır ve Hint ekolünden

gelmesi, onun uluslararası düzeydeki düşünce akımlarından haberdar olmasını sağlamıştır. Bu çevrelerden yaptığı çevirileri; ülkenin o dönemdeki koşullarına göre yeniden yorumlayarak yerli bir İslamcılık ekolü için bir kapı aralama olanağı bulmuştur. Karakoç'a göre Âkif'in fikirlerinin özgünlüğü ve yerliliği; kaynağını sokaktan, aileden, klasik kültürden, toplumdan devletin sarsıntılı hâlinden ve nihayet kendinden almasından ileri gelir. Bu sayede çeviri yaptığı Ferit Vecdi, Muhammed Abduh, Cemaleddin Afganî gibi düşünürlerin fikirlerinden ayrı bir noktada konumlandırabileceğimiz bir İslamcılık yorumu ortaya çıkar. Karakoç'a göre Âkif'in fikir kaynağı bizzat toplum ve toplumda yaşayan düşüncedir. *Safahat* bu yıkıntıların safha safha anlatılışı ve bu yıkıntıların şairde bıraktığı acı izlerin derlenişi toplanişı ve tespit edilmiştir.

Karakoç, Âkif'in yaşam kronolojisine bağlı olarak I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'ndaki aksiyoner kişiliğinin de üzerinde durur. Monografinin bu bölümünde Karakoç'un bir sayfayı aşan benzetmelere dayalı oldukça uzun cümlelerle estetik bir yapı inşa ettiği gözlemlenmektedir. Hayat hikâyesinin sonunda Akif'in ölümünden sonraki süreçte onun tarihe mal edilişi üzerinde düşünür Karakoç. Karakoç'a göre günümüzde sağ düşünce bir sembol arayınca Âkif'i almaktadır. Sol ise eleştirecek bir isim ararken yine Âkif'i hedef tahtasına oturtmaktadır. Âkif ise bu çatışma karşısında sembolleşmekte ve halkın teveccühünü kazanmaktadır.

Karakoç'un Mehmed Âkif adlı kitabının ikinci kısmı "Şiiri" başlığını taşır. Karakoç'a göre Âkif'in hayatı şiire, şiiri de hayata dairdir. Âkif, hayatın acı çizgilerini en objektif ve dıştan tespit eden gözlerle hayatı yakalar. Bu sebeple şiirinde metafizik bir yük yoktur. Onun şiirindeki hayat şimdiki zamanın hayatıdır. Şimdiki zamanı anlatırken çoğunlukla toplumsal tablolardan istifade eder. Hasta birinin sıkıntıları, küfeci çocuğun ağır hayat şartları, Doğu ülkelerinin sefaleti, bir mahalle kahvesinin genel seviyeyi en hurda noktasına kadar ifşa eden çıplak hali, kadınların durumu, genel içtimai tembellik, bezginlik ve yılgınlık gibi konular bütün cepheleri ile masaya yatırılır. Âkif, inşa ettiği realist çerçeveyi idealin yedeğinde bulundurur ve bir vasita olarak kullanır. Bu vasitanın temel dayanak noktası da yine İslam'dır. Karakoç'a göre

Âkif'e tesir eden şartlar şöyle sıralanabilir: Klasik kültür, Batı realizmi, İslami ideali, tarihin en trajik günlerini yaşayan bir devlet ve millet, realiteye objektif ve tahlilî bakma alışkanlığı veren müspet bilgiler ve tahsili.

Karakoç, Âkif'in şiirinin yapısal özelliklerinden bahsederken onun aruzla yazması üzerine yorum yapar. Karakoç'a göre Âkif'in şiirdeki yoğun düşünsel yükü, biçim olarak aruz dışında bir olanağın kaldırabilmesi mümkün değildir. Bu sebeple Âkif, aruzu en realist çizgilerle gündelik hayata büyük bir kuvvetle uygular. Karakoç'un bu yorumu biçim ve içerik arasındaki ilişkinin doğrudanlığı konusunda oldukça ilginç bir tespittir. Öte yandan içerik ve gerçekçilik açısından da Karakoç, Âkif'in şiirini, "Bütün bir toplumun günlüğü" olarak niteler.

Karakoç, Âkif'in I. Dünya Savaşı ve İstiklal Savaşları sonrasında bir suskunluk evresine girdiğini ifade eder. Mısır'daki günlerinde yazdığı şiirleri ise "denize yaklaşmış bir nehrin psikolojisi" ifadesi ile açıklar.

Karakoç, *Safahat*'i incelerken bölümlerini odağa alarak ilerler. Karakoç'un tasnifine göre Âkif'in birinci kitapta toplumun sıradan yaşayışını tablolar hâlinde verir. Bu genel bir sosyolojik bakış oluşturur. İkinci kitap olan Süleymaniye Kürsüsü'nde cemiyette çarpışan ve er geç ona bir biçim verecek olan alternatif fikir ve görüşlerinin tenkidi yapılır. Bu şiirler spekülâtif yapı şiirleridir. Üçüncü Safahat olan Hakkın Sesleri'nde İslam idealinin ve Kur'an yolunun açıklanması söz konusudur. Bu açıdan Hakkın Sesleri, doktrinel şiirleri ve değer hükümlerini kapsar. Dördüncü kitap olan Fatih Kürsüsünde kitabında halkın ve aydınların genel bir incelenişi vardır. Bir bakıma siyasi kadro ve yansımaları sorgulanır. Beşinci kitap olan Hatıralar'da Âkif, gezilerinden edindiği intibalarla gerçekçi bir Doğu-Batı karşılaştırması yapar. Altıncı kitap Âsım'da tarihî ve epik bir yapı ile gelecek zamanın potansiyeli üzerinde durulur. Yedinci kitap olan Gölgelede ise artık öteye bakış şiirleri vardır.

Karakoç'a göre Âkif, şiirle düşünmeyi edebiyatımıza sokan hemen hemen tek şairdir. Onun düşüncesi ve dünya görüşü samimiyettir. Âkif'i Claudel ve Eliot'la karşılaştıran Karakoç, onu bu şairlerden ayırt eden temel düşüncenin ahlaki ve sosyal problemlere bakış açısı

olduğunu ifade eder. Daha sonra Âkif'i Yahya Kemal'le karşılaştıran Karakoç, Yahya Kemal'de estetiğin, Âkif'te ise ülkünün ön plana çıktığını söyler. Buna bağlı olarak Âkif, aktüelin içinden bakarak geleceğe yönelik hamleler yapmakta, Yahya Kemal ise eski kusursuz vakitlere dönmektedir. Bu açıdan Yahya Kemal geçmişin destanını, Âkif ise bugünün ve geleceğin destanını yazmaktadır.

3. Biyografik Anlalamanın Kökeni Olarak Peygamberler Tarihi: *Yitik Cennet*

İnsanlar bu dünyadaki sınırlı süreleri boyunca, hayatın nasıl doğru ve verimli yaşanabileceğini düşünürler. Dünyanın şartları karşısında savrulmamak ve anlamlı bir hayat sürmek için insanoğlu kendinden önce yaşamış insanların hayatlarını öğrenmek ister. Bu bağlamda insanların yaşamdaki deneyimlerle ilgili olarak başvurdukları belki de en önemli kaynak kendilerinden önce yaşamış insanların hayat tecrübeleridir. Bu tecrübeler, özleşerek kolektif bir tecrübeler bütünü olarak belirli şahısların hayatında sembolleşebilir. Peygamberlerin biyografileri; krallardan, sanatkârlardan veya çok güçlü yahut zengin kişilerden bu bağlamda farklı bir konumdadır. Çünkü onların biyografileri toplumsal bir ruh gelişiminin şahsiyette somutlaşmış biçimidir. Neredeyse tüm dinlerin bu biçimde sembolik bir biyografik anlatımı vardır.

Sezai Karakoç, tüm şiirinin ve düşüncesinin merkezine Kur'an ve İslam'ı alan bir sanatkâr ve düşünce adamıdır. Bu bağlamda biyografik eserlerinin merkezinde de Kur'an insan hayatı ilişkilerinin somut ve soyut biçimde konu edinen peygamber kıssalar vardır. *Edebiyat Yazıları I* kitabında vurguladığı şekliyle "ruh ve metafizik" (Karakoç 2019) bu odağı anlamlı kılar. *Yitik Cennet* bu bağlamda estetik ve düşüncenin iç içe geçtiği bir yazma stratejisinin kitabı olarak düşünülebilir. "Sezai Karakoç, İbni Arabi'nin *Füsûs*'una benzer biçimde *Yitik Cennet* ile tarihe ve hayata, Peygamber ile bakar" (Çiçek 146). Kitap, 1974-76 yılları arasında *Diriliş Dergisi*'nde yazılan yazılardan oluşur. Bu yazılar, "Zülküf Canyüce" takma adıyla yazılmıştır. *Yitik Cennet*'te Karakoç peygamberler tarihine yeni bir yorum getirir. "İnanç, düşünce, İslam,

uygarlık gibi kavramlara mevcut ontolojik kabulleri yıkarak yaklaşır ve bu olguları alt anlamlarıyla bir kez daha ele alır. Böylece ortaya çıkan peygamber algısı bilindik bakışlardan oldukça uzak, madde ile iç içe geçmiş medeniyetin art-anlamı olmuş gibi görünür” (Koçakoğlu ve Demir 127). Bu biçimde ifade edilen peygamber figürü hem gerçekçidir hem de sembolik anlamının derinliklerini okura sunar.

Yitik Cennet, Hz. Âdem’in kıssası ile başlar ve Şeytan, Düşüş, Yılan, Havva, Yasak Yemiş: Buğday, Toprak, Özleyiş, Varış alt başlıklarından oluşur. Hz. Âdem’in kıssasının girişinde Karakoç, düşüşü Batı’nın soluğunun Doğu’ya değmesine bağlar fakat bu çerçevenin insanın evrensel yazgısına uygun olmadığını düşünmüş olma ihtimali ile kitabın devamında bu bakış açısına bir daha geri dönmez.

Karakoç, tüm biyografik eserlerinde takip ettiği bir metot olarak Hz. Âdem’in kıssasını da evrensel kaderin ortaya çıkışı ve tüm insanlığı temsil edecek bir sembol olarak okur. Ona göre evrenin bir örneği olan insan, ömrü içinde hilkatten kıyamete kadar sürecek olanı yaşar. Bu yaşam sadece birey olarak “âdem”in yaşamı değil insanoğlu manasında Âdem’in yaşam şablonudur. Bu bağlamda Hz. Âdem’in biyografisi bütün insanlığın biyografisidir. Onun düşüşü insanlığın düşüşünün temsili, onun dirilişi insanlığın dirilişidir. Karakoç’un Bireylerin hayat hikâyelerine paralel bir biçimde inşa ettiği makro medeniyet düşüncesi da bu örnek üzerinden ilerler. Ona göre medeniyetler öncelikle saf ve masum bir cennet hayatını yaşarlar. Sonra bir düşüşe uğrarlar ve daha sonra da imtihanlarından geçerek yeniden cenneti bulup kurtuluşa ererler. Âdem ve Havva’nın hayatları evrensel manada bu döngünün temsili olur. Hilkatte olan adeta bir sembol olarak tarihin başlangıcında durmakta ve ona maya ve öz olmaktadır.

Karakoç, *Yitik Cennet*’te öncelikle şeytan kavramı üzerine eğilir. Şeytan’ı, Kur’an-ı Kerim’de Bakara suresinde geçtiği şekliyle görevli bir melek olarak algılar. Ona göre şeytan, insanın eksikliğini tamamlayarak onun olgunlaşması için görevini yerine getirmektedir. Bu bağlantı ile bütün biyografik eserlerinde gözlenebilecek “düşüş” kavramını açıklar. Kavramı açıklarken şu düstur üzerinden ilerler: Diriliş için düşüş şarttır.

Bu düşünüş bireylerin ve medeniyetlerin tarihî koşullar çerçevesinde yaşaması gereken bir zorunluluktur. Aksi halde dirilişin gerçekleşmesi mümkün değildir. Yılan ve Havva sembolleri üzerinden insanoğlunun düşünüşünü açıklarken her düşünüşün bir dirilişe gebe olduğunu, her dirilişin de kutlu bir ölüme açıldığını estetik benzetmelerle inşa eder. Bu benzetmeler arka planda İslam toplumunun dünyaya bakışının da izdüşümüdür. Örneğin kadın arketipi olarak Havva, onun şiirinde Hristiyan mitolojisinde aktarıldığı gibi suçlu bir kişilik olarak görülmez. Havva, Âdem için dışa açılan bir pencere, bir köprüdür.

Kişilerin hayat hikâyelerini arka planda işleyen büyük kader ekseninde sembolik yanları ile şiirsel bir biçimde okuyan Karakoç; düşünüşe, yasak yemiş olan buğday sembolü üzerinden bir yorum getirir. Bu okumaya göre Âdem cennette iken metafizik bir anonimlik içerisinde. Buğday sembolü bu bağlamda bir tuzak olmaktan ziyade bir tohumdur. Buğday, bir düş gibi başlayan medeniyetin realiteler ile karşılaşmasının ve varoluş savaşına girişmesinin sembolüdür. Toprak sembolü de bu bağlam içerisinde bir sınavcı ve hazırlayıcı olarak izah edilmiştir. Toprakla sınanmış buğday, yeniden doğuş için gerekli tecrübeyi ve enerjiyi kazanmıştır. Medeniyetler de bu şekilde düşünüşten sonra yepyeni bir dirilişe gebedir. Tam bu noktada Karakoç estetik ve sanat anlayışını bireysel ve toplumsal kaderle ilişkilendirerek yepyeni bir bakış açısı ortaya çıkarır. Estetik düzeyde diriliş, sanat ve medeniyet çerçevesinde de eserlerle ortaya çıkar. Ona göre insanoğlu "malzeme de ölür, eserde dirilir". Bundandır ki dünyada ölüş, bir dirilişe çıkıştır. Bütün peygamberler tarihi bu çilelerin gebe olduğu dirilişe yönelir. Peygamberlerin ateşte yanmaktan kurban olarak kesilmek üzereyken bırakılmaya, kuyulara atılmaktan, kervanlara satılmaktan zindanlarda yatırılmaya, balık karnında kalmaktan ve testere ile kesilmeye kadar çektikleri çileler diriliş içindir. İnsan yaratılmış, sonra yüceltilmiş, sonra imtihan için ruh pişsin ve olgunlaşsın diye madde aslına döndürülmüş, ondan ruh aslına dönmesi istenmiş ve bu yönde göstereceği bütün çaba desteklenmiştir. Karakoç, bireylerin, medeniyetin ve sanatın takip etmesi gereken yolun da bu öz üzre olması gerektiğini düşünür.

Hız. Âdem'den sonra Hız. Nuh'un biyografisi esere konu edilir. Hız. Nuh'un kıssasında da vurgu, güncel şartlardan bağımsız, kaderin

üstündeki kader üzerinedir. Bu kaderin ifadesi ise estetik olarak "gemi" sembolü üzerine inşa edilir. Fikri planda bütün medeniyetlerin sapkınlıklar ve kötülüklerle bir tufana düşer olduğu ve bu tufanın ancak kurtarıcı gemi ile aşılabacağı vurgulanır. Nuh'un gemisi böylece zaman üstü olarak, inanmış insanların oluşturduğu topluluğun simgesi hâline gelir. Bugün ve her zaman insanlar ancak gerçek anlamda inanarak ve iman edip, birbirlerine güvenerek, sabırla hakkı tavsiye ederek tufandan kurtulabilir. Nuh'un gemisi; inancın, dirilişin ve umudun ifadesidir. Her an tabiatın içinde tufanlar cereyan etmekte fakat insanoğlu bu tufanları değerlendirmeye yanaşmamaktadır. Oysaki onun görevi tufanın verdiği mesajı algılamaktır. Bu bağlamda Karakoç, durumu şöyle ifade eder; "Peygamberlerin gelişi ruhun bir şölenidir. Bu şölene tabiat da katılır. Şüphesiz mucize dili ile..." İnsanlık ancak tufan imtihanından sonra kendini aydınlatan bir meşale olabilir (Karakoç, Yitik Cennet 39).

Karakoç'un peygamberler tarihini anlatırken inşa ettiği şablon hem bireylerin hayatına uygundur, hem de medeniyetlerin gelişimini ifade eder. Tüm bunların yanında bu şablon, Karakoç'un şiirinin kaynaklarına da ışık tutar. Paralel ilerleyen bu anlatım biçimleri, özünde insanın sonsuz yolculuğu anlatısının çeşitlemeleridir. Bu şablon bilimsel açıdan da algılanabilir, duygusal açıdan da. Ona göre "gerçeğin öbür yüzü insanlık tarihinde, daha derin bir yüzü de insanlığın kaderindedir." Bu bakışa göre insanlığın kaderi bilimin nüfuz edemediği metafizik ve estetik bir gerçeklik sistemi oluşturur. Bir ucu insan psikolojisinde, bir ucu toplumsal yaşamın düşünsel yansımalarında olan gerçeklik sistemi, insanlığın kaderinden geçerek kozmik bir gerçeklik sistemi olmaya doğru uzanır. Bunun içindir ki insan, bir nevi küçük evren olarak görülmüştür.

Bu sistematik içerisinde Karakoç, Hz. Âdem ile medeniyetlerin çocukluğunu anlatırken, Hz. Nuh ile sınanmayı anlatır. Diğer peygamberler de büyük insanlık tarihinin sembolik yüzleri olarak *Yitik Cennet*'te yerlerini alır.

Karakoç'un oluşturduğu metafizik ve gerçeğin uyumuna dayalı sistematiğe göre Kur'an'daki kişi örneklerinin tümü ve bütün kıssalar

ilahi takdirin, tek kişi psikolojisindeki gölgeleridir. Tufan gerçeğinin manevi yorumu ise insanoğlunun tarih, zaman, hayat ve kader problemleri ile yüz yüze gelip boğulacak gibi olduğu anda ilahi lütufla kurtuluşunun izahıdır. Sonuç olarak en büyük tehlike anında bile uygarlığın temel inanç, düşünce ve duyarlılığına dönüşünü sembolize eden bir Nuh'un gemisi vardır. Gemiye inançla binip kurtulanlar maddeyi anlamla yeniden öğrenerek bir Rönesans yaratırlar.

Hz. Nuh'un kıssasından sonra anlatılan peygamber hayatı Hz. İbrahim'e aittir. Hz. İbrahim'in Allah'ı ararken söylediği "ben batanları sevmem" ifadesi Karakoç'un yorumuna göre "insanlığın doğayı metafizik olarak algılayabilme çıtasına erdiğinin" göstergesidir. Hz. İbrahim, kalbin eşyaya dost olan eğilimini kırarak gerçeğe ulaşmış bir peygamberdir. Hz. İbrahim'in biyografisi sadece bir peygamberin kıssası olmaktan ziyade Karakoç'a göre bir milletin doğuşudur. Bu millet ırk ve coğrafyaya göre değil, inanca göre biçimlenmiştir. Hz. İbrahim'in ay, yıldız, güneş gibi makro âlemler karşısındaki tavrı; insanlığın fiziksel şartları aşıp hakikat milleti hâline gelmesinin sembolizasyonudur. Bu sembolizasyon, Batı mitolojisinin trajik yazgısından oldukça farklıdır. Zira İbrahim, İsmail, bıçak ve kurban sembolleri trajik bir ölüm yargısından ziyade bir irade imtihanının, bir gönül imtihanının göstergesidir. Bu imtihana bıçak, yani eşya, dahi özverisi ile katılır. Sabır, tevekkül, rıza, feragat ve fazilet gibi medeniyet kavramları bıçak ve kurban modelinde sembolleşir. Bu semboller toplum ve tarih planında da bir seri gerçekleştirmelerin kaynağını oluşturur. İlahi kurban geleneğinin bir başka yansıması olan Hz. Hüseyin geleneği de fedakârlıkların medeniyetler içinde kurucu bir unsur olduğunun göstergesidir. Bu bağlamda Hz. İbrahim'in biyografisi "Yitik Cennet" in ortaya çıkarılışı davasıdır. Radikal olmanın, tavrını ortaya koymanın ve köklü seçimlerin ifadesidir. Hz. İbrahim'in biyografisi bu anlamda medeniyetlerin ve insanın evrensel yazgısının bir hakikat medeniyetinde ortaya çıkışıdır.

Hz. Yusuf kıssası ise Hz. Âdem ile varoluşunu temellendiren, Hz. İbrahim ile millet düşüncesinin ilkelerini ortaya koyan şablonun devletleşme sürecini anlatır. Hz. Yusuf ile başlayan süreç Musa, Davut ve Süleyman peygamberlerle olgunlaşarak dünya devleti mefkûresini ortaya çıkarır. Bu mefkûre sadece bir toplum sistemi veya örgütlenmesi

değildir. Ülküler, düşünce ve sanatlar devlet kanalıyla eşyaya yön verir. Bu biçimde oluşmuş bir yapı, uzun süre yaşama imkânına kavuşur. Hz. Yusuf'un buğday biriktirme ve dağıtım planlamasında bu organizasyon şeması gözlemlenir. Bu gerçekçi şema Marks'ın "Yitik Cennet" yanılığının da kusurlarını gösterir. Hz. Yusuf'un kıssası, halkı köleleşmeden, devleti de putlaşmadan kurtarır. Bu şema bir anlamda hakikat medeniyetinin kurduğu devletin dirilişidir.

Karakoç'un peygamberler tarihi üzerinden kurduğu örnekleme, Hz. Musa, biyografisi ile önce tabiatla, sonra insanlarla ve tarihle hesaplaşan, fiziği aşip metafiziği bulan insanoğlunun özünü ifade eder. Bu süreçte Hz. Yusuf'la başlayan devletleşme süreci, ideal bir forma Hz. Süleyman'la ulaşır. Hz. Süleyman'ın biyografisinde tabiatüstü ve metafizik tabiatla kusursuz bir uyuma ulaşılmıştır. Onun döneminde devlet ve hakikat iç içe geçmiştir. Süleyman Peygamber'in döneminin bitişi, eksik olmayanın sadece Allah olduğu fikrini izah eder.

Karakoç, cennetin sekiz kapısı ile eşleştirdiği sekiz peygamberin hayatını Hz. Yahya ve Hz. İsâ ile devam ettirir. Hz. Yahya ve Hz. Zekeriya'nın biyografileri, Hz. İsâ'yı tamamlamak üzere kullanılır. Onların şehadetleri Hz. İsâ ile gelecek yeniden doğuşun habercisi olarak okunur. Hz. İsâ ise Roma'nın inşa ettiği putlaştırılmış yapının metafizik antitezidir. Onunla metafiziğin lirizmi donmuş ihtişamı eritir. Mermerler üzerinde bir fidan biter. Hz. İsâ'nın yaşamı Yahudiler, Romalılar ve Hristiyanlar tarafından yanlış yorumlanmıştır. Karakoç'a göre Roma onu bir bağımsızlık savaşçısı, Yahudiler bir din bozguncusu, ona inananlar ise onu ilahlaştırarak insan tanrı olarak algılamışlardır. Oysa Hz. İsâ rahmeti müjdeli verecek son diriliştir.

Tüm peygamberlerin yaşam öyküsü Sezai Karakoç'a göre son peygamber Hz. Muhammed'in getireceği kusursuz bilinci hazırlamak üzere oluşmuştur. Hz. Muhammed ve onun getirdiği ilkeler cennetin ta kendisidir. Nuh'un kurtuluş gemisi, Hz. İbrahim'in var ettiği millet, Hz. Yusuf'un hükümranlılığı, Hz. Musa'nın toplum kuruculuğu, Hz. Süleyman'ın kusursuz devlet inşası, Hz. Yahya ve İsâ'nın hazırlayıcılığı onda tamam olmuştur. O, inananların toplumunu ve devletini kurmuştur.

4. "Görklü Nazar"la Gönlün Dirilişi: Mevlâna

Sezai Karakoç, biyografik eserlerindeki ruhçu-özcü tavrını *Mevlâna* eserinde de hissettirir. Aralık 1988-Mart 1989 arasında *Diriliş Dergisi*'nde yazdığı Mevlâna biyografisine de kavramlar odağında ilerleyerek başlar. "Şeb-i Arus" kavramını Mevlâna'nın biyografisini özgün ve kalıcı bir yere konumlandıran bir ruh durumu olarak yorumlar. Yunus Emre biyografisinde de benzer bir strateji olarak gözlemlenebilecek devrin şartlarının kişiliğin ve sembolün oluşmasındaki önemi üzerinden biyografiye giriş yapar. Karakoç'un bu stratejisi, ruhun biçimlenmesinde sosyal koşulların etkisini ön plana çıkararak, biyografinin sadece menkıbeleşerek gerçekçilikten uzaklaşmasını önleme işlevine sahiptir. Özellikle Yunus Emre ve Mevlâna biyografilerinde, anlatılagelen menkıbeleşmiş olayları da âdeta bir arketipsel sembolizmle yorumlar.

Mevlâna'nın biyografisini Anadolu'ya gelişi ile başlatan Karakoç, Anadolu'yu "Doğu ile Batı'nın kılıç kılıca, fikir fikire, göğüs göğüse geldiği ve kaldığı" (Karakoç, Mevlânâ 8) iki ülke sınırı biçiminde tanımlarken Anadolu coğrafyasının İslam düşüncesine kattığı özgün fikir uçlarını da çevre koşulları ile birlikte değerlendirmiş olur. Ahmed Yesevî'nin sesini Batı'ya taşıyan Mevlâna, Yunus Emre, Hacı Bektaş, Cemaleddin Aksarayî, Seyyid Burhaneddin, İbrahim Tennurî, Hamideddin Aksarayî, Hacı Bayram-ı Velî gibi isimleri makro planda İslam'ın yeryüzündeki yayılışının erleri olarak algılar. Bu algı da Karakoç'un kaleminde şiirsel bir özellik kazanarak sürekli sembol ve tarih arasında dönüşümlü bir biçimde anlamlanır:

Anadolu toprağı hep böyle güneşler doğuran bir toprak oldu o şehitlerin kanıyla yoğrula yoğrula... Fizik ve matematik kanunları ile bile bu doğrudur. Çünkü şehit kanı ağırlığıyla, miktarıyla, anlamıyla taşa ve toprağa geçti. Taştan ve topraktan ziyade oldu. Toprağın özünü değiştirip kendi özünden bir öz verdi ona (Karakoç, Mevlâna 11).

Karakoç başlangıçtaki saptamasını, lirik özelliklerini koruyarak derinleştirir. Daha sonrasındaki yorumlamasında da sembolizmin gerçekte arasındaki karineyi ön plana çıkararak metnini tamamlar. Taşın ve toprağın değişip insani özün ona işlemesi sürecini, Anadolu'da inşa edilen cami, han, hamam, kervansaray gibi medeniyet kurucu faaliyetlerle ilişkilendirerek sanatın dünyaya verdiği ruhu kavrama girişiminde bulunur. Bu manada Karakoç'un medeniyet tasavvurunun da inşa edilmiş mabetlerle yetinmediği ve onun eylemle canlı ve sürekli kılınması gerektiği fikri de hissedilmiş olur. Karakoç'un "Gülün de anlamı bitişmişti ta Peygamberin doğumuna kadar" ifadesi, estetiğin coğrafyaya bağlı gelişen sembol ve düşünce dünyasına nüfuzunu örneklediği düşünölmelidir.

Mevlâna'nın yetişme sürecini Haçlı ve Moğol istilaları ile birlikte okuyan Karakoç, Mevlâna'yı bu iki büyük karşıt güce, fikir ve estetik açıdan mukavemet edecek bir olgunlaşma çizgisi üzerinden anlatır:

Daha çocuk yaşta iken babasının yanında onu gören Muhyiddin-i Arabî'nin ne acayip bir şey görüyorum; Güneş, Ay'ın arkasından gidiyor" dediği de ister doğru ve bir keramet ister bir yakıştıрма olsun çağın psikolojisini ve büyüklerin umut ve iyimserliğini yansıtması açısından önemli ve isabetlidir (Karakoç, Mevlâna 17).

Karakoç'un geliştirdiği estetik anlatma stratejisinde görünenin arka planındaki asıl ruh hedeflendiği için anlatının menkıbe veya tarihî bilgi olması durumu çok önemli değildir. Zira bu durum söylenegelme gücünü kazanmışsa ve menkıbeleşecek kadar toplum hafızasında yer etmişse, o olay veya durumun arka planındaki enerji, sembol inşa edecek kadar kuvvetlidir. Bu durumda menkıbenin veya tarihî olayın arka planındaki ruh, tetikleyici olarak yüzlerce yıl sonra da aynı anlam alanına işaret edecek bir sembole dönüşür.

Mevlâna'nın ilk yetişkinlik çağını ve eğitimini devrin sosyal şartları ile birlikte okuyan Karakoç, Mevlâna'ya getirilen "Moğol işbirlikçisi" eleştirisi karşısında, oldukça net bir çerçeveye belirler. Ona göre Mevlâna'nın ilmî cephesi Moğol hâkimiyeti altında bile halka tesir etmiş, bu yüksek ve makro hedefli entelektüel seviye, gelecekte Moğolların dahi İslam'a ısınması için bir aralık bırakmıştır.

Sezai Karakoç'un biyografik eserlerinde dikkat çeken önemli bir husus benzetmelerle kurguladığı çerçevelerdir. Şiirlerindeki temel soyutlama stratejisi, biyografilerinde tersine işler. Dilde ve halk muhayyilesinde muhkem bir biçimde oluşmuş sembolizasyonları benzetmeler yolu ile olguları somutlaştırmak için kullanır. Örneğin insanların ruhunda ani olduğu sanılan değişmelerin aslında büyük hazırlık dönemleri istediğini deprem sembolizasyonu üzerinden anlatır:

Oysa hiçbir değişim ve oluşum, birdenbire olmaz nokta derinlerde, görünmeyen planda, yavaş ve uzun bir hazırlanma dönemi olur. Bir deprem gibi. Biz sanırız ki, deprem ansızın olur gerçekte ise kim bilir toprağın derinliklerinde ne kadar zaman, nice fiziki ve kimyevi etki karşı etki oluşum serilerinin birbirini izlemesinden sonra yeraltına sığmayacak hale gelen patlamaların yeryüzüne çıkması zaruret hâline gelmekte... Ruhtaki oluşumlarda bir bakıma böyledir. Yalnız şuurumuzun değil şuurtaltımızın da uzun sürede kendine mahsus bir tarzda bir eğitim alması söz konusudur (Karakoç, Mevlâna 21).

Bu nispeten teknik benzetmeyi Sezai Karakoç, gülün açılmasını bekleyen ve açıldığı anı kaçıran bülbül hikâyesi ile tamamlayarak estetik bir somutlaştırma çerçevesi yaratır. Kullandığı imgelerle de gelenekle bağ kurarak kendine özgü bir lirizm yakalar.

Mevlâna'nın olgunlaşma sürecini medrese ve bireysel özellikler çerçevesinde yorumlarken Sezai Karakoç, İslam düşünce geleneğinden yaptığı karşılaştırmalarla şiirinin geleneksel kaynaklarını düzyazılarında da göstermiş olur. İmam Gazalî'den başlayarak çizdiği çerçevede, Gazalî'yi ilim kaynaklı sarîh düşüncenin kurucusu, İbn-i Arabî'yi ise İslam düşüncesinin soyut cephesini inşa eden bir düşünür olarak görür. Ona göre Gazalî kafa dünyasının sembol hocalarından biri; İbn-i Arabî de ruh dünyasının baş pirlereindir. Bu zincirin son halkası olan Mevlâna ise aklın idrakini aşan facialar karşısında, ruhun kamaştığı noktada kalbe müracaat etmiştir. Mevlâna'nın öncüllerinden temel farkı, halkın gönlünü odağa alarak onun dilinden konuşması, bu biçimde musiki ve şiirle üstün bir estetik boyut yakalamış oluşudur. Şems-i Tebrizî'nin Mevlâna biyografisindeki konumunu da ilim ve kalp arasındaki birleşmeyi sağlayan saf bir samimiyet olarak belirler Karakoç. Bu manada biyografinin en etkili kısımlarından birini Şems ve Mevlâna arasındaki ilişkinin anlatıldığı kısım oluşturur. Karakoç,

dedikodu hâline gelmiş veya çeşitli biçimlerde özünden saptırılmış yorumlara hiç yüz vermeden bir ruh tamamlanması imajı çizer:

Şems-i Tebrizi'nin gelişi, Mevlâna'nın kendine gelişi, kendini buluşudur. Gönlünün ilk silahını denediği nişan tahtasıdır. Bir yankıdır Şems-i Tebrizi, Onunla konuşmak Mevlâna için bir monologdur... İki ruhlardır onlar. Büyük yolculukta kader arkadaşı, kader yoldaşlarıdır. Mevlâna ve Şems-i Tebrizi, aynı ruhun iki yüzü. Bir elmanın iki yarısı (Karakoç, Mevlâna 39-40).

Mevlâna'nın üstte konumlanan, resmî tarafı ile kendi içine kapanan sırrını; samimiyet ve çaba ile halka açan iki isim olarak Şems ve Selahaddin-i Zerkubî'dir.

Mevlâna'nın yaşamındaki menkıbeleşmiş olayları sembolik arka planını açıklar biçimde okuyan Karakoç, onun bir papazla selamlaşma hikâyesini, tevazu, diyalog ve tebliğ ekseninde yorumlar. Ona nispet edilen "Ne olursan ol yine gel." cümlesini de hümanizmle açıklanmasına muhalif bir biçimde farklı bir okumaya tabi tutar. Ona göre bu çağrı gerçekten Mevlâna'ya ait olsun ya da olmasın önemlidir. Zira sözün çağırdığı yerin İslam oluşu, bu sözü onun fikrinin ruhuna uygun olduğu yorumun kapı aralar.

Biyografinin son kısmında Sezai Karakoç, kitapta dağınık olarak zaman zaman bahsettiği Mevlâna'ya ait eserleri odağa alır. Molla Câmi'nin "peygamber nist, veli dared kitab"² sözü ekseninde kitapların kıymetini yine soyutlamalarla ve şiirsel bir dille açıklar. *Mecalis-i Seba*'yı "Bir yüzü açık açık fıkha, öbür yüzü gizli gizli ledün bilgisine bakan konuşmaların derlenişi" olarak tanımlar. *Divan-ı Kebir*'i Mevlâna'nın kendi kendine ve kendinden geçerek söylediği şiirler şeklinde ifade eder. Mesnevî, hazır ve gaibdeki tüm insanlara derli toplu bir hayat görüşünü temsiller, hikâyeler ve mazmunlarla anlatan, adeta bir nehir gibi akan çağrışımlar zinciridir.

Sonuç

Duygu, değer, düşünce ve yargıların aktarılmasında insan hayatının odağa alınması, yazılı ve sözlü anlatım için oldukça eski bir

2 "Peygamber değildi, fakat kitabı vardı."

yöntemdir. Çünkü anlatı "insan" ve onun hikâyesi ile bir tutarlılık kazanır. Destanlar, menkıbeler, peygamber kıssaları, fıkra ve nükteler bu tür aktarımı bazı yönleri ile örnekleyebilir. Modern dünyada insan hayatının odağa alınarak yapılan aktarımlar monografi ve biyografi türleri altında sınıflandırılır.

Biyografi ve monografiler günümüzde üslup ve ifade açısından edebî söyleyişten ziyade açıklayıcı anlatım biçimine yaklaşmış türlerdir. Bu yakınlaşmanın bilimsel söylemin oluşturduğu güvenilirlik duygusu ve yarattığı tahakkümle ilgili olduğu düşünülebilir. Edebî söylem, içerdiği duygusal yoğunluk ve estetiği ön plana alışı ile farklı bir noktada konumlanır.

Sezai Karakoç, bir şair olmasının yanında düşünsel yoğunluğu bulunan düzyazılar da kaleme almış bir yazardır. *Yunus Emre* (1965), *Mehmed Âkif* (1968), *Mevlânâ* (1988) ve *Yitik Cennet* (1974) adlı eserler Sezai Karakoç'un biyografik/monografik özellikler taşıyan kitaplarıdır. Kitaplarda odaklanılan kişilerin yaşamöyküsünün değer aktarımı ve didaktik özellikleri dışında üslubun dikkat çekici düzeyde farklı özellikler gösterdiğini söylemek mümkündür. Tüm kitaplarda tutarlı bir biçimde özgün nitelikleri ile vücut buluşan bu üslup özellikleri, Karakoç'un düşünce dünyası ile estetik duyarlılığın birleştiği noktaya işaret eder.

Sezai Karakoç, şiirlerinde de makalelerinde ve düşünce kitaplarında da bireyin dünyayı değiştirebileceği düşüncesi ile hareket eder. Karakoç'a göre birey, çevresinden ve içinde yaşadığı toplumdaki sorumludur. O, insanları sanatkâr ve "peygamber" figürleri üzerinden ideal bir yaşama davet eder. Bu sebeple Sezai Karakoç kitaplarından bazılarını "biyografi" türünde yazmıştır.

Karakoç, biyografik eserlerinde öncelikle dönemin tarihi ve toplumsal koşullarını inceler. Daha sonra bireyin bu koşulları değiştirme potansiyeli üzerinde düşünür. Ona göre, bu potansiyelin harekete geçirilmesi için örnek alınması gereken kişiler de peygamberler ve sanatkârlardır. Çünkü peygamberler ve sanatkârlar dünyayı ve şartları metafizik bir bakışla kavrarlar. Bu bakış onların yaşamlarını da etkiler. Dolayısıyla onların hayat hikâyelerini okuyan insanlar da dünyayı metafizik yönleri ile kavrayabilir.

Karakoç, *Yunus Emre* (1965) kitabında, büyük Türk şairi Yunus Emre'nin hayatını ve şiirini odağa alır. Diğer biyografi kitaplarında olduğu gibi kitabın başlangıcında dönemin sosyal ve tarihi durumunu yorumlar. Bu yorumlardan hareketle ortaya çıkan ideal insan tipini açıklar. Böylece tarih ve insan arasında ilişki kurar. Yunus Emre'nin hayatındaki efsaneleşmiş olayların üzerine eğilir. Bu olayların simgesel anlamlarına dikkat çeker. Özellikle Yunus Emre'nin hayatının menkıbeleşmiş yönleri Sezai Karakoç'un şair duyarlılığıyla oldukça estetik yorumlamalarla açığa çıkarılır.

Mehmed Âkif (1968) adlı eserinde ise Karakoç, günümüze daha yakın bir döneme odaklanır. Kitapta, Osmanlı Devleti'nin yıkılışa giden dönemindeki sosyal ve siyasal durumu yine bir şairin hayatı üzerinden incelenir. Önemli bir fikir adamı ve şair olan Mehmed Âkif'in hayat hikâyesi, dönemin fikir hayatı hakkında da önemli bilgiler sunar. Âkif'in dönemindeki sosyal ve siyasal olaylardaki fikri tercihleri üzerinden yapılan yorumlamalar, derinlikli özellikler taşır. Karakoç, bir şairin dünyayı algılama biçiminin içerdiği estetik bakış nedeni ile kazandığı derinliği önemser. Bu açıdan Âkif gibi bir şairin dünyayı algılama biçiminin topluma söyleyecek çok şeyi olduğunun bilinci ile yorumlamalarını yapar.

1988 yılında yayınlanan *Mevlâna* kitabı da yine önemli bir İslam düşünürü ve şairi olan Mevlânâ'ya odaklanır. Mevlânâ'nın şiiri, düşüncesi ve kendi çağı üzerindeki etkisi kitapta anlatılır. Sezai Karakoç, Mevlânâ'nın yaşadığı dönemin Doğu toplumları için önemli bir kırılma dönemi olduğuna dikkat çeker. Böyle bir çağda bir şairin toplumun düşünce dünyasını değiştirecek kadar etkili olmasını Karakoç çok önemser. Büyük bir toplumsal değişimin bir şair tarafından yapılmış olması da Karakoç için önemlidir.

Karakoç'un biyografi/monografi olarak değerlendirilebilecek son kitabı *Yitik Cennet* adını taşır. Kitap 1974 yılında yayınlanmıştır. *Yitik Cennet* aslında kısa bir peygamberler tarihidir. Kitapta Âdem Peygamber'den son peygamber Hz. Muhammed'e kadar yaşamış bazı peygamberlerin yaşam hikâyeleri üzerinde yorumlamalar yapılır. Âdem, Nuh, İbrahim, Yusuf, Yahya, İsa, Zekeriya peygamberlerin hayatları, kutsal kitaplardan hareketle simgesel boyutları ile işlenir. Kitapta anlatılan son peygamber

Hız. Muhammed'dir. Karakoç, Hız. Muhammed'i anlatırken bütün bir insanlık tarihinin ulaştığı son seviyeyi de anlatmış olur.

Sezai Karakoç, biyografi/monografi özelliği gösteren tüm kitaplarında, tarihî dönemler ve dönemlerdeki toplumsal olaylar arasında bağlar kurar. Hayatını anlattığı kişileri kendi döneminin şartları içerisinde anlatmayı tercih eder. Bu biçimde öncelikle gerçekçi bir bakış oluşturur. Karakoç, Özellikle toplumsal çöküntülerin onarılıp yeni bir toplum inşa edilmesinde bireysel çabaların önemine inanır. Fakat kitaplarında incelediği kişiler; devlet adamları, filozoflar, bilim adamları değil; peygamberler ve şairlerdir. Çünkü Karakoç, peygamber ve şairlerin söz vasıtasıyla toplumda metafizik bir uyanışı sağladıklarına inanır. Çünkü Karakoç için toplumları sağlıklı yapan, onların değerleri ve inançları ile inşa ettikleri medeniyettir. Bu medeniyetin ruhunu da söz ve inanç oluşturur.

Kaynakça

Baş, M. Kevser. *Diriliş Taşları: Sezai Karakoç'un Düşünce ve Sanatında Temel Kavramlar*. Lotus Yayınevi, 2008.

Çiçek, Dursun. "Yitik Cennet: Risalet Penceresinden Bir Medeniyet Tasavvuru (Yeni Bir Füsüs Denemesi)". Editör A. Dursun, *Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı*, Medeniyetin Burçları Derneği Yayınları, 2015. ss. 144-151.

Kanter, Beyhan. *Kutsalın Sembolik Yüzü/ Medeniyetin Dirilen Aktörü: Taħa*. Editör A. Dursun, *Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı* Medeniyetin Burçları Derneği Yayınları, 2015. ss. 280-291.

Karakoç, Sezai. *Mevlâna*. Diriliş Yayınları, 1999.

Karakoç, Sezai. *Yunus Emre*. Diriliş Yayınları, 2006.

Karakoç, Sezai. *Mehmed Âkif*. Diriliş Yayınları, 2007.

Karakoç, Sezai. *Yitik Cennet*. Diriliş Yayınevi, 2013.

Karakoç, Sezai. *Edebiyat Yazıları I: Medeniyetin Rüyası, Rüyanın Medeniyeti Şiir*. Diriliş Yayınevi, 2019.

Karataş, Turan. *Doğu'nun Yedinci Oğlu: Sezai Karakoç*. Kaynak Yayınları, 2013.

"monografi" Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/> 2022, 08 02.

Koçakoğlu, Bedia ve Demir, Ayşe (2015) "Bir Azizin Hasreti Olmak (Sezai Karakoç'un Peygamber Tasavvuru)" *Selçuk Üniversitesi/Selçuk University Edebiyat Fakültesi Dergisi/Journal of Faculty of Letters*, Sayı/ Number: 34, ss. 123-170.

Tuncer, Hüseyin. "Beşerî Aşktan İlahi Aşka Adım Adım: Mona Roza." Editör A. Dursun *Medeniyetin Burçları Sezai Karakoç Kitabı*, Medeniyetin Burçları Derneği Yayınları, 2015.

Tüzer, İbrahim. "Kentten Medeniyete Yitmeyen Yedinci Oğul: Sezai Karakoç'un Şiirlerinde İnsanî Yabancılaşma." *Sezai Karakoç*. Editörler Mehmet Çelik, Yakup Çelik, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü Anma ve Armağan Kitaplar Dizisi, 2010.

OKUMA KONTRATI VE MEHMET ÂKİF ERSOY'UN SAFAHAT'ININ BAŞLIKSIZ ŞİİRİ

READING CONTRACT AND UNTITLED POEM OF MEHMET ÂKİF ERSOY'S
BOOK *SAFAHAT*



Öz

Gündelik hayatımızda dil, para ve hukuk gibi unsurlar nasıl ki toplumsal bir sözleşmeye dayanıyorsa edebî metinler de örtük veya görünür şekilde bir kontrat içermektedir. Okuma kontratı olarak kavramlaştırılabilecek söz konusu olgunun en başat ögesi, yorumlamanın temel üç ayağından ikisi olan metin ve okura göre son dönemlerde geri plana düşen yazardır. Bilhassa Umberto Eco gibi bazı yorumbilimciler, yazarın niyetini belirlemenin zorluğundan bahisle metnin niyetini ön plana alırlar ve metne yaşam verecek örnek okur kavramını öne sürerler. Bununla birlikte yazarların örtük veya doğrudan bir şekilde okurla metin üzerinden okuma kontratı kurduklarını görürüz. Bu çalışmada bahsedilen sorunsalın ortak ve özel okuma kontratı olarak iki boyutta değerlendirilebileceğine dair bir sınıflandırma modeli sunulmuştur. Ortak okuma kontratlarıyla kastedilen anlam, okurun okuma eylemini yönlendiren edebiyatın genelgeçer kodlarıdır. Diğer taraftan özel okuma kontratları, türün ya da ortak okuma kontratının kodlarını, yazanın varlığını aşikâr ederek değiştirdiği, başkalaştırdığı durumlarda ortaya çıkar. Bu makalede, Türk eleştirisinde yeterince üzerinde durulmayan okuma kontratı kavramı merkeze alınarak Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat* adlı kitabının ilk ve başlıksız şiiri yorumlanmıştır. İfade edilen şiirde, Âkif'in hâkim poetik bilince karşı tutumunu ve okurla inşa ettiği özel okuma kontratı tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mehmet Âkif Ersoy, şiir, şiir yorumu, modern Türk şiiri, okuma kontratı.

Abstract

As well as all the legal, financial and linguistic elements in our social life depending on a kind of a social and common contract, literary works also contain an implicit or explicit contract. The principal components of this phenomenon in question that can be conceptualized as reading contract are the text and the author who has been recently retreated into background in respect to the reader. Especially in the recent times some critics like Umberto Eco put the intention of the text at forefront because of the difficulty in identifying the intention of the author and also put the concept of role model reader bringing the text alive forward. Besides we can see that the authors make an implicit or a direct contract with the readers through the text. In this study a classification model, in which the related phenomenon can be evaluated through two subtitles as mutual and specific contracts, is bounced off. What is meant by mutual reading contracts is the generally accepted codes of literature leading the reading of the readers. On the other hand, the specific reading contracts come up in the circumstances when the author changes or metamorphoses the codes of the genre or the mutual reading contract for laying his/her entity bare. In this article the first and untitled poem of Mehmet Âkif Ersoy in his famous book *Safahat* has been interpreted by putting the concept of reading contract that has not been argued enough in Turkish literary criticism in center. Within the mentioned poem, the position of Âkif against the dominating poetical consciousness and the specific reading contract he made with the readers have been argued.

Keywords: Mehmet Âkif Ersoy, poem, poem interpretation, modern Turkish poetry, reading contract.

Gökhan TUNÇ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Prof. Dr., Anadolu Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Eskişehir,
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-9450-8045

E-mail: gokhantunc@anadolu.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 07.10.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 12.11.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Tunç, Gökhan. "Okuma Kontratı ve
Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat*'ının
Başlıksız Şiiri", *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*. 14/28, 029-050.

http://dx.doi.org/10.26517/ytea.528

Extended Summary

In his famous book called *Course on General Linguistics* published after his death by his students, Ferdinand de Saussure, who developed an inspiring approach by considering the language simultaneously, emphasizes that language is a contract. Roland Barthes one of the important names of Semiotics empathizes that the indispensable elements of our social life as language, money and law can't survive without a social contract. Barthes tries to explain the social contracts by likening them to games and reminds that games exist within the agreed framework of rules. As in the different areas of the society, it must be mentioned that there are contracts in the reception of the literary texts. In his book *What Is Literature*, Jean-Paul Sartre mentions a generosity contract between the reader and the author in which the both sides trust and believe in each other as well. In addition, in this article it will be necessary to talk about three principal trivets of the reading contracts in question while expounding this problematical concept; the author, reader and text. It has been a fundamental problem for critics that what the determiner factor in comprehending the signification is: the intention of the author? the intention of the reader or the intention of the text? In general terms the concept of reading contract put the intention of the author to forefront. In addition, reading contracts have an essentiality because of the multi-meaning potential of the texts bridging the gap between the communication of the author and the reader. In general sense it can be said that that reading contracts function as a guide especially for the reader to keep an easy going and correct communication between the author and the reader. If the expectations of the reader and the intention of the author have to fit for a perfect understanding as the researchers emphasizes, the reader has to foresee the intention of the author properly. Also, the possibility of the existence of a perfect understanding is a problematic and questionable phenomenon, the point that has to be underline here is with the reading contract while it is possible to concrete the intention of the author, making the significances of the texts and the expectation horizon of the reader explicit may be possible as well. On the other hand, the reading

contracts have to be evaluated in two subtitles as the “mutual contracts” and “specific contracts”. What meant by the “mutual reading contract” is the generally accepted codes of literature those lead the reading activity of the reader. Also, it may be possible to describe the genre and the literary discourse. It can be said that at the bottom of all the narratives, this kind of contracts exist. These mutual contracts make the reading and interpretation of the text meaningful and productive. One of the basic realms of existence of the mutual reading contracts is the literary genres. The literary genres, which are determined by the author/poet-reader and the circumstances, can also be said to be a reading contract that provides the communication between the author and the reader. As Jonathan Culler said, the main and general function of a genre is establishing a contract between the author and the reader to make some specific expectations effect and so to comply with or diverge from the accepted intelligibility manners. The genre of the narrative that the reader reads will lead and determine his point of view and expectation. For instance, as many researches has pointed out, when the detective narratives are examined closely, it is seen that even though all the uncertainties in the plot, the reader expect that a solution is going to be found out at the end of the crime, therefore he/she is going to look for clues by going into details. As mentioned before, the reading contracts have a generally accepted nature. So, there is no need to make a contract or agreement between the reader and the author. But the mutual reading contracts have a historical identity and it is observed that in different cultures different codes may exist. The specific reading contracts between the author and the reader through the text refers to a co-occurrence created by the author by laying his/her existence and intention bare Accordingly, the empirical author aims to put a specific reading contract into effect when he/she thinks he/she has developed an original, new poetic manner and code by getting out of the generally accepted, conventional literary codes’ range. The author/poet, who alters, changes or transforms the whole or a certain element of the genre or the mutual reading contract, aims to make specific reading contracts with his/her reader. One of the fundamental motivations of the author/poet to make the aforementioned specific

reading contract is the resistance that he/she thought the reader may develop against the text due to the mutual reading contracts. Yet the specific reading contract becomes successful only if the reader shares the intention of the author imperceptibly. Breaking the resistance of the reader about a new point of view with the help of the specific reading contract especially at the beginning of the text has a vital importance for the author who gets out of the dominant codes' range and aims to create new codes. The poem in question in this study is a kind of introduction in Mehmet Âkif Ersoy's famous book *Safahat* and is one of the most characteristic works in Turkish literature that can be argued within the framework of the specific reading contract. This untitled poem at the beginning of *Safahat* has a poetic character and hasn't been published in any journal before. Because this poem has a nature revealing Âkif's poetical consciousness, makes its relation with the specific reading contract visible as well. Concepts of sincerity, truth, humbleness and direct expression without literary arts have been put forefront. Especially 'sincerity' is a term that is frequently encountered both in Âkif's expressions of himself, his poetry and in the works written about him. The notion of sincerity that is mentioned by the researchers congruently in Âkif's personality and his literary works is also a determinant concept in the poet's poetical consciousness. Another remarkable point related to the concept of sincerity in the poem in question is that Âkif also internalizes a sincere manner in the reading contract he made with the reader. Thus, the poet succeeds to assure the reader of the reality of the things he wants to tell in his works with the sincere dialogue he established with the readers. On the other hand, Âkif tries to validate a new code against the notion of "art is for art's sake" and the *tasannu*¹ what he believes is the dominant, given and generally accepted code in poetry. A poetical consciousness that depends on an absolute sincerity and truth is out of the dominant and permanent perception as art is a individualistic activity. In his poem, Âkif concretizes his manner out of the dominant artistic codes in his poem by saying "Neither I know insincerity, 'cause, nor I am an artist". Throughout the poem in question, while Âkif is trying to

1 insincerity or artificiality.

criticize the dominant literary codes and invalidate them, he puts a new paradigm forward by revealing his poetical approach. Besides, at the last two lines of this poem as (“Read, if a soulful heart is needed for you, / Read thus I wrote it if I was able to write two words”) he starts to establish a direct reading contract—not implicit but in accordance with his sincere manner inherent in the whole poem—with the reader who has just started to read his book. Âkif initially breaks down the biases of the reader and the generally accepted literary tendencies then tries to concretize his own poetic in the reader’s mind.

Giriş

Bu makalede, temel olarak okuma kontratı kavramından yola çıkılarak Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat* adlı kitabının ilk ve başlıksız şiirinin yorumlanması amaçlanmaktadır. Bu kapsamda çalışmanın ilk bölümünde, Türkiye'de üzerinde yeterince çalışılmamış olan okuma kontratı kavramı sorunsallaştırılacaktır. Dile getirilen kavramın en temel işlevinin, yazarın niyeti ile okurun beklentisi arasında bir uyum sağlamak ve yazarın iletmek istediği mesajı doğru bir şekilde aktarmak olduğuna vurgu yapılacaktır. Makalede dile getirilen kavram, ortak ve özel okuma kontratları şeklinde iki alt başlıkta tartışılacak ve daha sonrasında Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat* adlı kitabındaki sözü edilen şiir, bahsedilen kavram merkezinde yorumlanacaktır.

Okuma kontratı kavramı anlam belirleme sürecinde özellikle yazarın rolünü öne çıkarır. Yazarın; metnin anlamının temel, mutlak belirleyicisi olduğuna ve anlama onun vasıtasıyla ulaşılabildiğine dair düşünceler, postyapısalcı ve postmodern dönemde son bulmuştur. Söz konusu dönemlerde yazarın ölümünün ilan edilerek onun anlam belirleyiciliği konusunda tahtından indirilmesi ile yazar, okur ve metin arasındaki ağırlık metin ve okura kayar. Bir başka ifadeyle bilhassa 1960'lı yıllarla birlikte metnin mi, yazarın mı yoksa okurun niyetinin mi anlama ulaşmada yol gösterici olduğu konusunda özellikle yazarın niyetinin gittikçe göz ardı edildiğine şahit oluruz. Hâkim paradigmaya göre nitelikli metinler, sınırsız bir anlam potansiyeline sahiptirler ve örnek okurlar metne aşırı yoruma gitmeden farklı anlamlar yükleyebilirler. Öte yandan metnin anlamının belirsizliği, anlamın bağlama göre değişen vasfı gibi nedenlerle okurun anlam üretme açısından sorun yaşayacağı ya da yanlış ve kusurlu anlamlara ulaşmaya yazgılı olduğu düşünceleri de gündeme gelmektedir. Okur, anlam üretiminde bu kadar fazla olasılıkla karşı karşıyayken yazar tarafında doğru bir anlam transferinin gerçekleşip gerçekleşmediğine yönelik bir endişenin oluştuğunu gözlemleyebiliriz. Tam da bu aşamada makalede tartışacağımız okuma kontratı devreye girer.

Okuma Kontralı

Ferdinand de Saussure, ölümünden sonra ders notlarının öğrencileri tarafından yayımlanmasından oluşan ve dile bakış açısında çığır açan *Genel Dilbilim Dersleri* adlı kitabında, dilin "bir sözleşme, bir uzlaşım" olduğuna dair temel bir önermede bulunur (39). Hatta Saussure bu sözleşmeyi topluma genelleyerek bir toplumun benimsediği her anlatım biçiminin ilkece toplumsal bir uzlaşımına dayandığını vurgular (112). Bununla birlikte dil ile birlikte hayatımızdaki birçok unsurun toplumsal bir sözleşmeye dayandığı düşüncesini Roland Barthes da *Göstergebilimsel Serüven* adlı kitabında tartışır. Barthes; Valéry'nin dil, para ve hukuk gibi toplumsal hayatımızdaki vazgeçilmez unsurların toplumsal bir sözleşme olmadan varlıklarını sürdürmeyeceğine ilişkin düşüncesinin altını çizer. Barthes'a göre söz konusu sözleşmeler bahsi geçen toplumsal dizgelerin her birinin bir oyuna benzemesini sağlar. Tam da bu aşamada yazar, Saussure için dilbilimin temel eğretilmesinin satranç oyunu olduğunu bizlere hatırlatır (183-184). Satrançta, mutabık kalınan kurallar çerçevesinde oyun varlık kazanır. Bu şekilde toplumsal unsurlar, sözleşme ile birlikte geçerli hâle gelir ve varoluşlarını sürdürürler. Her ne kadar örneklerin sayısı artırılabilir olsa da bu aşamada edebiyat bağlamında şu soru gündeme gelir: Toplumsal olan bunca unsur sözleşmeye dayalı bir özellik taşıırken edebî metinlerin alımlanması konusunda da benzer bir durumdan söz edilebilir mi?

Gilles Deleuze'e göre anlam var olmayan bir bütünden sözlükteki sözcüklerin anlamları ise sözleşmeye dayalıdır (Adanır 50). Bu şekilde Deleuze bir anlamda Saussure'ün dilin sözleşmeye dayalı olduğuna ilişkin düşüncesini sürdürür. Buna göre okurlar olarak anlamların keyfî ve ele avuca gelmez yapısının üstesinden sözcüklerin sözlükteki sözleşmeye dayalı yapısı sayesinde geliriz. Öte yandan yazar ve okur arasında da bir sözleşmeden bahsedebiliriz. Nitekim Jean-Paul Sartre, *Edebiyat Nedir* adlı kitabında okur ile yazar arasındaki birlikteliği cömertlik anlaşması olarak vasıflandırır. Bu ilişkide her iki taraf da birbirine inanır ve güvenir (65). Özgür karar verme yetisine sahip yazar ve okurlar, bu cömert anlaşma ile kazançlı olurlar. Sartre'ın cömertlik gibi subjektiflik taşıyan bir sözcük merkezinde yorumladığı yazar ve

okur arasındaki ilişkinin dinamiği, okuma kontratı kavramıyla daha belirgin bir hâle getirilebilir. Bu bağlamda yazar, okur ve metin üçlüsü konusunu gündeme getirebiliriz.

Metnin özerkliğini iddia eden görüşler bir yana yazı dilinden bahsedildiğinde yazar, okur ve metin olmak üzere üç temel ayaktan söz etmek gerekir. Bu üçlünden metnin diğerlerine göre daha temel olduğunu ve diğer iki unsuru bir köprü gibi birleştirdiğini söyleyebiliriz. Bir yazar metni üretirken okur, yazılan bu metni yorumlamaya çalışır. Böylelikle metin tıpkı bir köprü gibi iki taraf arasındaki iletişimi sağlama işlevine sahiptir, ancak diğer taraftan onları ayıran bir engel olarak da görünürlük kazanır (Simith 87).² Çoğul bir anlam imkânına sahip metinlerin yazar ve okur arasındaki anlam transferinde bir köprü işlevi görebilmesi açısından okuma kontratları temel öneme sahiptir. En genel anlamıyla okuma kontratlarının yazar ve okur arasındaki iletişimin doğru ve uyumlu işleyebilmesi için özellikle okur açısından bir kılavuzluk vasfı taşıdığı söylenebilir. Frank Smith'in belirttiği gibi mükemmel bir kavrayış için yazarın niyetleri ile okurun beklentilerinin örtüşmesi, yazarın niyetinin okur tarafından doğru bir şekilde öngörülmesi ve okuyucunun tüm beklentilerinin yerine getirilmesi gerekir (95-96). İşte okuma kontratı da yazarın niyetinin somutlanması, metnin içerdiği anlamların ve okurun beklenti ufkunun belirginleşmesi işlevini görür. Bu noktada yeni bir soru gündeme gelir: Yazar, metin ve okur arasında mükemmel bir uyumdan ve okurun mükemmel kavrayışından bahsetmek mümkün müdür? Bir başka ifadeyle okuma kontratı; yazar, metin ve okur arasındaki iletişimi kusursuz hâle getirebilir mi?

Filozof Karl Popper, yazarların ve konuşmacıların yanlış anlamaya karşı kendilerini asla güvence altına alamayacaklarını iddia eder ve mükemmel anlamının mümkün olmadığını ortaya koyar (Smith 96). Özellikle edebî metinlerde yazar ve okur arasında bir okuma kontratı gerçekleşse dahi kusursuz bir anlam alışverişinden bahsetmenin olanaklı olmadığını altını çizmek gerekir. Zira yazarlar/şairler

2 Umberto Eco ise *Yorum ve Aşırı Yorum* kitabında, yorumlama edimi dolayısıyla üç kavram üzerinden bir tartışma gerçekleştirir: yazarın niyeti (intentio auctoris), okurun niyeti (intentio lectoris) ve metnin niyeti (intentio operis) (35).

belirsizliği bir anlatım imkânı görürler. Ayrıca okurlar da özellikle metnin özerkliğine dair kuramsal düşüncelerle birlikte, bir metni tamamen yazarın bakış açısından okumaya istekli değillerdir (Smith 96). Aynı şekilde bilhassa postyapısalcılık kuramının öne çıkardığı anlamın ele avuca sığmaz niteliği, anlamın bağlama göre değişen vasfı gibi nedenlerle yazar ve okur arasındaki anlam alışverişinin yanlış ve kusurlu anlamalara yazgılı olduğu düşünülür. Bütün bunlara rağmen okuma kontratı; yazarın niyeti ve okurun beklentisi arasında keyfiliği önleyici niteliğiyle, metni anlama ve okuma eylemi için vazgeçilmez önemdedir. Makalede ortak ve özel okuma kontratları olarak iki temel başlıkta ele alacağımız kavramı tartışmaya ortak okuma kontratları ile başlayabiliriz.

Ortak okuma kontratları

Ortak okuma kontratlarıyla kastedilen anlam, okurun okuma eylemini yönlendiren edebiyatın genelgeçer kodlarıdır. Hatta ortak okuma kontratları vasıtasıyla edebî söylemi ve türü tanımlamaya başlayabiliriz. Bütün anlatıların temelinde bu tür sözleşmelerin var olduğu söylenebilir. Bütün anlatı eylemleri, yazar ile okur arasında bir anlayış ortaklığı olmaksızın gerçekleşmez (Sherman 236). Bu ortak anlayış, metni okuma eylemini ve metni yorumlamayı anlamlı ve verimli kılar. Bu bağlamda ilk olarak edebî tür kavramı ele alınabilir. Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi* adlı kitabında, “[t]ür eleştirisinin temelinde her zaman, türün şair ve kitlesi arasındaki koşullar tarafından belirlenmesi anlamında, retorik vardır” (283) önermesini ileri sürer. Frye’in retoriğe verdiği önemi bir tarafa bırakırsak alıntılanan savda o, yazar/şair ve okur ile koşullar arasındaki ilişkiyi vurgular. Yazar/şair-okur ve koşullar tarafından belirlenen edebî türlerin ayrıca yazar ile okur arasındaki iletişimi sağlayan bir okuma kontratı olduğunu vurgulayabiliriz. Jonathan Culler’ın ifade ettiği gibi bilhassa tür kontratlarının genel işlevi, belirli beklentileri işler kılmak ve böylece kabul edilen anlaşılabilirlik tarzlarına uymaya veya onlardan sapmaya izin vermek için yazar ve okur arasında bir sözleşme tesis etmektir. Buradaki amaç esas olarak metni algılanabilir kılmaktır. Örneğin okur

bir trajedi ya da birden fazla evlilikle sonuçlanacağını beklediği bir komedi okuyorsa karakterlere bakışı değişik olacaktır (172). Heather Dubrow türlerin okurun beklentisindeki bahsedilen belirleyici özelliğini akşam yemeği alegorisi üzerinden temellendirir. Bu alegoriye göre resmî bir yemeğe katılmayı kabul ettiğimizde, yemeğe uygun kıyafeti giyeceğimizi zımnın kabul ederiz. Aynı şekilde ev sahibi de bize pizza ve bira sunmak yerine, oldukça ayrıntılı bir yemek hazırlama ve ona şarapla eşlik etme zorunluluğu hisseder (2-3). Dubrow anılan alegori ile bir taraftan yazar ile okur arasındaki sözleşmenin işleyişini somutlama gayreti içindeyken diğer taraftan daha önce de belirtildiği üzere sözleşmenin sosyal işleyişin bir vasfı olduğunu ortaya koymuş olur. Ayrıca Dubrow, tür çalışmalarında sıklıkla anıldığı gibi, dedektif öykülerinde okurun türe dair beklentilerini tartışır. Hakikaten de dedektif öykülerine yakından bakıldığında Culler'in saptadığı gibi, onların tür uzlaşımlarının gücüne iyi bir örnek olduğu fark edilebilir. Karakterlerin psikolojilerinin anlaşılabilir ve yorumlanabilir olduğu, suça dair kanıtların verildiği, belirsizliklere rağmen suçun sonunda ortaya çıkacak bir çözümünün olduğu gibi unsurların okur tarafından beklendiği ileri sürülebilir (Culler 172-173). Metnin türün kodlarını taşıması ve tutarlılığı, okurun da bu türe dair beklentiyi hayata geçirmesi, okurun dedektif öykülerinde suçluyu doğru bir şekilde tahmin edebilmesine imkân verecektir. Culler gibi ifade edecek olursak uzlaşımlar, sözleşmeler, bir yığın ayrıntı arasında örüntüyü keşfetmeyi ve üretmeyi mümkün kılar. Zira bir dedektif öyküsünü okuyan okur için anlatılan her şey katili bulma konusunda olası ipuçlarıdır. Bununla birlikte Dubrow'un altını çizdiği gibi gotik türde bir anlatı okuyor olsaydık cinayetin bir hayalet tarafından işlendiğine inanmaya hazır olurduk (3). Türsel okuma kontratını açımlayan bir örnek olarak Garip şiirinin iki önemli ismi olan Orhan Veli ve Oktay Rifat'ın "Ağaç" şiirleri tartışılabilir. Bahsedilen şiir şöyledir:

Ağaca bir taş attım;
Düşmedi taşım,
Düşmedi taşım.
Taşımı ağaç yedi;
Taşımı isterim,

Taşımı isterim! (185)

Yukarıdaki ifadeler, bir çocuğun sözleri olabileceği gibi herhangi bir masalda ya da fantastik bir romanda karşılaşılabilecek özelliktedir. Eğer okur fantastik bir romanda bu cümlelere rastlarsa, metinde hakikaten taşı yiyen bir ağacın varlığını düşünebilirdi. Yine gerçekçi bir romanda bir çocuğun ağzından kaleme alınabilecek bu cümleleri, okur onun hayal gücüne bağlayabilirdi. Ancak bir şairin kitabında şiir başlığıyla yer alan bu mısraları okur metaforik boyutu ile düşünme eğiliminde olacaktır. Çünkü şair; okurla kurduğu okuma kontratı dolayısıyla onun alıntılanan sözlere şiir türünün kodlarını, ölçütlerini göz önünde tutarak yaklaşması yönünde bir uzlaşım önerir. Şairin önerdiği okuma kontratını kabul eden okur, artık alıntılanan sözlerin arka planında farklı gönderimsel anlamlar arayacaktır.

Orhan Veli ve Oktay Rifat'ın alıntılanan "Ağaç" şiirlerindeki mısra düzeni de ortak okuma kontratı kapsamında değerlendirilmelidir. Okur, metni okumadan onun sayfa düzeni üzerinden bir beklenti geliştirecek ve yazardan/şairden bu bağlamda bir yazı içeriği bekleyecektir. Benzer bir şekilde başlık, okuma yönü (soldan sağa doğru okuma kodu), ölçü (bu bağlamda Wordsworth'ün "metrik kontrat" tanımlaması göz önünde bulundurulabilir) vb. ortak okuma kontratına dâhil unsurlardır. Sözü edilen konu için divan şiiri karakteristik bir örnek vasfını taşır. Divan şiirinde başlıkta gazel ya da kasidenin geçmesi, okurun beklentisini biçim ve içerik açısından belirleyecektir. Yine vezin konusunda belirlenen tavır, okurun şiiri okumasını yönlendirecek ve okurda şairden metrik okuma kontratına uygun yazması yönünde bir beklenti gelişmesine yol açacaktır.

Ortak okuma kontratına dâhil edilebilecek unsurların sayısı her ne kadar artırılabilir olsa da buraya kadar gösterilmeye çalışıldığı gibi bahsedilen kavramla, yazarın niyeti ile okurun beklentisini belirleyen genelgeçer kabullerin, kodların kastedildiği vurgulanmalıdır. Okumaya dair kabullerin genelgeçer olması nedeniyle yazar ile okur arasında ayrıca bir uzlaşım, sözleşme yapılmasına ihtiyaç duyulmaz. Ancak ortak okuma kontratlarının tarihsel bir kimliğe sahip olduğunun, farklı kültürlerde başka kodların var olabileceğinin de altı çizilmelidir.

Bu açıdan Umberto Eco'nun tespitini genişleterek okurların okuma kontratlarını göz önünde bulundurmak için okudukları metinlerin kültürel ve dilsel art alanlarına saygı duymak zorunda oldukları (79) ifade edilmelidir.

Özel okuma kontralları

Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum* adlı kitabında, yazarın niyetini (intentio auctoris) belirlemenin zorluğundan bahseder, metnin niyetini ön plana alır ve "Örnek Okur" kavramını ileri sürer (2003). Gerçekten de herhangi bir metinde yazarın niyetini tespit etmek kolay olmasa da yazarların varlıklarını ve niyetlerini aşikâr ederek okurla metin üzerinden özel okuma kontratı gerçekleştirdiklerini görürüz. Buna göre ampirik yazar; genelgeçer, konvansiyonel edebî kodların dışına çıkıp özgün ve yeni bir poetik tavır, kod geliştirdiğini düşündüğünde okurla özel bir okuma kontratı yürürlüğe koymayı amaçlar. Fredric Jameson'ın *Siyasal Bilinçdışı* adlı kitabında belirttiği üzere "Türler esas olarak, edebi *kurumlar*la ya da bir yazarla, işlevi belirli bir kültürel ürünün belirli bir kamudaki uygun kullanımını belirtmek üzere toplumsal sözleşmelerdir" (94). Jameson'ın türlerin bir kültürel ürünün kamudaki uygun kullanımını belirten toplumsal sözleşmeler olduğuna dair vurgusu özel okuma kontratlarını anlamak için önemlidir. Türün ya da ortak okuma kontratının herhangi bir unsurunu veya bütünü dönuştüren, değiştiren, başkalaştıran ve konvansiyonel edebî anlayışın dışında özgün bir duruş geliştiren şair/yazar; okuruyla özel okuma kontratları oluşturmayı amaç edinir. Şair/yazarın bahsedilen özel okuma kontratını geliştirmesindeki temel motivasyonlardan biri, ortak okuma kontratları nedeniyle okurun metnine karşı geliştireceğini düşündüğü dirençtir. Bir başka ifadeyle okur, hâkim olan ortak kodlar vasıtasıyla metne yaklaşmakta, bu nedenle de yeni bir edebî kod inşa eden yazar/şairi yadırgayabilmekte, onun metnine direnç gösterebilmektedir. Bahsedilen noktada yazar/şair özel okuma kontratıyla okurla bir iş birliğine gitmeye çalışır. Olga T. Yokoyama'nın *Discourse and Word Order* adlı kitabında okuma kontratıyla birlikte yazar ve okur arasında "ultra iş birlik" oluştuğu

düşüncesini (144) burada akılda tutabiliriz. Yokoyama'nın savının bilhassa özel okuma kontratları için geçerli olduğu söylenebilir. Çünkü tam da Yokoyama'nın belirttiği üzere özel okuma kontratının hemen başında yazar/şairin okuru okuma kontratıyla iş birliğine çağırması, söylemsel yeniliğine okur tarafından direnç gösterilmeden onay verilmesi anlamına gelmektedir. Böylelikle yazar/şair kendini güvenli hissedecek ve inşa edeceği yeni edebî kodun okur tarafından önyargısız ve yadırganmaksızın alımlanacağını, kabul edileceğini varsayacaktır. Tabii ki böyle bir durumda, anlatı biliminde çoğunlukla belirsiz kalan ampirik yazarın görünür olduğunu ve niyetinin doğrudan somut bir hâle geldiğini belirtmek gerekir. Böylelikle alımlama eyleminde yazarın niyeti önem kazanır. Bu aşamada bahsedilen düşünceler sanat kavramına avangardist bir açılım getiren Marcel Duchamp merkezinde tartışılabilir. Duchamp, sanatsal algılama sürecinde sanatçının niyetinin esas alınması gerektiği görüşündedir (Erenus 85). İfade edilen çerçevede onun "Çeşme" (Fountain) eseri dikkat çekicidir. Duchamp, gündelik hayat pratiğinden bir nesne olarak pisuvarı seçer, bu nesneyi faydacı içeriğinden arındırıp ona "Çeşme" diyerek onu sergiye yollar. Bu şekilde Duchamp, pisuvarın kendi niyeti esas alınarak okur tarafından sanat eseri olarak algılanmasını bekler. Bir başka ifadeyle alımlayıcı ile bir kontrat oluşturur. Slavoj Žižek, *Sanat: Konuşan Kafalar* adlı kitabında, Duchamp'ın yaptığı şeyin, kaba bir nesneyi alıp onu bir sanat eseri şeklinde göstermek olduğunu ileri sürer. Yazara göre, söz konusu örnekte dikkat edilmesi gereken unsur, sanat eserinin mekânının ve bu mekânı belirleyen kuralların örtük bir şekilde yeniden tanımlanmasıdır (107). Bu durum, makalede özel okuma kontratı şeklinde kavramlaştırdığımız olguya tekabül eder. Ancak Žižek, pisuvarın sanat eseri olabilmesi için alımlayıcının da ona sanat eseri gözüyle bakması gerektiğinin altını çizer (107-108). Böylelikle özel okuma kontratında, yazar/şair (burada sanatçı) ile okur (burada alımlayıcı) arasındaki iş birliğinin önemine işaret eder. Buna göre yazarın okuma kontratı ile ilgili iş birlik çağrısına eğer ki okur olumlu cevap vermeyip ona direnç gösterirse süreç başarısızlıkla sonuçlanacaktır. Zira özel okuma kontratının başarılı olabilmesinin tek yolu, yazarın niyetine okurun mutlak bir şekilde ortak olmasıdır. Hâkim kodların dışına çıkan, yeni edebî kodlar inşa etmeye çalışan

yazar/şair için, bilhassa metnin başında özel okuma kontratıyla birlikte okurun direncini kırmak hayati önemdedir.

Özel okuma kontratı için Marcel Duchamp'ın karakteristik örneğinin yanı sıra Tanzimat Dönemi romancılarımızdan da örnek verilebilir. Jale Parla, Tanzimat romancılarının ve bilhassa Ahmet Mithat Efendi'nin eserlerinde okuma kontratının varlığına dikkat çeker. Parla, Ahmet Mithat Efendi'nin "Türk okuru için romanı icat ettiği noktada getirdiği yenilikler"e işaret eder. Ona göre ilk romancılar mukaddimeler aracılığıyla yeni bir tür için okurla okuma kontratı oluştururlar (77-78). Parla'nın Ahmet Mithat Efendi'nin *Karı Koca Masalı*'ndan aldığı bölüm bu bağlamda göz önünde tutulabilir:

Merhaba ey karî! Şu varakpâreyi 'bir kitap alıyorum' diye aldın. Öyle değil mi? Öyle ise şu ilk sahifesini açıp baktığın zaman gözlerinin aradığı şeyi biliyorum. Mukaddime aramadın mı? Ama, inkâr etme! Mutlaka aradıkları şey mukaddimedir. Sen ise gözlerinin aradıkları şeyin yalnız serlevhasını değil, hattâ meâlini bile zihninde bulmaya başladın (Aktaran Parla 77-78).

Ahmet Mithat Efendi'nin sözlerinden de rahatlıkla görülebileceği gibi ortak okuma kontratında mutabık olunan kodlar özel okuma kontratıyla askıya alınır. Metninde yepyeni kodlar getirdiğini düşünen yazar/şair, özel okuma kontratı aracılığıyla okurun metinlere dair bütün ön kabullerini, hazır bulunuşluklarını alt üst eder. Yazar/şair neyle karşılaşacağına dair okurda bir beklenti ufku oluşturur, ona ön bilgilendirmede bulunur. Ortak okuma kontratının temel dinamiği böylece inşa edilir. Buna göre kontratla okurun söylenenleri yadırgaması engellenecek, yeniliklere karşı direnci kırılacaktır. Böylesi bir iş birliği ile yazar/şair okurun metne karşı direncini kırdığını düşünecek ve anlatacakları konusunda kendini güvenli bir alanda hissedecektir.

Özel Okuma Kontratı ve Mehmet Âkif'in Başlıksız Şiiri

Ortak okuma kontratları, genelgeçer niteliğiyle bilhassa konvansiyonel anlayışı sürdüren hemen her metin için geçerlilik arz eder. Öte yandan bahsedildiği gibi özel okuma kontratları; hâkim poetik bilincin dışına

çıkılmış metinlerde yazar/şairin okurla kurduğu özgün iş birliğini kapsar. Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat* adlı kitabına yazdığı mukaddime özelliği taşıyan başlıksız şiiri, Türk edebiyatında özel okuma kontratı çerçevesinde değerlendirilebilecek en karakteristik metinlerden biridir. Bahsedilen şiiri, özel okuma kontratıyla değerlendirmek hem kavramı hem de şiiri zenginleştirecek bir imkâna dönüşecektir. Makaleye konu olan şiir şöyledir:

Bana sor sevgili kâri'; sana ben söyleyeyim,
Ne hüviyyette şu karşında duran eş'ârım;
Bir yığın söz ki, samîmiyyeti ancak hüneri;
Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım.
Şi'r için "gözyaşı" derler; onu bilmem, yalnız,
Aczimin giryesidir bence bütün âsârım!
Ağlarım, ağlatamam; hissedirim, söyleyemem;
Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım!
Oku, şâyed sana bir hisli yürek lâzımsa;
Oku, zîrâ onu yazdım, iki söz yazdımsa (Ersoy 45).

Safahat'ın girişinde yer alan bu başlıksız şiir, daha önce hiçbir dergide yayımlanmamıştır. Âkif, bu şiiri, 1911 yılında çıkan kitabına poetik bir metin olarak koyar (Çonoğlu 27). Söz konusu şiirin, Âkif'in poetik bilincini açığa çıkaran bir mahiyete sahip oluşu, aslında onun okuma kontratıyla ilişkisini de görünür kılmaktadır.

Tartışma konusu şiire yakından bakıldığında samimiyet, hakikat, sanatsız/doğrudan anlatım ve alçakgönüllülük kavramlarının ön planda olduğu rahatlıkla görülebilir. Bilhassa samimiyet sözcüğüyle, hem Âkif'in kendisini ve şiirini tanımlama çabasında hem de onun üzerine yazılan yazılarda sıklıkla karşılaşılır. Örneğin Süleyman Nazif, Âkif'in "samîmî kalbinde hissetmediği" hiçbir şeyi şiirlerine karıştırmadığını, nasıl duyduysa öyle yazdığını dile getirir (Aktaran Çantay 50). Bununla birlikte Hasan Basri Çantay, Âkif'in bütün muarızlarının bile onun yazdıklarında samimi oldukları hususunda mutabık olduklarına dikkat çeker (44). Yine *Mehmed Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi* adlı kitabında Orhan Okay, Âkif'i Âkif yapanın samimiyeti olduğuna işaret eder (97).

Âkif'in karakterindeki ve eserlerindeki samimiyet fikri, şair için de poetik bilincini belirleyici bir özelliktedir. Nitekim şair *Safahat*'ın genelinde

sıklıkla vurguladığı samimiyet sözcüğüne kitabın giriş şiirinde de merkezî bir önem atfeder. İfade edilen konumuyla samimiyet, Âkif'in oluşturduğu özel okuma kontratında da ön planda olan bir vasıftır. Samimiyet sözcüğü dolayısıyla söz konusu şiirde dikkati çeken bir diğer özellik, Âkif'in okurla kurduğu okuma kontratında da samimi bir tavır benimsemesidir. "Bana sor sevgili kâri'; sana ben söyleyeyim, / Ne hüviyyette şu karşında duran eş'ârım" diyen şair, özellikle Ahmet Mithat Efendi için sıklıkla söylenen meddah tarzını hatırlatır şekilde, doğrudan okurla muhatap olur. "Bana sor sevgili kâri'" ile şair, üçüncü kişilerin yorumlarının devreden çıkarılması amacıyla doğrudan, aracısız bir şekilde okurla iletişim kurma yolunda bir çağrıda bulunur. Bahsedilen durum, okurla özel okuma kontratının kurulması uğraşında büyük bir imkâna dönüşmektedir. Zira şair, okurla kurduğu samimi diyalogla anlatacaklarının gerçekliği konusunda okura güven aşılama olanağı bulmuştur. Böylelikle şair, okura karşısında duran şiirlerin mahiyeti hakkında aracısız bir şekilde, birinci kişi ağzından bilgi verir. Bu bilgilerle şairle okur arasında kurulan özel okuma kontratının temeli atılmış olur. Şaire göre şiirin hüneri, samimiyetinden kaynaklanmaktadır. Bu noktada şairin bu düşüncesinin onun okurla kurduğu samimiyetle de perçinlenmesinin öneminin altı çizilmelidir. Âkif'in başat ve yegâne bir değer olarak konumlandığı samimiyet, bir yığın söz ifadesiyle de güçlenmektedir. Çünkü "bir yığın" sıfatı, Âkif'in kendi sözlerinin değerini küçük görmesine işaret etmektedir. Bununla birlikte şairin kendi sözlerinin değersizliğini düşündüren ifadelerinin onun tevazuunu görünür kıldığı vurgulanmalıdır. Bir başka ifadeyle kendi şiirlerine "bir yığın söz" diyen şairin tevazuu, onun samimiyetini perçinleyen bir niteliğe sahiptir. Bu bağlamda divan şiirinin önemli isimlerinden biri olan Nef'î'nin "Tûtî-i mu'cize-gûyum ne desem lâf değil" (315) mısraı ve gelenekte sözlerinin önemine vurgu yapan birçok şairin varlığı göz önünde bulundurulunca Âkif'in alçak gönüllülüğü daha fazla ön plana çıkmaktadır. Daha sonraki mısrada, "ne tasannu bilirim" sözüyle hem sanat yapma hevesi, becerisi olmadığını hem de bir şeyi olduğundan daha değerli göstermeyi, yapmacıklığı bilmediğini söylemiş olur. Özellikle ikinci anlamla tekrar samimiliğine dikkat çeker. Ancak okur için mısraın devamı çok daha çarpıcıdır; çünkü Âkif "ne san'atkârım" diyerek yüzey yapıda sanatçı olmadığını okura beyan

eder. Bu aşamada şu sorular sorulabilir: Âkif eğer sanatkâr olmadığını düşünüyorsa düzyazı yazmak yerine neden şiir formunda bir kitap yazar? Şairin sanatkâr olmadığına yönelik ifadesinin altında farklı bir gönderimsel anlam mı bulunmaktadır?

Yukarıda sorulan soruların cevabını bulma uğraşında öncelikle Âkif'in sanatkâr kavramıyla ne kastettiği sorgulanmalıdır. Âkif'in burada döneminde yaygın ve hâkim sanatkâr alımlamasına karşı bir tutum geliştirdiği ileri sürülebilir. Orhan Okay, tasannu' u gazel edebiyatı ve Servet-i Fünun şiiriyle ilişkilendirir (40). Aslında bu anlayışı Tanzimat ikinci kuşak ve Fecr-i Aticilere kadar da uzatabiliriz. Görüldüğü gibi bu şekilde güçlü bir gelenek hâlinde sanat kabiliyetini gösterme gayesiyle eser veren bir edebî anlayışın varlığından söz edebiliriz. Hatta öyle ki Mehmet Âkif Ersoy'un da şiirinin ilk yıllarında bu tesirle şiir yazdığı, söz konusu edebî geleneğe eklemeli olduğu vurgulanmalıdır. Ancak daha sonra sanatın merkeze alındığı egemen poetik bilince aykırı bir tavır geliştirir. Tasannu'un sanatsal eserde oynadığı merkezî role karşılık "Kendimi milletimin huzurunda gördüğüm gündün beri sanattan ziyade cemiyeti düşünmek istedim." (Aktaran Okay 16) diyerek toplum için sanat görüşünün savunucusu olur. Öyle ki Hasan Basri Çantay, "Sanat sanat içindir.", "Sanatın gayesi sanattır." ve "Sanat mukayyed değildir." gibi görüşleri dile getiren söylemlerin Mehmet Âkif'i en çok sınırlendiren sözler olduğunu söyledikten sonra bu yolda önemli bir anekdot aktarır:

Muallim mektebinde idik. Üstâd sınıfları dolaşdıktan ve biraz istirâhat ettikten sonra veda'laşarak mektebten ayrılıyordu. Cenub tarafındaki kapıya doğru ilerlediği sırada, talebeden biri yanına sokuldu, Ona:

- Müsâade ederseniz birşey arzedeceğim, dedi. Üstâd hayretle karışık bir nâziklikle:

- Söyleyiniz evlâdım, cevabını verdi.

Çocuk sözüne başladı:

- Edebiyyatta san'at san'at içindir. San'at mukayyed değildir, diye birşey var. Sizin kanâatınız nasıldır?

Âkif ummadığı bu sülâl karşısında irkilmiş, bir kaç kelimelik cevap ile mukaabele edivermek istemişti. Fakat, diğer bütün talebe de onun etrafını sardı. Nihâyet:

- Durunuz öyleyse, bağçeye çıkalım, ben size anlatayım, dedi, bağçede ayak üstü hemen aynen şu îzâhatı verdi:

- O sözler yeni değildir. Onlara ittibâ' eden kimse yoktur. Şarkta, garpta yetişmiş meşâhîrin mahalled eserleri tedkik edilince görülür ki herbiri, her yazdığı eserinde mutlaka bir gaye ta'kib etmiştir. Demek ki san'at mutlak değildir. Mâdem ki "san'at san'at içindir" düsturunun ortaya atılmasına rağmen hiçbir edib, hiçbir şâir bir maksad gözetmekten kendini kurtaramıyor; o halde, bu düstur artık iflâs etmiş demektir. Kezâlik, mâdem ki bu düsturların hükmüne tebeyyet edilemiyor, san'at mukayyed kalıyor, öyleyse san'atı bir takım hasîs emellere, sefil ve müstekreh maksadlara âlet edinmektense ulvî, pâk, asîl, necîb duygulara, düşüncelere vâsita kılmak elbette daha ma'kul bir hareket olur (Çantay 53-54).

Âkif, şiirde hâkim, verili ve geçerli kod olduğunu düşündüğü tasannu'a, "Sanat sanat içindir." görüşüne karşı başka bir kodu geçerli kılmaya çalışır. Buna göre şiir ulvi, asil duygulara, düşüncelere vasıta olabilecektir. Burada samimiyet ve tasannu' ile birlikte bir diğer kavram gündeme gelir ki bu da hakikattir. Sanatın doğayı olduğundan farklı görmesi, dönüştürmesi, Âkif'in eleştirdiği bir tutumdur. Şaire göre samimiyetin gerektirdiği şekilde var olan, olduğu gibi dile getirilmeli, dönüştürülmemelidir. Ancak bu durumda hakikate ulaşılabilecektir. Âkif'in Fatih Kürsüsü'nde yer alan "-Hayır, hayâl ile yoktur benim alış verişim... / İnan ki: Her ne demişsem görüp de söylemişim. / Şudur cihanda benim en beğendiğim meslek: / Sözüm odun gibi olsun; hakîkat olsun tek!" (326) mısraları, sanat kaygısına ve hayalin dönüştürücü, farklılaştırıcı kurgusal özelliğine karşı poetik bir başkaldırı anlamına gelmektedir. Öyle ki bu yolda şair sözünün odun gibi olmasına da razı olmaktadır. Ayrıca bahsedilen durum, samimiyet düşüncesiyle de mutlak bir uyum içindedir. Zira şair, söylediği her şeyi görüp inanıp söylemiştir. Özellikle de "çözülüş içerisindeki mensubu olduğu medeniyetin ve insanının acılarını" hissetmiş ve dile getirmiştir (Gariper ve Küçükcoşkun 152).

Ortaya konulmaya çalışıldığı gibi böylesi bir mutlak samimiyete ve hakikate dayalı bir poetik bilinç, sanatı bireysel bir uğraş olarak alımlayan yerleşik ve hâkim anlayışın dışında kalacaktır. Dolayısıyla yerleşik sanatsal kodlar esas alındığında Âkif'in kabul gören sanatkâr tanımına uyup uymadığı bile tartışmalı olacaktır. Tam da ifade edilen nedenlerle şair, söz konusu şiirinde "Ne tasannu' bilirim, çünkü, ne san'atkârım." demektedir. Bir başka ifadeyle Âkif'in kendisini

sanatkâr olarak tanımlamaması, onun tevazuunun bir işareti olarak yorumlanabileceği gibi egemen sanatsal kodların dışındaki tavrını da somutlayan bir nitelik arz eder. Âkif, sanat ve sanatkâra yönelik ön kabulleri, hazır bulunuşlukları yıkmayı amaçlar. Ancak bu kertede şairin ironik bir şekilde sanatkâr olmadığını bile sanatsal bir üslupla dile getirdiğinin altı çizilmelidir. Nitekim İsmail Habib Sevük'ün, tartışma konusu şiirden yola çıkarak ileri sürdüğü "San'atkâr olmadığını bile bu kadar samimî bir eda, bu kadar külfetsiz bir samimiyetle söyleyebilmek için de insanın onun gibi bir san'atkâr olması lâzım gelir." (Sevük 282) savı dikkat çekicidir. Çünkü böylelikle Âkif'in bu şiirinde Sokratik ironinin varlığı görünürlük kazanır. Alçakgönüllülüğün bir iddia aracı olduğu bu şiir, tam da bahsedilen nedenle Sokratik ironinin karakteristik bir örneği olarak yorumlanabilir. "Aczimin giryesidir bence bütün âsârım! / Ağlarım, ağlatamam; hissederim, söyleyemem; / Dili yok kalbimin, ondan ne kadar bîzârım!" mısraları her ne kadar şairin tevazuunu açığa çıkarsa da diğer taraftan da Sokrates'in "Bildğim tek şey hiçbir şey bilmediğimdir." sözünde olduğu gibi bilgelikle birlikte bir iddiayı ortaya koyar (Tunç 51).

Ele alınan şiirin genelinde Mehmet Âkif Ersoy, geçerli ve hâkim edebî kodları eleştirip bunları geçersiz kılmaya çalışırken ele alınan şiirle birlikte poetikasını ortaya koyup yeni bir edebî paradigma öne sürer. Ayrıca özellikle şiirin son iki mısraında kitabını okumaya başlayan okurla şiirin bütünündeki samimi üslubuyla bütünleşecek şekilde örtülü değil, doğrudan bir okuma kontratı kurar. Âkif, önce okurun ön kabullerini, genelgeçer edebî temayüllerini yıkıp onun zihninde poetikasını somutlaştırmaya çalışır. Son iki mısrada ise özel okuma kontratının koşullarını olabildiğince net bir şekilde ortaya koyar:

Oku, şâyed sana bir hisli yürek lâzımsa;

Oku, zîrâ onu yazdım, iki söz yazdımsa.

Okur, kitabın hemen başında kendisine sunulan bu koşulları, şartları kabul ederse okumaya devam edecektir. Aksi takdirde kitabı okumaktan vazgeçmelidir. Âkif, okura bu tarzda bir okuma kontratı sunarak okurun hazır bulunuşluk düzeyini artırır, onun alışkanlıklarını bir kenara bırakarak anlatacaklarını ön yargısız ve ön kabul olmadan dinlemeye, onaylamaya hazır hâle getirmeye uğraş

verir. Âkif'in iş birliği çağrısı okurda kabul gördüğünde o, kendisine güvenli bir alan inşa etmiş olacaktır. Hâkim ve geçerli kodların dışına çıktığını ve farklı bir poetik anlayış getirdiğini düşünen şair bu özel kontrat ile okur tarafından yadırganma, eleştirilme, onu hayal kırıklığına uğratma ihtimalinin önünü almaya çalışırken okur da neyle karşılaşacağı, kendisini nelerin beklediği konusunda bir bilgi edinmiş olur.

Sonuç

Makalede ortaya konmaya çalışıldığı gibi okuma kontratının yazarın niyetinin somutlanması, metnin içerdiği anlamların ve okurun beklenti ufkunun belirginleşmesi işlevlerini gördüğü ileri sürülebilir. İfade edilen kavramı, ortak okuma kontratları ve özel okuma kontratları şeklinde iki düzlemde ele almak mümkündür. Ortak okuma kontratlarıyla kastedilen anlam, okurun okuma eylemini yönlendiren edebiyatın genelgeçer kodlarıdır. Özel okuma kontratları ise türün ya da ortak okuma kontratının herhangi bir unsurunu veya bütünü dönüştürdüğünü, değiştirdiğini düşünen şair/yazarın okurla oluşturduğu özgün sözleşmelerdir.

Bu çalışmada, Mehmet Âkif Ersoy'un *Safahat* adlı kitabına yazdığı mukaddime özelliği taşıyan başlıksız şiirinin özel okuma kontratı çerçevesinde değerlendirilmeye, anlamlandırılmaya çok uygun bir niteliğe sahip olduğu öne sürülmüştür. Sözü edilen şiirin, okuma kontratıyla yorumlandığında onun anlamsal derinliğinin, örtük anlamının daha iyi kavranabileceğinin altı çizilmiştir. Âkif'in, şiirde hâkim ve geçerli kod olarak düşündüğü tasannu'a, "Sanat sanat içindir." görüşüne karşı samimiyeti ve hakikati öne çıkardığına işaret edilmiştir. Âkif'in samimi üslubuyla bütünleşecek şekilde okurla örtülü değil, doğrudan bir okuma kontratı kurduğu, "Oku, şâyed sana bir hisli yürek lâzımsa; / Oku, zîrâ onu yazdım, iki söz yazdımsa." mısralarıyla okuru anlatacaklarını ön yargısız dinlemeye, kabul etmeye, onaylamaya hazır hâle getirmeye uğraş verdiği savlanmıştır. Böylelikle Âkif'in iş birliği çağrısı okurda kabul gördüğünde şairin kendisine güvenli bir alan inşa etmiş olacağı sonucuna varılmıştır.

Kaynakça

- Adanır, Oğuz. *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Alfa Yayınları, 2003.
- Barthes, Roland. *Göstergebilimsel Serüven*. Çeviren Mehmet Rifat-Sema Rifat, Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Routledge Classics, 2004.
- Çantay, Balıkesirli Hasan Basri. *Âkifname (Mehmed Âkif)*. Ahmed Sait Matbaası, 1966.
- Çonoğlu, Salim. "Mehmet Âkif Ersoy: 'Bazen Bütün Bir Memleketi Birkaç Adamın Vefası Temsil Eder.'" Mehmet Âkif Ersoy. *Safahat*. Hazırlayan Salim Çonoğlu, Ötüken Neşriyat, 2021.
- Dubrow, Heather. *Genre*. Routledge Revivals, 2014.
- Eco, Umberto. *Yorum ve Aşırı Yorum*. Çeviren Kemal Atakay, Can Yayınları, 2003.
- Erenus, Özlem Kalkan. *Marcel Duchamp*. Tekhne Yayınları, 2014.
- Ersoy, Mehmet Âkif. *Safahat*. Hazırlayan Salim Çonoğlu, Ötüken Neşriyat, 2021.
- Frye, Northrop. *Eleştirinin Anatomisi*. Çeviren Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, 2015.
- Gariper, Cafer ve Yasemin Küçükcoşkun. "Kendi Şiir Anlayışının Dışına Düşmüş Bir Şair: Mehmet Âkif'in Poetik Görüşleri Işığında Sanatına Bir Bakış". 1. *Uluslararası Mehmet Akif Ersoy Sempozyumu*, 19-20-21 Kasım 2008, Editör Gökay Yıldız vd. Desen Ofset, 2009, ss. 145-157.
- Jameson, Fredric. *Siyasal Bilinçdışı*. Çeviren Yavuz Alogan-Mesut Varlık, Ayrıntı Yayınları, 2011.
- Nef'î Dîvânı*. Hazırlayan Metin Akkuş, Akçağ Yayınları, 1993.
- Okay, M. Orhan, *Mehmed Âkif: Bir Karakter Heykelinin Anatomisi*, Akçağ Yayınları, 1989.
- Orhan Veli. *Bütün Şiirleri*. Yapı Kredi Yayınları, 2013.
- Parla, Jale. *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İletişim Yayınları, 2000.

Sartre, Jean-Paul. *Edebiyat Nedir*. Çeviren Bertan Onaran, Can Yayınları, 2008.

Saussure, Ferdinand de. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çeviren Berke Vardar, Multilingual, 1998.

Sevük, İsmail Habib. *Edebî Yeniliğimiz: İkinci Kısım*. Devlet Matbaası, 1932.

Sherman, Sandra. "Reading at Arm's Length: Fielding's Contract With The Reader in Tom Jones" *Studies in the Novel*, c. 30, s. 2, 1998, ss. 232–245. <http://www.jstor.org/stable/29533269>

Smith, Frank. *Writing and the Writer*. Routledge, 2009.

Tunç, Gökhan. *Kavramlar ve Kuramlarla Modern Türk Şiiri Okumaları*. Ötüken Neşriyat, 2022.

Yokoyama, Olga T. *Discourse and Word Order*. John Benjamins Publishing Company, 1986.

Žižek, Slavoj. *Sanat: Konuşan Kafalar*. Çeviren Mine Yıldırım, Encore Yayınları, 2009.

“BANA ARTIK ÖLÜP GİTMEK YARAŞIR”: OKTAY RİFAT’IN *BAY LEAR* ROMANINDA YAŞLILIK OLGUSUNUN GÖRÜNÜMLERİ

“IT’S RIGHT TIME FOR ME TO GO GENTLE INTO THAT GOOD DEATHS”:
FORMS OF ELDERLINESS PHENOMENON IN THE OKTAY RİFAT’S *BAY LEAR*
NOVEL



Öz

Yaşlılık, eylemselliğin yitirildiği, toplumsal alanlardan kopmaların başladığı, belleğin işlevselliği azalsa da görünürlüğünün arttığı ve ölüm kaygısının yükselişe geçtiği bir yaşam aralığı olarak öne çıkar. Edilgenlikle birlikte yalnızlaşan yaşlı birey, canlılığın sınırları içerisinde kalmak için cinsel erkine, onda memnuniyetsizlik doğuran bugünden kaçmak içinse hatıralarına önem verir. Oktay Rifat’ın *Bay Lear* romanının başkışisi olan Ferruh Sarıbay da yaşlılığın tüm görünümünü yaşar. Onda yaşlılık; cinsellik, hatırlama edimi, yalnızlık ve ölüm üzerinden belirginleşir. Ferruh Sarıbay, cinsel etkinliğini yeniden geçmişinde olduğu gibi harekete geçirmek ve aile üyelerinin onu sürüklediği yalnızlıktan kurtulmak için hizmetçisi Fatma ile evlenir. Umduğunu bulamasa da Fatma üzerinden cinselliğini yaşayarak, eskiden olduğu gibi kendiliğini kurgulamak ve var olduğunu göstermek ister. Kentleşmenin ve modern yaşam biçiminin kesintiye uğrattığı, yalıda kalabalık bir aile içerisinde geçen çocukluğundan ve gençliğinden sonra bir apartman dairesinde yalnızlaşan Ferruh Sarıbay, hatıraları aracılığıyla geçmişine döner. Bu onun için yaşlılıktan gençliğe kaçış gibidir. Kızları ve damadının ilgisizliği de onu iyice yalnızlık duygusuna hapseder. Böylece ölüm tedirginliği de artmaya başlar. Bu çalışmada *Bay Lear* romanındaki yaşlılık olgusu, Ferruh Sarıbay üzerinden cinsellik, hatırlanma edimi, yalnızlık ve ölüm kavramlarıyla irdelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Roman, Yaşlılık, Oktay Rifat, *Bay Lear*, Ferruh Sarıbay.

Abstract

Elderliness remarks as a life span in which people start losing their active lifestyle, breaking away from social space, and rising fear of death and it is the process despite the functionality of the memory decreasing, its importance increases. The elderly individual, who becomes lonely with passivity, attaches importance to his sexual power to stay within the limits of vitality, and to his memories to escape from the present that causes him dissatisfaction. Ferruh Sarıbay, the protagonist of Oktay Rifat’s *Bay Lear* novel, exposes all the aspects of elderliness. Elderliness he feels becomes more visible with sexuality and remembering the process of his past, loneliness, and death. Ferruh Sarıbay gets married to his servant Fatma to reactivate his sexual activity as like in his past and to get rid of the loneliness that his family members forced him to it. Although he fails to find what he expected, he wants to show his existence and reconstruct himself as in past by living his sexuality through Fatma. After he stays alone in his apartment, Ferruh Sarıbay turns to his past when her childhood and youth interrupted by urbanization and modern lifestyle, spent in a crowded family in a mansion through his memories. He returns to the past through his memories. To him, it’s like escaping from elderliness to youth. The apathy of his daughters and son-in-law also confines him to the feeling of loneliness. In this way, his fear of death begins to increase. In this work, the phenomenon of old age in the novel *Bay Lear* is examined with the concepts of sexuality, the act of being remembered, loneliness, and death through Ferruh Sarıbay.

Keywords: Novel, Elderliness, Oktay Rifat, *Bay Lear*, Ferruh Sarıbay.

Ali KARAHAN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Arş. Gör., Tarsus Üniversitesi, İnsan
ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk
Dili ve Edebiyatı Bölümü, Mersin,
Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5199-7272

E-mail: alikarahan@tarsus.edu.tr

Geliş Tarihi/Submitted: 02.09.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 20.11.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Karahan, Ali. “‘Bana Artık Ölüp
Gitmek Yaraşır’: Oktay Rifat’ın *Bay
Lear* Romanında Yaşlılık Olgusunun
Görünümleri”, *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*. 14/28, 051-076.

http://dx.doi.org/10.26517/ytea.522

Extended Summary

A person starts to be isolated from power-oriented jobs, personal relationships, and social spaces in the period of elderliness which can accept as an era of declining actuality and naturally rising stagnation. The elderly person who is starting to be positioned away from the network of relationships even could be devaluated by his own family. All of these schemes cause the concentration of emotion of loneliness in a person. Conditions of losing of partner, physical disability and living depending on someone increase old people's loneliness. Also, because of the process of rapid modernization, urbanization, and people's changing their lifestyles from living in large residences such as waterside residences to moving to narrow spaces such as apartments has restricted life in interaction with elderly people. Urbanization that reaches its peak with the modern thought born of positivism and rationality has changed the boundaries of the family institution. In this transformation period, huge families have been divided and providing material and moral protection gives way to exclusion from the family. In this way, the existence of the elderly person in the family becomes questionable. Also, when this happens, a person loses the will of decision making and personal autonomy. An elderly person who has lost his authority in the family gradually loses his ability of freedom and will of decision making. As a result of all this, realizing that he is approaching death, the old person panics. Therefore, an elderly person always turns to memoirs to prove that his memory still has functioned. That happens when the person feels his elderliness and tries to get rid of the present that caused his dissatisfaction. Memories emerge as intervals of life that the elderly bring back with a nostalgic attitude. It is an attempt to make oneself and update one's life. Sexual unions enable the person to be connected to life in old age. Thus, it may be possible to get rid of the negative emotional states created by old age and emphasize vitality.

Ferruh Sarıbay, who can be examined through concepts such as loneliness, death, the act of remembering, and sexuality, which is the manifestations of old age in Oktay Rifat's *Mr. Lear*, lost his wife,

moved from the mansion where he was born and grew up, to his apartment and its restricted area, and became his maid because he was isolated by his daughters and son-in-law. He is a novelist who married Fatma. The marriage of Ferruh Bey, who shows his sexual power in existential form, with Fatma is the answer of him to his daughter and son-in-law who saw him as weak, and incompetent and treated him as dead. Ferruh Bey experiences intense sexual desires in a way that is obvious from the outside and thinks that he will reach saturation with Fatma. Although Ferruh Sarıbay does not find what she hopes for, Fatma uses her femininity to cash the notarized inheritance waiver she signed at the beginning of their marriage. Ferruh Bey, who sees and perceives Fatma as a female exterior, is disturbed by the difference in culture and environment between them. Seeing sexual activity as participation in life has led Ferruh Sarıbay to be with many women in his past and still desires it. Therefore, he struggles with the restriction of his daughters and son in love. Feeling elderliness stuck him in the past. That is because the negative side of today and elderliness causes dissatisfaction in him. So, beautiful days of the past charm him. He doesn't want to lose their past and therefore recalls their memories in detail. He does not want to lose his old life and remembers his memories in detail by examining them. Ferruh Bey's purpose with the act of remembering is to update and even renew his life. Despite growing up in the interactive environment of traditional life, Ferruh Sarıbay, who had the mansion demolished and built an apartment after the persuasion of the girls and his groom, seems to have been uprooted. His return to his memories is a move against rooting and the siege of modern times. Because, by going back to the past, he wants to get rid of immobility, stockiness, bondage, and detention. Losing his wife, witnessing the death of his friends, and being ostracized by his family makes Ferruh Sarıbay completely isolated. Even if he remarries, indifference prevents him from coming out of this emotional state. Lack of communication with his wife and daughters also deepens his loneliness. In times of loneliness, she takes refuge in her memories of her ex-lovers K. and Alexandra. In addition, writing a letter to his old loves K. and Alexandra is the result of Ferruh Sarıbay's search for

ways to get rid of loneliness. Loneliness triggers Ferruh Sarıbay to remember her past. The main reason for this is that it used to have a rich environment in terms of human relations. Ferruh Bey, who has fallen into the phenomenon of old age with the end of his youth, becomes a person who has been pushed aside by his family, pushed aside alone, and even his new wife cannot experience the second spring. Since Ferruh Sarıbay has experienced all the manifestations of old age, he will inevitably feel death imminent and feel death anxiety. As he thinks about his memories, he realizes that all the people who built his existence in him are dead. This causes him to learn about death, get used to death, and after a while, he does not react to death. His new wife Fatma, daughters Selime and Ferhunde as well as his son-in-law Süleyman expect Ferruh Sarıbay to die as soon as possible so that they can inherit. Ferruh Sarıbay's desire to live with his sexuality despite the negativities of his loneliness and death anxiety and his desire to live with his memories is the reason why his son-in-law Süleyman compared him to Shakespeare's King Lear, who tried to share his inheritance with his daughters but could not reach a fair conclusion.

Giriş

Kişiden kişiye çevreden çevreye değişebilecek tanımlar içermeye olasılığı barındırır da yaşlılık; biyolojik, fizyolojik ve psikolojik değişimlerin görüldüğü, insanın güç ve yeti kaybına uğradığı, tamamen olmasa da durağanlığın arttığı ve bunun toplumsal boyutta farklılıklara yol açtığı bir dönemdir. Yaşlanmanın ölüme doğru adım atma olarak algılandığı, yaşlılarınsa faydasız olarak görüldüğü zamanlar olsa da (Tufan 19-20), aslında yaşlılık kişinin kendini nasıl hissettiğiyle ilgilidir. Yaşlılıkta, eylemsellik açısından zorlanmaya başlayan insanın var olabilmeye karşı taşıdığı bilgi ve deneyim seviyesi artar. Deneyim ve atalarından aktarım yoluyla edindiği bilgi, yaşlı kişiye saygı duyulmasını sağlar ve ona bir ululuk statüsü kazandırır. Yine de eylemselliğin azalması yaşlı kişiyi toplum kademelerinde doldurduğu alanlardan uzaklaştırır ve onu diğer insanlardan soyutlar. Tam da bu durumun gerçekleşmesi *yaşlılık duygusunu* kesifletirir (Kalkan 3-5).

Belleği görünür kılan hatırlama ediminin, insandaki etrafını algılama seviyesinin ve kendine yetebilmenin azalması yaşlılık duygusunun iyiden iyiye hissedilmesine sebep olur. Böylece kişi toplumsal rollerinde edilgen bir konuma düşer (Canatan 14). Bu sürecin sonunda ise yaşlı kişi ölümü daha çok düşünür hâle gelir. Toplumda da ölümün yaşlılara özgü bir evre olduğu düşüncesi hâkimdir. Yaşlanmanın kişide gelecek düşüncesini kesintiye uğratması, ölümün görünürleşmesini sağlar. Buna bir de eş/akran ölümüne şahit olmak eklendiğinde yaşlı kişinin ölüm endişesi artar. Çevresinin ona olan ihtiyacının kalmadığını hissetmesi yaşlılarda gereksiz/faydasız olduğuna dair düşünceleri de su yüzüne çıkarır. Ölüm isteğinin kabarması da bu durumda gerçekleşir. Başka bir ihtimalse ölümün yaşlı kişide bir korku yaratmasıdır. Kişinin psikolojisinde hasara sebep olan ölüm korkusu, kişiyi yaşam hazzından da alıkoyar.

Başta belirtildiği üzere yaşlılık farklı algılamalara uygun bir olgudur. Örneğin, Aristoteles *Retorik* adlı eserinde yaşlılar için olumlu algı yaratacak ifadeler kullanmaz. Ona göre yaşlılar ılımlı olmalarına rağmen korkaktır (131). Eskiden sahip oldukları yaşam güzelliklerini kaybettikleri ve onları gençlerin elinde gördükleri için yaşlılar, gençleri

kıskanır (124). Farklı bir yaklaşım olarak Goethe, yaşlılığı daha çok deneyimle ilişkilendirip olumlarken, Schopenhauer ise yaşlılığın mutsuzlukla değil kazanılmış deneyimlerle anılması gerektiğini düşünür (Arslan 27-28).

Yaşlı kişiyi toplumsal ilişkilerin uzağına ötelemek onu çevreden soyutlar. Maruz kaldıkları toplumsal yalıtım da onlardaki yalnızlık duygusunu artırır. Bir çevreye ait olma duygusunu yitiren yaşlı kişi, insanlarla yeterli derecede bağ kuramaz hâle gelir. Böylece duygusal yalnızlık toplumsal yalnızlığa da yol açar. Yaşlı kişi artık kendini bir grubun, yaşantının veya etkinliğin parçası olarak görmez. Tabi yaşlı kişinin bu ruh hâline girmesinin bazı sebepleri şu şekilde sıralanabilir: eş kaybı, fiziksel yetersizlik, hastalıklar, bağımlı olma zorunluluğu. Özellikle pozitivizmin ve rasyonalitenin doğurduğu modern düşünceyle zirveyi bulan kentleşme, aile kurumunun sınırlarını da değiştirir. Aileler küçülür ve faydasız görülen yaşlı kişilere sağlanan maddi ve manevi koruma yerini dışlamaya bırakır. Böylece yaşlı kişinin aile içindeki otoritesi bir kenara, varlığı dahi tartışılır hâle gelir. Ayrıca bu, karar alma gücünün ve bireysel özerkliğin de kaybı demektir.

Yaşlılığın beklenmedik oluşu, gençken insanın yaşlanacağı gerçeğine kapılmadan yaşaması ve ölümü diğer insanlara nazaran yaşlıların daha çok kurgulaması, yaşamın bu evresinin nasıl anlaşıldığının göstergesidir (Beauvoir XV). Hatırlama ediminin kaybı yaşanmadığı sürece ise yaşlılar, bellekleri sayesinde kalabalık içerisinde bir imtiyaz edinir (Beauvoir 106). Bu, diğer insanların/gençlerin şahit olmadığı olaylara vakıf olma yeteneğinden gelir. Yaşlıların belleğinin zamanın daha gerilerine hâkim oluşu (Assmann 61) ona toplumsal/kültürel bir hazine olma şansı kazandırır. Ayrıca Assmann, hatırlamayı şimdiki zamanı yıpratma/geçersiz bırakma girişimi olarak görür (81). Yaşlı kişi de hâkimiyetini kuramadığı şimdiki zaman yerine diğer insanlar nezdinde üstün olduğu geçmiş zamana sığınmayı yeğler. Tabi bu, yaşlı kişinin hatırlama edimini yitmediği sürece mümkündür.

Yaşam hazzı düşen yaşlı kişiler, artık etkin olmaktan edilgen olmaya geçiş yapar. Fakat güçlü belleğin yerini unutuşa bırakmaması için devamlı hatırlama edimine sığınılır. Bu, yaşlının kendi belleğini ve

yaşantısını güncelleme girişimidir. Çünkü unutmak da bir nevi ölüm gibidir. Yaşlı kişi, unutarak hiç yaşamamış olma duygusuna kapılmaktan sakınır. Ricoeur'a göre de hatırlamanın amacı "...unutmanın gidişatını yavaşlatmak, hatta onu sekteye uğratmaktır" (470). Hatırlama, yaşlılığı bir kazanıma da çevirebilir. Gençlerin doğrudan deneyimleyemeyeceği şeyleri onlara belleğinin gücüne yaslanarak anıları vasıtasıyla aktaran yaşlı kişi, hatırlayarak bilgi ve deneyimini aktarır ve çevresinde bir bütünlük oluşturur (Draaisma 57). Aristoteles geleceği umutla ilintileyerek yaşlıların daha çok geçmiş ve anılarla yaşadığını belirtir (127-130). Çünkü yaşlı kişi gelecek kaygısından azade olur ve kendini anılarıyla doğal olarak geçmişiyile var eder. Böylece yaşlı kişi geçmişe bakarak yaşamındaki iyi ve kötünün karşılıklı durumunu da gözden geçirir. Çözümüne kavuşmamış sorunlar, anılarla yaşlı kişinin şimdiki zamanına taşınabilir. Ölümün de iyice yakın olduğu duygusu yaşlıya pişmanlık ve acı veren deneyimlerini hatırlatır.

Hatırlama edimi yaşlı kişiye ölümün yaklaştığı gerçeğinden ve canlılığını yitirdiği düşüncesinden kaçma yolunu açar. Böylece anılar vasıtasıyla yaşlılık çemberinden kısa bir zaman aralığı da olsa çıkılabilir. Tıpkı bunun gibi cinsellik de kişiyi yaşlılıktan uzaklaştırır. Cinsel erk, yaşlı kişinin yaşamla bağ kurmasına ve kendini yeniden genç/canlı hissetmesine sebep olur. Yaşlılıkta cinsel ilişki kurma, kişilerde psikolojik anlamda güç kazanımını da doğurur. Bu cinsel tatminden çok duygusal eksikliğin giderilmesi içindir. Hatta bu dönemde yapılan evliliklerde cinsellik başat sebep olabilir. Yaşlı kişi evlenme yoluyla cinsel yaşantı kurmaya çalışarak aynı zamanda duygusal ve bedensel sağlığına dikkat eder. Bu girişim bir nevi yaşlılığın yarattığı olumsuz duygularından çıkma çabasıdır.

Oktay Rifat'ın *Bay Lear*'i Ferruh Sarıbay

Oktay Rifat'ın son romanı olan *Bay Lear*, başkişi Ferruh Sarıbay'ın bireysel hikâyesine son derece soyut ve olayları silikleştiren bir anlatımla büyüteç tutan eserdir. Kurgunun sonuca bağlanmaması, modern bir bakışla geleneğin değerlendirilmesi ve kentleşmeyle

'Bana Artık Ölüp Gitmek Yaraşır': Oktay Rifat'ın *Bay Lear* Romanında Yaşlılık Olgusunun Görünümleri

bozulan aile ilişkilerinin irdelenmesi romanın ilk dikkat çeken yönleridir. Modernizmin düşünceden eyleme geçmesiyle ortaya çıkan kentleşme, romanda Ferruh Sarıbay'ın babası Sait Bey'den kalan yalıtıyı yıktırıp yerine apartman yaptırmalarıyla vurgulanır. Mevcut mal varlığının el değiştirmesi için Ferruh Sarıbay'ın ölümüne gün sayan kızı ve damadı da bu apartmanda babalarıyla oturmaktadır.

Yaşlılığın getirdiği duygu durumlarını da yaşayan Ferruh Sarıbay, hizmetçisi Fatma ile evlenir. Bu, onun hem miras derdine düşen çocuklarına bir cevabı hem de yaşama sarılma hamlesidir. Bu nedenle romanda, modern zihinlere sahip, çıkarıcı kız ve damatla, gelenekli düşünceyle yaşamını sürdüren Ferruh Sarıbay'ın mücadelesi yer yer bir alaycılıkla ele alınır. Özellikle bilinç akışı ve iç monolog gibi anlatım yöntemlerinin yoğun şekilde kullanılması romanın ne derece bireye eğildiğinin de göstergesidir. Pek ilgi görmemesine rağmen Selim İleri'ye göre *Bay Lear*, Oktay Rifat'ın "gizli başyapıtıdır" (12).

Roman, yazar anlatıcısıyla başlasa da daha sonra Ferruh Sarıbay ve damadı Süleyman, anlatıcı konumuna gelir. Her üç bölüm, sırasıyla yazar, Ferruh Sarıbay ve Süleyman'ın anlatıcı olduğu kurguyu içerir. Joyce'dan etkilendiğini belirten Oktay Rifat, romanı çalاکalem yazdığını söylese de (223) kurgu, değişen zaman düzlemleri, birden çok anlatım yöntemi ve kişiden kişiye göre farklılaşan söylemiyle zenginlik arz eder. Olaylar Ferruh Sarıbay'ın eşinin vefatının ardından hizmetçisi Fatma ile evlenerek yalı yerine yaptırdığı apartmana taşınmasıyla başlasa da geçmiş zamana ve yalı içinde teşekkül eden aile yaşamına anılar vasıtasıyla yapılan geri dönüşlerle/hatırlamalarla devam eder. Yaşlılık günlerini yaşayan Ferruh Sarıbay, hâlde yaşama sarılma mücadelesini, ona ölmüş gibi davranan kızı ve damadına karşı verir. Çünkü kızları ve damadı Süleyman'ın amacı mirası bölüşmek ve Ferruh Sarıbay'a "Bana artık ölüp gitmek yaraşır" (Rifat, *Bütün Şiirler* I 54) dedirtmektir. Bu mücadele onun için var oluş bilincine dönüşür ve herhangi bir olayda eşi Fatma'yı dahi savunması çocuklarına bir cevap niteliği taşır.

Romanın Ferruh Sarıbay'ın geçmişinin ele alındığı olay örgüsünün diğer kısmında, hatırlama edimiyle ortaya çıkan anılar, sığınılan ve

şimdiki zaman yerine tercih edilen yaşantılardır. Bir eski zaman genci olan Ferruh Sarıbay, o günleri unutmaz ve o günlere özlem duyar. Ama bu bir geçmiş inşa etme girişimi değildir, şimdiki zamanın tüm olumsuzlukları ve yaşlılığın ona biçtiği tüm rollere karşı, gençliğindeki canlılığın ve güzel günlerin cazip gelmesidir. Çünkü Ferruh Bey'in geçmişi, şimdiki zamanından daha renkli, yaşanası ve canlıdır. Bu biraz da Ferruh Sarıbay'ın modernizmin yarattığı yeni dünyaya, sınırlı aile hayatına, çıkarıcı yaklaşımlara ve insanı sıkıştıran apartmana duyduğu memnuniyetsizlik olarak okunabilir. Eski zamanların gelenekli hayatı, tüm zenginliğiyle ve arzulanan olgularıyla Ferruh Bey'e göre onu içine alan modernizm çemberinden kurtuluş yoludur. Bu yolla Ferruh Sarıbay, kopuşu, kuşaklar arası çatışmayı, bölünmeyi ve dağılmayı, maddeciliği reddeder ve zamanın süreklilik arz eden tüm unsurlarıyla geçmişten şimdiye uzanması anlamına gelen imtidat fikrini arzular.

Damadı Süleyman'ın, kızları Ferhunde ve Selime'nin ısrarı üzerine yalılı yıktırıp yerine çok katlı bir apartman yaptıran Ferruh Bey, eşi Fatma Hanım ile de kültürel farklılıklardan dolayı çatışır. Ferruh Bey, yalıda yetişmiş ve günlük yayımları takip edecek kadar kültürel birikim sahibi biridir. Fatma Hanım ise hizmetçidir. Ayrıca bu çatışma yetmezmiş gibi bir de kızları ve eşi arasındaki çatışmaya şahit olur ve taraf tutmaya zorlanır. Çünkü Ferruh Sarıbay evlenebilmek için kızlarıyla noter huzurunda bir belge imzalar. Belgeye göre Ferruh Bey ölürse yeni eşi Fatma'ya miras yoluyla ev/apartman dairesi kalmayacaktır. Fakat Fatma bunu başta kabul etse de daha sonra kızlarla bu konuda sorun yaşamaya başlar. Kurgunun ilerleyen kısımlarında cinselliği yaşlılığın getirdiği kısıtlayıcı durumları aşma yolu olarak gören Ferruh Bey, eşi Fatma'yla anlaşarak onun mirastan mahrum olmasının önüne geçer.

Bütün bu çıkarıcı yaklaşımlar karşısında Ferruh Bey, yaşlılığını görünürleştiren farklı duygu durumları yaşar. Yalnızlık ve ölüm gibi kavramların yanı sıra hatırlama edimi ve cinsel arzular, Ferruh Bey'in aile üyeleriyle yaşadığı karşıtlıklar düşünüldüğünde, ondaki yaşlılık olgusunu somutlar. Bu çalışmada Ferruh Sarıbay'ın yaşlı bir kişi olarak yalnızlık, ölüm/ölüm korkusu, hatırlama ve cinsellik gibi kavramlarla ilişkisi irdelenecektir.¹

1 Yaşlılık temasının/izleğinin görünümünün yer aldığı başka eserlerden de söz edilebilir. Türk edebiya-

Ferruh Bey'in Yaşama Tutunma/Yaşadığını Gösterme Yolu: Cinsellik

Oktay Rifat'ın *Bay Lear* romanında cinsellik, bir tema ve izlek olmasının yanı sıra romanın anlatıcı konumuna getirdiği kişilerinden olan Ferruh Sarıbay için bir var oluş biçimidir. Özellikle romanın kurgulandığı zamanın Ferruh Bey'in yaşlılık dönemine denk gelmesi ondaki cinsel etkinliği sivirtir. Yaşlılık olgusunun görünümü olarak cinsellik, Ferruh Sarıbay'ın ona güçsüz, yetersiz, bakıma muhtaç ve ölü muamelesi yapan kızları, damadı ve yeni eşine verdiği bir cevap biçimidir. Bu yolla Ferruh Bey, canlılığını ispat etmek ve yaşlılığın ona çizdiği sınırları aşmak ister. Bir yanı sıra eylemselliği de imleyen cinsel etkinlikler, yaşlılar için yaşama tutunma girişimidir. Ferruh Sarıbay da bu nedenle hizmetçisi Fatma'yla evlenerek cinsel etkinliğini güncelleme peşindedir. Fatma'nın ağzından çıkan "Bıraksam donumun içine sokacak elini. Seksen yaşında ama içinin cücüğü diri. Yattığı yerden bakıyor. Memelerim daha meme. Her yerde varmış demek. Bıraksam gel dediğinde gitsem ossaat atlar" (Rifat 13) sözlerinden anlaşılacağı üzere Ferruh Bey, cinsel isteklerini dışarıdan belli olacak derecede yoğun yaşar. Fatma, onun için cinselliğini yaşayabileceği ve birtakım isteklerini doygunluğa ulaştırabilecek biridir. Fatma da bunun farkındadır. Hatta romanın ilerleyen kısımlarında Fatma, Ferruh Bey'in tutkularını kullanarak ve onu kadınlığıyla ikna ederek evliliklerinin başında noter huzurunda imza attığı miras feragatini bozduracaktır:

Sağ memesini omzuna dayıyor ihtiyarın sokuluyor kulağına bağırıyor:

— Cebinizden çıkacak değil ya, Allah geçinden versin siz öldükten sonra.

Kalacak olan bir aylık alt tarafı. Bacaklarını aralıyor sedirde, sıyrıyor basma entariyi. Horoz ölmüş gözü çöplükte kalmış (Rifat 24).

Ferruh Bey ise kızlarının baskısına rağmen o anda cinselliğini yaşamak uğruna Fatma'ya mirasından pay vermeye razıdır. Çünkü Fatma, Ferruh

tından Melih Cevdet Anday'ın *Aylaklar*'ı, dünya edebiyatından ise Gabriel García Márquez'in *Benim Hüzünlü Orosularım*'i yaşlılık olgusunun açılım kazandığı romanlara örnektir. Yaşlılığın sembol olarak işlendiği bir diğer roman ise *Yaşlı Adam ve Deniz*'dir. Ernest Hemingway'nin kurguladığı Santiago, yaşlı bir balıkçı olarak romanın başkişisidir. Yahya Kemal Beyatlı'nın "Eylül Sonu" ve Necip Fazıl Kısakürek'in "Bahçedeki İhtiyar" şiirlerinde de yaşlılık olgusu metaforik boyutlarıyla dizelerde yer alır. Yahya Kemal Beyatlı, şiirinde yaşlılığı/ihtiyarlığı hatırlama edimiyle anlamlandırır. Necip Fazıl Kısakürek ise hüzün ve gözyaşı kelimeleriyle yaşlılık çağrışımı oluşturur. Hikâye türü dâhilinde ise ilk akla gelen eserlerden biri Memduh Şevket Esendal'ın "İhtiyar Çilingir"idir. Hikâye, yaşlılığı erdemleriyle belirginleştirir.

Bey için sadece cinsel bir nesnedir. Ferruh Bey onu kadın dışsallığıyla tanımlar: "Şu sallana sallana yürüyen karının gerisini bir küfeye koysan küfe almaz. Fil bacağı" (Rifat 21).

Yaşlılıkla gelen cinsel etkinliğin azalması Ferruh Bey için varlık belirtisinin yitimidir. Çünkü "Var olduğunu hep seksiyile kanıtlamıştı kendine" (Rifat 58). Yaşı ilerleyip, beden gücü zayıfladıkça "... azar azar bu et parçası da onu bırakmış, ondan uzaklaşmıştı" (Rifat 58). Yine de hizmetçisi Fatma ile evliliği cinselliği ve hayatla bağı açısından onun için yeni bir hamledir. Aklından hep "Koynuma girse bıraksa yüreğim dayanır mı! Dayanır niye dayanmasın! (...) Uyanıyorum öyleyse varım. Cogito ergo sum" (Rifat 58) benzeri düşünceleri geçirmektedir. Descartes'in rasyonalizmin temeline yerleştirdiği "Cogito ergo sum/ Düşünüyorum öyleyse varım" sözü Ferruh Bey için yaşlılık döneminde değişime uğrar. Tutkuları sonucunda cinselliği etkin duruma geliyorsa Ferruh Bey canlılığını/varlığını ortaya koyabiliyor demektir.

Fatma'yı öptüm. Öpünce anladım bu öpüşün benim için yaşamsal değerde olduğunu. O kendimi anımsatacak bana, boşluğumu demek istiyorum yokluğumu. Kurtarmak istediğim, memnun etmek ya da uyarmak istediğim kimse yok. Ben varım. Sevişmeyle ayakta durdum. Yine sevişmeyle ayakta kalmalı (Rifat 103).

Benlik ifadesi olarak görülebilecek bu sözler Ferruh Bey için bir savunma kayıdır. Belki de yaşlı olduğu için evlenmesini ve cinsel arzularını yadığayan ailesine bunları söyleyerek nedenlerini öne sürer. Ferruh Sarıbay, cinsel etkinlik vasıtasıyla yaşamın içinde olmayı amaçlar. Çünkü gençken de kendini gerçekleştirdiğini düşündüğü etkinlik alanı cinsellik olmuştur. Birçok kadınla birlikte olan Ferruh Bey, ara ara anılarını hatırlayarak cinselliği gündemine taşır ve yeni eşi Fatma üzerinden yeniden yaşamaya kalkar. Fakat Fatma, Ferruh Sarıbay'ın cinsellik üzerinden yaşamla bağ kurma hamlelerine yer yer kayıtsız kalır. Ondaki bu arzuları miras hakkı elde etmek için kullanır. Ferruh Bey de bunun farkındadır ve eşinin bu şartını yerine getirir. Onun için mevcut mal varlığının cinsel etkinliğinin yanında bir ehemmiyeti yoktur. Mal varlığının tamamını miras olarak kızlarına bırakmak yerine, bir kısmını Fatma ile cinsel beraberlik uğruna feda eder. Hatta evliliğine izin vermek için Fatma'nın mirastan feragat etmesini

koşul gösteren kızları ve damadını fırsatçı olarak görür. Onlara miras bırakmak yerine canlılığının belirtisi bir etkinlik olan cinsellik uğruna malının bir bölümünü Fatma'ya verir. Kızları ve damadının da onunla cinsel yaşamı arasında engel teşkil ettiklerini düşünür.

Sevişmeyi buna bağladığını, miras sözleşmesini bozarsam ona elimi uzatabileceğimi anladım, kendime demek istiyorum. Dirliğim sevişmeye, sevişme ona bağlı. Madem önüme çıkardığı engel bu, bu engeli ortadan kaldırmaktan başka güneş yok. Malıma göz dikenlere malımı kaptırmayacağım, kendime saklayacağım, Fatma'ya demek istiyorum (Rifat 103).

Ferruh Bey, cinsel etkinliğini özgürce yaşamak için kızları ve damadıyla mücadele eder. Kızları ve damadı Süleyman, Ferruh Bey'in hizmetçisi Fatma ile evlenmesine başta razı olsalar da aralarında karı-koca yakınlığının ortaya çıkmasına "Bir fuhuş gözüyle" (Rifat 124) bakar. Onların Ferruh Bey'e sınırlar çizmesi, onun için tahammül edilemez bir durumdur. Çünkü cinsellik Ferruh Sarıbay'a yaşamın ta kendisi olarak görünür. Onun için "Başa çıkmak diye bir şey yoktur seviştikçe, sevişebildikçe" (Rifat 123). Cinselliğin yanında ne bir sanat dalı ne de farklı bir kültürel uğraş onun için geçerlidir. Cinsel etkinlik kadar diğer yaşam gereksinimlerine ihtiyaç duymaz. Doğa dahi Ferruh Sarıbay için cinsellik üzerinden alımlanan ve anlamlanan bir dışsallıktır:

Ne resim, ne müzik, ne kitap, bu desteklerden hiçbirine gereksinim duymadım. Cinselliğim yetti bana. Onunla başladım onunla bitireceğim. Bu aynayı kıramam, Fatma'yı demek istiyorum. Doğayı sevmedim. Doğaüstü bir doğadır deniz. Bir kadın rahmine benzettim onu. Yattım üstüne, ipleri topladım, kurdum tüfeğimi, sardalye ve hamsi tuzlanan barakalara doğru yöneldim. (...) Bilincine varmasam da bu gerçek, bulut ardındaki güneş gibi, ısıtıyor beni. Fatma'ya uzatıyorum elimi yaşadığımı kanıtlamak için. Bir odalık. Neden olmasın (Rifat 103-104)!

Fatma, Ferruh Bey'e göre ona canlılığını veren ısı kaynağı gibidir. Ama güneşe benzetilen Fatma'nın Ferruh Sarıbay'ı ısıtmasının, ona hayat vermesinin önünde engel olan bulutlar vardır. Bunlar, Fatma'nın mirastan mahrum kalmasına isteyen Ferruh Bey'in kızları ve damadıdır. Bütün bu engellere/bulutlara rağmen Ferruh Bey, ısınmak/cinsel birliktelik kurmak için güneşin/Fatma'yla birleşmenin önündeki bulutları/kızları ve damadını ötelediği görülür. "Cinsellik ölümsüzdür,

ölümlü olan bizleriz” (Rifat 124) diyen Ferruh Sarıbay, cinsel etkinliği bir nevi bengi su olarak görür. İnsan ölse de insanlığın tensel arzuları ve cinsel birliktelik olgusu süreklilik gösterir. Ferruh Bey de ne kadar bu bengi sudan içebilirse o kadar yaşam göstergelerinin canlı kalacağını düşünür. Bu nedenle yaşlılık dahi olsa onu bu etkinliği olumlamaktan ve eyleme dökmekten alıkoyamaz. Bilakis yaşlılık olgusu onda cinselliğin dürtüselleşmesiyle görünüm kazanır. Onu harekete geçirir, eylemlerine yön verir ve çevresiyle ilişkilerini şekillendirir. Ölüm duygusunun da ölümün yaklaştığı düşüncesiyle yoğunlaşması cinselliği cazip hâle getirir. Böylece Ferruh Sarıbay, kaybetmek üzere olduğu cinsel erkine iyice sarılmaya başlar. Hatta kendine ömür biçmeye dahi kalkar. Fakat Ferruh Bey’in bu hesaptaki kıstası cinselliğini devam ettirebilmektir. “Yaşamak cinselliği yitirmemekse en az beş yılım var daha demektir” (Rifat 149) diye düşünen Ferruh Bey, yaşayabilme kabiliyetini kadınlarla birlikte olmaya bağlar.

Talmin Etmeyen Bugünde Cezbedici Dünü Anmak: Hatırlama Edimi

Yalı ortamının gelenekli yaşantısında büyümesine rağmen, bir apartman dairesinde yaşlılığından dolayı ailesinin ona dayattığı dar alana sıkışan Ferruh Bey, “aradaki yılların bulutu” (Rifat 9) kalktıkça geçmiş hatırlar. Fakat hatırlama edimi salt nostaljiden kaynaklanmaz. Hatırlama arzusu nostaljik bir eylem olmasının yanı sıra Ferruh Bey, yaşamının yaşlılık dönemine denk gelen kısmından memnun değildir. Bu eğilimde Ferruh Bey’in yalıdan apartman dairesine geçerek deneyimlediği kentleşmeyle hayatında bir değişim yaşamasının da etkisi vardır. Çünkü modernleşme nostalji duygu durumuna hız kazandırır (Çopuroğlu 16). Nostalji, bilinci geçmişteki önemli gördüğü bireysel veya toplumsal olgulara sabitler (Fiorito-Routledge 1). Nostaljik eğiliminden dolayı imgelemi geçmişe konumlanan Ferruh Sarıbay için “Gençliğin gözüyle bakıldığında, yaşam sonsuz uzunluktaki bir gelecektir; yaşlılık gözüyle ise, oldukça kısa bir geçmiştir” (Schopenhauer 206). O nedenle yaşamını geçmişinden ibaretmiş gibi görür. Doğal olarak da geçmişine adeta büyüteçle bakar. Ferruh Bey, eski yaşamını kaybetmiş, doğduğu ve günlerini idame ettirdiği yerinden edilmiştir. Bu, bir tür

kökünden sökülme ve köksüzleşmeye doğru gidiştir (Cassin 51). Ferruh Sarıbay da köküne/eski yalı yaşantısına özlem duyarak ve gençliğini anımsayarak köksüzleşmeye direnmeye çalışır. Hatırlayarak esas evine, bireysel mekânına dönüş yapmak ister. Bu onun için kızları ve damadına, ayrıca modern zamanın insanı otomotlaştıran kuşatıcılığına sesiz bir isyan (Boym 16) hamlesidir. Kızları ve damadı Süleyman'ın müdahaleleri karşısında aşamadığı sınırlarla karşılaşır ve her dayatmada eski canlı yaşantısı aklına düşer. Hatırlama edimi onun için bir süre sonra hareketsizlikten, sıkışmışlıktan, esaretten ve tutkusuzluktan kaçış hâlini alır. Böylece geçmişte yaşamaya başlar. Daha doğrusu geçmişini bugününe yeğler.

—Ne düşünüyorsunuz beyefendi?

—Abuk sabuk, eski günler gidişat filan.

Ferruh Sarıbay yalıda yaşıyor çoğunlukla. Bir vapura binip karşıya geçiyor, bir meyhaneye giriyor, alışveriş ediyor, kayık yapıyor ritimde, bakır çiviler çakıyor kaburgaya, orkinos avlıyor, (...) kendi sevişmelerine bakıyor uzaktan yabancı biri gibi, dikizler gibi.

(...)

Boğaz'ın öyle günleri var ki, Boğaz'da öyle dumanlar öyle maviler var ki çocukluktan ergenliğe, ergenlikten orta yaşlılığa, oradan ihtiyarlığa doluyor (Rifat 31).

Hatırladığı anılar arasında yer yer gençlik döneminin İstanbul'unun toplumsal ortamı da yer alır. Gençliği, büyüdüğü çevre, yalı hayatı, İstanbul'un semtleri ve mekânları, Ferruh Bey'i de etkileyen siyasal ve toplumsal olaylar, aşk maceraları, birlikte olduğu kadınlar onu geçmişe çeken olgulardır.

Amcası atla giderdi iskeleye. Başkalarını da yaşıyor o ara. Evler evlere karışıyor, sokaklar sokaklara. (...) Politikaya akıl erdiremedi, Anadolu ayaklanmasının anlamını kavrayamadı. Değişmeyen bir şey var nedir o! Parası oldu her zaman. Bana ne! Giyinir kuşanır Beyoğlu'na çıkardı. Lebon'da otururdu. Lebon'a İstanbul beyleri, şık İstanbul hanımları gelirdi. Yukarki koruda bir onluk tutuşturup Çingene kızının eline ağacın dibinde becerdiğini anımsıyor (Rifat 32).

Sokaklara çıkıp dolaşmaya başladıkça "çocukluğun yollarına" (Rifat 48) düşen Ferruh Bey, toplumsal hayattaki değişimden, modernizmin geleneği sekteye uğratmasından, insanların kapıldığı Batılı olma

hevesinden ve bozulan mekân algısından da rahatsızdır. "Amerikalı gibi yulaf unu yemek sabah kahvaltısında, resim asmış olmak duvara, güzelliğine çirkinliğine bakmadan kimin nesi neyin nesi olduğunu düşünmeden, neyi çözümler" (Rifat 49) diye düşünür. Onun devamlı anılarına dönüşü biraz da bundandır. Ferruh Bey çevresindeki değişimden memnun değildir, ona çocukluğundaki, gençliğindeki gelenekli Türk yaşantısı, o devirlerin İstanbul'u ve İstanbul insanı cazip gelmektedir. Çünkü kıyıya uzanan büyük bir bahçe içerisindeki yalıda doğup büyüyen Ferruh Bey, insanı modernitenin çıkmazlarına sürükleyen apartmandan bıkar. Hatta ev eşyalarındaki değişim dahi onu hoşnut etmez. Ona göre "Edirne işi sedirlerden ayağa kalktık, üslupsuz koltuklara çörelendik, hiç olmazsa ayaklarımız Bünyan, Hereke, Yağcıbedir halılarına basıyordu. Şimdi arkaları düz muşamba makine işi halıları çığnıyoruz" (Rifat 49).

Roman kişileri dışındaki anlatıcı da Ferruh Bey'in geçmişini, şimdide anımsayarak yeniden yaşamasına veya şimdinin çevrelediği hâliyle anılarını düşünmesine dikkat çeker:

Geçmişte sürekli olmayan, kopukluğu yok ederek kendiliğinden, birleşiyor. Ayrı damlalar bir kapta bugünkü suyu oluştururken öz anlamına kavuşuyor birdenbire.

Yalı var K. Var. Başkaları var. Bir romancıya benziyor Ferruh Sarıbay, geçmişinden bugüne yansıyan yaşamın belirli bir yaklaşımla varıyor üstüne, kendi kendini seçiyor, bilerek ya da bilmeyerek yeni bir süzgeçten geçiriyor kendini (Rifat 54).

Ferruh Sarıbay'ın anılarında, birlikte olduğu kadınlar da epey bir yer tutar. "Başkalarını getiriyorum kendime durmadan, onlar başkalarını, başkalar başkalarını. Ben onlara yansıyorum onlar bana" (Rifat 58) demesi Ferruh Bey'in hayatının evvelki dönemlerindeki kişileri nasıl algıladığını gösterir. Bunlar, eski arkadaşlar, eski aşklar, akrabalar ve çevresini oluşturan diğerleridir. Sık sık anımsanan K., onun için "Anlatılmaz bir doyum sağlayan kadın"dır (Rifat 59).

Ferruh Sarıbay'ı kuşatan anılarının arasında İstanbul'un zor günleri de vardır. İşgal günlerine şahit olması onu etkilemiştir. Fakat Ferruh Bey, Anadolu'daki milli harekete katılmamıştır. Yine de o günlerde duyduğu korku ve gerilim aklında yer eder: "İşgal orduları geçiyor

İstanbul sokaklarından. Korkmuştu tramvayda. (...) Anadolu'ya geçmedim. Galiçya'daki mekkâreler yürüyor. Asker. (...) İstanbul'un o günkü ezikliğini yüreğim sızlayarak duydum" (Rifat 58).

Yaşlılık psikolojisinin bir görünümü olarak ortaya çıkan hatırlama edimi, Ferruh Sarıbay'ı bazen de zorlamaktadır. Tatmin etmeyen bugünden, cezbeden düne geçişlerde hatırlamak, yaşlılığın etkisiyle güçleşir. Fakat unutmak ölümün kendisidir. Ferruh Bey'in hatıralarının elinden gitmesi onun için yaşlılıktan da daha kötü olan ölümle eşittir: "Bellek yerli yerinde duruyor, ne var ki kutunun ağzı kapalı. Açık bile olsa göz seçmiyor artık, bilinç kapalı. Kapanıyorum kapalıyım" (Rifat 60). Yine de anıların cazibesi onu çekmektedir: "K. çağırıyor, gitmemelik edemem. —İhtiyarladım diyorum. —Bize göre değil diyor, ihtiyarlık" (Rifat 100), "En ufak kıpırtıda K.'yı buluyorum. Geliyor çağırınca" (Rifat 101). Bu, Ferruh Sarıbay için geçici de olsa yaşlılıktan kurtulmaktır. Çünkü anılarında gençlik günlerini, çocukluğunu yaşar ve sınırsız bir özgürlüğe sahiptir.

Geçmişin tatmin ediciliğinin Ferruh Bey de farkındadır. "Eski günlerin doyumu olduğunu, bir anımsama olduğunu anladım, çünkü uyanmamıştım" (Rifat 102) diyerek hafızasının ona bir çeşit oyun oynadığını belirtir. Fakat bu oyuna gönül rızasıyla katılır: "Ey bellek, bir iç savaşın eşliğine getirdin beni. Bu kargaşa eski günlerin bulanık suyu. Şimdi o suda avlıyorum balıklarımı başka deniz yok" (Rifat 102). Anıları onun için oltaya gelen balıklar gibidir. Bu av ritüeli de sadece hafızanın berrak olmaktan uzak sularında gerçekleşir. Örneğin, şimdide yeni eşi Fatma'da bulamadığı cinsel tatmini, K. ile yaşadığı birleşmeleri hatırlayarak bulmaya çalışır: "K.'yı düşündüm. Bizde yatmıştık onunla, kızdı, taşlıktaki odada, yer sedirinde" (Rifat 113). Çünkü Ferruh Sarıbay bugün aradığını zaten geçmişte yaşamıştır. Bu nedenle hatırlama edimi aynı zamanda onun için bir yenilenme/canlanma girişimidir.

Ferruh Bey yer yer aile fertlerini, yalının olduğu muhitten insanları ve onlarla deneyimlediği yaşam kesitlerini hatırlar:

Nene namazı yarı keserse çay vakti yaklaştığından değil, hiç kestiğini görmedim. Çayımızı o verirdi küçük odada. Beyaz namaz bezi, bulut bezi diyelim, kar parçası. Ahretlik Nesibe, eniştemle

yakalanan, komşu kızı küçük ve yanaşmalar. Bahçıvan Rüstem öldü, mızıkacı oldu diyecektim. Mızıka çalmak ölmek mi yoksa! Zurnacı kör Şekip, İbo Reis, dövmüştüm (Rifat 162).

Yalından Aparıman Dairesine Doğru Büyüyen Eksilme: Yalnızlık

Eşini kaybettikten sonra hizmetçisi Fatma tarafından ihtiyaçları karşılanan ve kızlarının tek başına bıraktığı Ferruh Bey, yaşlılığın getirdiği yalnızlık duygu durumundan kurtulmak için yeniden evlenir. Hizmetçisi Fatma yeni eşi olsa da aralarındaki kültür ve muhit farkı Ferruh Sarıbay için yeni bir aşılmazlık anlamına gelir. Böylece evlenmesi de ondaki yaşlılık psikolojisini yoğunlaştıran yalnızlık duygu durumunu dağıtmaz. Alışıl gelmiş düzeni içerisindeki etkinliklerini dahi şekillendiren yalnızlık, Ferruh Bey'i iyice yaşlılık psikolojisine sokar. Yeni eşi Fatma'yla yaşamını, anılarını ve düşüncelerini paylaşamadığından gazetelere kapanır: "Gazete okuyacak besbelli. Sabahtan akşama gazete okur. Niçin çizer altını yazıların kırmızılı yeşilli kalemle! Neler yazar orasına burasına gazetenin" (Rifat 15). Kızları ve damadı Süleyman'ın ilgisizliğine ve onun hakkında düşündükleri tek şeyin mirası olduğu gerçeğine bir de Fatma'nın anlayışsızlığı ve aralarındaki kültürel uçurum eklenince Ferruh Sarıbay'ın yalnızlığı derinleşir. Bireyin ötekinde anlaşılma durumu olan yalnızlık, iletişimsizliği de doğurur. Çünkü "Yalnızlık, başkasıyla olan ilişkiyle tanımlanır" (Borgna 23). Başkalarıyla iletişim kuramama yalnızlığı artırır. Ferruh Bey de çevresini oluşturan insanlarla sağlıklı iletişim kuramaz. Bu da onu yaşlılık hissine kapılmaya ve yalnızlaşmaya iter. Bugünkü çevresinin, onu insan ilişkileri bağlamında doyuramaması, Ferruh Sarıbay'ı anılarına ve geniş bir insan çevresine sahip olduğu gençliğine götürür. Herkesin "kendine döndüğü yalnızlıkta, bir kimsenin kendinde neye sahip olduğu ortaya çıkar" (Schopenhauer 22). Ferruh Bey'in de esas hazinesi kızları ve damadı Süleyman'ın peşinde olduğu mirası değil geçmişi ve hatıralarıdır.

Ferruh Bey'in Fatma ile evlenmekteki maksatlarından biri de yalnızlığını gidermektir. Ancak umulduğu gibi olmaz. Fatma'nın sık sık alışveriş için dışarı çıkması ve Ferruh Sarıbay'ın evde tek kaldığında

yaşlılığından dolayı gereksinimlerini karşılamakta zorlanabileceği gerçeği anlatıcı tarafından şöyle dile getirilir:

Ucuzluğu pahalılığı bahane. Huy. Başında eşarp, elinde çanta, file çıkıp gidiyor, bırakıyor ihtiyarı geride. Kaderleri birbirine bağlı kişiler bir arpa boyu uzaklaşır. Biri pazarda, öbürü burada. O bunu düşünse bu onu, ne iyi. Gözünü oymak da var. Bunu bağlılığı başka. Kadın ihtiyarı düşünüyorsa düşünmek zorunda da ondan. İhtiyar kadını yalnızlıktan arıyor. Can yoldaşı ne de olsa (Rifat 35).

Modernizmin kent algısını değiştirmesi ve apartmanlaşmanın artması da Ferruh Bey için yalnızlığın sebeplerindedir. Gelenekli Türk evinin kalabalık ve şenlikli hayatıyla tüm toplumsal işlevlerini yerine getirerek canlılık yaydığı bir dönemde doğup büyüyen Ferruh Sarıbay, apartman dairesinde dirlik içinde yaşayamaz. Bu da onun için yalnızlığı nadiren görülen bir durum olmaktan çıkarıp modernizmin doğurduğu sabit bir duygu (Talu 149) hâline getirir. Modern yaşam anlayışıyla ortaya çıkan faydacılık ilkesinin ördüğü ilişkiler ağı (Özyurt 115) içerisinde kalan Ferruh Sarıbay'ı kızlarının ikiyüzlülüğü de şimdiki yaşamından soyutlar. Böylece yalnız olmadığı hatıralarına gider:

Katlar, istif edilmiş odunlarıyla balkonlar, kapıcılar, bebeleriyle şalvarlı kapıcı karıları, bir mezarlığın üstüne kurulmuş yapılar gibi geçmiş bir zamanın öreni üstünde alabildiğine huzursuz. Her birinin akşamı ayrı gökten iniyor. Her birinin güneşi başka bir ufuktan doğuyor. Anıların gökleri, akşamları, denizleri, yolları, iskeleleri, hangarları, barakaları, eklenince bu kargaşaya sessizlik çingiraklı yılan dönüşebilir, bir patlama olabilir diye düşünüyor Ferruh Sarıbay düşüncelerine uzaktan baktığı zamanlarda (Rifat 38).

Yalnızlığın baş gösterdiği zamanlarda eski sevgilileri K. ve Aleksandra'ya ait anılarına sığınan Ferruh Bey, nesnelere ona bir şeyler anlattığı kanısındadır. İnsanlarla arasındaki iletişimsizlik onu nesnelere anlam yüklemeye ve hatıralarıyla yaşamaya iter:

Gazetenin söylediğini musluk söylüyor her sabah. Geminin söylediğini halı söylüyor. Katina'nın söylediğini yerde bulunca eğilip aldım. Söylememek için söylüyor ama duymadım. Kapının arkasında biri var. Söylediğine bakma, yüzüme dön. Tabak düzdür yalnızlık gibi. Diş fırçası söylüyordu (Rifat 141-142).

Eski aşkları K. ve Aleksandra'ya mektup yazması, Ferruh Sarıbay'ın yalnızlıktan kurtulmanın yollarını arayışının sonucunda ortaya çıkar. K.'ya yazdığı mektubunda "Seni çok göreceğim geldi" (Rifat 145) gibi ifadelerin yer alması, etrafındaki insanların onu kendilerinden soyutlaması sonucu geçmişteki hayali sevgilisine özlem duymaya başladığını gösterir. Yalnızlık onu kendiliğini inşa eden hatıralarına, mutlu olduğu anlara ve eski ilişkilerine götürür. Şimdide var olmayan hayali kişiliklere ulaşmak için mektup yazma eylemine girişen Ferruh Sarıbay, yalnızlığını bu yolla gidermek ve memnun olmadığı ilişkilerinden özlem duyduğu ilişkilerine dönmek ister: "Kendime dönmek istiyorum, yalıza K.'ya ve Aleksandra'ya. Dün Aleksandra'ya bir mektup yazdım. Bu mektubu K.'nın da okumasını istiyorum" (Rifat 182). Aleksandra'ya yazdığı mektubun sonuna "Beni yalnız bırakma, gel bekliyorum" (Rifat 182) ifadelerini eklemesi onun yalnızlık karşısında hayatta olmayan, hatıralarda kalmış bir kadına bile muhtaç olduğunu imler.

Yalnızlığın Ferruh Sarıbay'ın geçmişini hatırlamasını tetikleemesinin temel sebebi eskiden insan ilişkileri açısından zengin bir çevreye sahip olmasıdır. Gençliğin bitip tükenmesi ve yaşlılığın Ferruh Bey'i sarmalaması, ailesi tarafından ötelenmiş, tek başına bir kenara itilmiş ve yeni eşinin bile ikinci baharı yaşatamadığı bir yalnız olmasını doğurur. Kendisi de İstanbul sokaklarında yaptığı gezintilerde ve uğradığı mekânlarda gençlik günlerini anımsar ve o günleri yaşlılığıyla kıyaslar:

Ben birdenbire mutsuzum. K.'ya gitmeyi düşündüm. (...) Bugün bir rezillik ve pislik içinde yüzüyorsam bu sadece ihtiyarlardan değil, gençlikteki mekanizmanın artık paslanmış olmasından. Bunu Lebon'da çay içerken daha iyi anladım. Bir mıknaş gibi çekerdim kadınları ve yatardık (Rifat 185).

Yaşlıktan Bir Adım Daha İlerisi: Ölüm

En ucundaki evresi yaşlılık olan yaşam "Hedefine yol alan bir mermi gibi"dir (Jung 9) ve hızı ölümlle kesilir. Ferruh Sarıbay'ın da yaşlılığın bütün görünümünü yaşadığı için ölümü yakın hissetmesi ve ölüm tedirginliği duyması kaçınılmazdır. Tükenmez kaygı kaynağı olan ölüm,

"varoluşumuzu karartır ve yarattığı sürekli tehdit o denli dayanılmazdır ki, onu kaçınılmaz olarak bastırmaya yöneliriz" (Malpas, Solomon 53). Buna yaşlılığın getirdiği duygu durumları da eklenince Ferruh Bey ölümü bir "... yanıt yokluğu" (Levinas 12) olarak algılanır. Çünkü eski aşkları ve arkadaşları artık yoktur ve ona yanıt veremediklerinden anılarıyla idare etmek zorunda kalır. Çevresini oluşturan kişilerin ölmesi Ferruh Sarıbay için yaşlanmanın hatta ölmenin ta kendisidir. Bu nedenle K.'ya yazdığı mektubunda "Ölmekle beni öldürmek istediğini biliyorum" (Rifat 145) der. Özellikle eski yaşamını dolduran insanların ölümü ona kaçınılmaz bir sonun varlığını öğretir. Ferruh Sarıbay, "... aşırı yaşlılıktan, iletişim kuramamaktan, diğer canlılara hiçbir katkıda bulunamamanın neden olabileceği uydurmacılıktan acı" (Dolto 12-13) çekse de ölümü arzulamaz fakat yakınlığını duyumsar:

Kimin tutuşturduğu bilinmeyen bir ateş kavurmuş bir bölümü, kül denilmezse de ilk rüzgarda dağılıverecek kömür varaklar göze çarpıyor ocağın iki tuğlası arasında. Yok olmuş görünen geri dönse de ansız, Ferruh Sarıbay bakmıyor onlara, ama o ağırlık başındaki, o kulak çınlaması, ölümü çok yakından duyma, belki o romantizma ağırları, kaburgaya saplanan sancı, o tatsızlık biraz da onların yüzünden (Rifat 54).

Hatıraları gözünün önüne geldikçe, yaşamını anlamlandıran ve çevresini oluşturan kişilerin de öldüğünün farkına varır. Bu, onda ölüm gerçeğinin varlığını doğrular. Kendiliğini inşa eden ve yaşam silsilesinin aşamalarını dolduran kişiler ölmüş ve Ferruh Sarıbay yalnız kalmıştır. Yaşlılık biraz da ölüme karşı tepkisizliği getirir. Çünkü kişi onu yaşamın sınırları içerisinde tutanların bir bir ölümlerine şahit olur ve bu ölüm gerçeğine alışkanlığı doğurur. Bu durum Ferruh Sarıbay için de tam olarak geçerlidir:

Ölüler yatıyor taşlıkta boylu boyunca. K. öldü, karım öldü, anam babam, sabahları çayını içtiğim başı namaz beziyle örülü bütün o kadınlar, komşular öldü, sokakta yürüyenler, vapura binenler, tramvaydakiler. Beyoğlu'nda meyhane dönüşü gördüğüm o kalabalığın yerinde şimdi yeller esiyor. Çoğunun cenaze törenine gittim. Artık kimsenin ölüsünü takmıyorum (Rifat 57).

Yaşlılığını kabullenmesi Ferruh Bey'de yaşamını devam ettirip ettiremeyeceğine karşı şüpheyi tetikler. Çünkü bir apartman dairesinde

onu mutlu edemeyen yeni karısı Fatma'yla "Yat kalk yat kalk" (Rifat 58) şeklinde ilerleyen yaşlılığı ona "Sabah kalkacak mıyız bakalım" (Rifat 58) diye düşündürür. Ferruh Sarıbay'ın ölümün kıyılarında gezdiğinin farkında olmasının yanı sıra eşi, kızları ve damadı da miras konusundaki çıkarları gereği onun ölmesini ister:

Seksen yıllık bir yaşamın dikkat edilmiş ve edilmemiş izlenimleri, kuyruk acıları, tatları, pencereleri, evleri, kentleri, sedirleri, kilimleri, bir sürü döküntü. Fatma gözünün içine bakıyor ölsün diye. O yaşamına bakıyor ölümün sınırlarından. Sahanlığın iki başında iki kapı, iki daire, iki ev karşılıklı. Ölsünler (Rifat 61).

Ferruh Sarıbay, yaşlılığın da verdiği olgunlukla zamanın yıpratıcılığını kavrar. Fakat kızları ve damadı Süleyman'ın açgözlü şekilde miras davası gütmeleri de ona öleceğini veya ölmesinin istendiğini gösterir. Bir dairesini sattığını söylese de Fatma'ya bağışladığına inanan kızı için önemli olan Ferruh Sarıbay ölmeden noter onaylı, taksitli ödemenin gerçekleşmesidir. Ferruh Bey de kızının bu olay karşısında büründüğü tavrıyla, mal varlığının yaşamından/ölümünden daha çok önemsendiği gerçeğiyle yüzleşir:

—Sana kağıtları göstereyim, dedim. Noterden senet verdi. Her ay yirmi bin lira ödemeyi kabullendi.

—Kaç ayda öder! dedi.

Anladım o kadar yaşamazsın, demek istediğini. Kağıtlarımı karıştırdım notlarıma baktım, klasörlerimi elden geçirdim, kimi yazıları üstüne önemlidir kaydını düştüm. Eski günlerle yeni günler, aradakilerle sonrakiler, gelecektekiler belki de, karanlığa yumulmuşlar, yol kesmek için, zorla sökmek için kurgusunu nerenin bilmiyorum, fırsat kolluyorlar. ZAMAN götürüyor bizden götürebildiğini, gerisini mirasçılar bölüşüyor (Rifat 106).

Fakat "... ölümünden sonrasına bir düzen verebileceğini düşünmek" (Rifat 110) ona saçma gelir. Bu nedenle de mirasını bölüştürmek gibi bir girişimi yoktur. Hatta ona kalsa damadının onun yerine ölmesini ve mal varlığını kimseye kalmamasını ister (Rifat 152). Çünkü yeni eşinin, kızlarının ve damadının ona ilgisizliğinin aksine mal varlığına karşı besledikleri aç gözlülük ve gösterdikleri ehemmiyet Ferruh Bey'i rahatsız eder. Yer yer onların yüzlerine "Kimin öleceği kimin kalacağı belli olmaz" (Rifat 110) veya gıyaplarında "ölmemi isteseler de ölmem" (Rifat 113) gibi ifadeler kullanması bu rahatsızlığını dışa

vurmasındandır. Aşağıdaki cümleler de Ferruh Sarıbay'ın kızları ve damadının yalıtıyı yıktırıp apartman yaptırmaya ısrarlarının nedeninin onu tek başına daireye tıkmak ve ölmesini beklemek olduğunu anlamasıyla bilincinden geçer. Bu nedenle o, apartman dairesini mezarı olarak görür. Ayrıca yaşlılık psikolojisine olumsuz anlamda kapılarak kendini değersiz hisseder:

Birdenbire beni o apartmana param için gömdüklerini (Apartmanı ben yaptırmadım, yaptırdık, Ferhunde, Selime, damatlar ön ayak oldu, hep birlikte yaptırdık.) anlar gibi oldum. Göçmemi istiyorlar. Param için bile değil, sıkıldılar. Biz ondan daha hızlı gidiyoruz, o ağırdan alıyor. Yaklaş! (Rifat 130)

Ferruh Sarıbay arkadaşlarını hatırladığında, onların ölümleri aklına düşer: "...Nurettin Bey öldü karısı da" (Rifat 112), "Aziz tansiyondan öldü" (Rifat 129).

Yaşlılık zamanla Ferruh Bey'in vücudunda da kendini hissettirir. Beraberinde ise ölüm, soğukluğuyla belirir: "Üşümek bir ölüm korkusudur, sıcaklık yaşamın ta kendisi, neden üşüyordu ki" (Rifat 129)!

Ferruh Sarıbay'ın damadı Süleyman, mirasın kızlara doğal olarak da kendisine kalmasını diler. Bunun gerçekleşmesi için Ferruh Bey'in ölmesi gerekir. Fakat tüm yaşlılığına karşın ölüme direnmesi, yaşama isteği ve anılarıyla canlılığını idame etmesi Süleyman'ın sinirlerini bozar. Bu nedenle onu, topraklarını üç kızı arasında bölüştürmek isteyen fakat yapmacıklıkla aldatılan Shakespeare'in Kral Lear'ine (2016) benzeter: "Ölmüyor Lear ölümsüz. Hepsi gider o kalır. Fatma'yı gönderir o kalır. Baba o acımasız. Malını kızları arasında bölüştürmeyen kral" (Rifat 206).

Sonuç

Oktay Rifat'ın modernizmin toplumsal hayata olumsuz etkisi sonucunda bozulan aile bağlarını, kentleşmenin tetiklemeyle insanların hareket alanının apartmanlarla sınırlanmasını ve çıkarıcılığın iletişim kurmada temel şiar hâline gelmesini konu edindiği romanı *Bay Lear*'de, başkişi Ferruh Sarıbay'ın yaşlılığını belirginleştiren

cinsellik, hatırlama edimi, yalnızlık ve ölüm kavramları izlek olarak yer alır. Yaşlılığın getirdiği edilgenlikten kurtularak onu ölüme layık gören kızları ve damadına bir cevap olması için cinselliğini yaşamak isteyen Ferruh Bey, hizmetçisi Fatma ile evlenir. Gençlik döneminde var oluşunu ve canlılığını kadınlarla cinsel birliktelik kurarak ispat eden Ferruh Sarıbay'ın yeni eşi Fatma ile gerçek karı-koca ilişkisi kurmasını kızları ve damadı hor görür. Onların amacı Ferruh Sarıbay'ı yalnızlığına gömmek ve ölümünü hızlandırmaktır. Cinsellik Ferruh Bey için yaşama arasındaki en güçlü bağdır ve canlılığının belirtisidir. O nedenle hem geçmişinde birlikte olduğu kadınları hem de yeni eşi Fatma'yı kadınlıklarıyla ve bedensel özellikleriyle tanımlar. Yaşlılık, Ferruh Sarıbay'da memnuniyetsizlik doğurur. Çünkü tüm canlılığıyla çocukluk ve gençliği onun için ölüme yaklaştığı yaşlılığından daha güzeldir. Bugünün onu doyuma erdirmemesi düne hatıralarla gitmesine neden olur. Hatırlama edimi Ferruh Sarıbay'a apartman hayatının sınırlılığında anıları vasıtasıyla kurtulmasını sağlar. Eski aşkları K. ve Aleksandra, aile üyeleri, arkadaşları ve hatta eski İstanbul mekânlarını, hatırlayarak bugüne taşıdığı anılarında yer alır. Ferruh Sarıbay, kızları ve damadı Süleyman tarafından apartman dairesinin kuşatması altında yalnızlığa terk edilir. Yalı ortamının hareketliliğinden apartman dairesindeki yalnızlığa geçişin zor gelmesi onu iyice yaşlılık psikolojisine sokar. Buna bir de Fatma ile arasındaki yaşantı ve kültür farkının eklenmesi söz konusudur. Böylece yeni eşyle dahi iletişim kuramaz. Yaşlılığı bütün görünüşleriyle yaşayan Ferruh Sarıbay, ölümü de kendine yakın hissetmeye başlar. Bunun etkisiyle onda geçmişine özlem baş gösterir. Aile üyeleri de mirası uğruna onun ölmesini ister ve bunu Ferruh Bey'e belli ederler. Kendini değersiz görmeye başlaması ve çevresini oluşturan insanların tek tek ölümlerine şahit olması da ondaki ölüm tedirginliğini artırır. Ardından ölüme karşı tepkisizlik ve yaşlılığı kabullenme gelir. Romanda Ferruh Sarıbay'ın yaşlılığı cinsellik, hatırlama edimi, yalnızlık ve ölüm kavramlarıyla ortaya çıkar ve bu kavramlar yoluyla yaşlılık olgusu belirginleşir.

Kaynakça

Aristoteles. *Retorik*. Çeviren Furkan Akderin, Say Yayınları, 2009.

Arslan, Nurcan. *Derin Yaşamak Yaşlılık Üzerine*. Sokak Kitapları Yayıncılık, 2015.

Assmann, Jan. *Kültürel Bellek Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çeviren Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, 2015

Beauvoir, Simon de. *Yaşlılık*. Çeviren Osman Canberk & Eray Canberk, Milliyet Yayınları, 1970.

Borgna, Eugenio. *Ruhun Yalnızlığı*. Çeviren Meryem Mine Çilingiroğlu, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Boym, Svetlana. *Nostaljinin Geleceği*. Çeviren Ferit Burak Aydar, Metis, 2009.

Canatan, Ayşe. *Sosyal Yönleriyle Yaşlılık*. Palme Yayıncılık, 2008.

Cassin, Barbara. *Nostalji: İnsan Ne Zaman Evindedir?*. Çeviren Seçil Kıvrak, Kolektif Kitap, 2008.

Çopuroğlu, Büşra. *Cities Of Nostalgia: Collision Of Past, Present And Memory in Space in Nostalgia, The Black Book and Ignorance*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.

Dolto, Françoise. *Ölümü Nasıl Anlatmalı?*. Çeviren Ahmet Tarcan, Uğur Yöntem, Özgü Yayınları, 2004.

Draaisma, Douwe. *Sıla Hasreti Fabrikası Bellek Yaşlılıkta Nasıl İşler*. Çeviren Dürrin Tunç, Yapı Kredi Yayınları, 2016.

Fiorito TA and Routledge C. "Is Nostalgia a Past or Future-Oriented Experience? Affective, Behavioral, Social Cognitive, and Neuroscientific Evidence", *Frontiers in Psychology*. 11:1133.

İleri, Selim. "Oktay Rifat, Romancı", *Cumhuriyet*, S. 26672, 16 Ekim 1998, ss. 12.

Jung, Carl Gustav. *Ölüm ve Ruh, Ölümün Anlamı*. Çeviren Doğan Özkan, Merkuri Yayınları, 1992.

Kalkan, Melek. "Yaşlılık: Tanımı, Sınıflandırılması ve Genel Bilgiler", *Psikolojik, Sosyal ve Bedensel Açından Yaşlılık*. Editör Kurtman Erganlı & Melek Kalkan, Pegem Akademi Yayınları, 2008.

Levinas, Emmanuel. *Ölüm ve Zaman*. Çeviren Nami Başer, Ayrıntı Yayınları, 2006.

Malpas, Feff ve Robert C. Solomon. *Ölüm ve Felsefe*. Çeviren Nur Küçük, İthaki Yayınları, 2006.

Özyurt, Cevat. "Yirminci Yüzyıl Sosyolojisinde Kentsel Yaşam", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 10, 2007, ss. 111-126.

Ricoeur, Paul. *Hafıza, Tarih, Unutuş*. Çeviren M. Emin Özcan. Metis Yayınları, 2012.

Rifat, Oktay. *Bay Lear*. Adam Yayınları, 1982.

Rifat, Oktay. *Bay Lear*. Yapı Kredi Yayınları, 2020.

Rifat, Oktay. *Bütün Şiirleri I*. Yapı Kredi Yayınları, 2014.

Schopenhauer, Artur. *Yaşam Bilgeliği Üzerine Aforizmalar*. Çeviren Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.

Shakespeare, William. *Kral Lear*. Çeviren Ö. Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.

Talu, Nilüfer. "Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey", *METU JFA*, S. 27, 2010, ss. 141-171.

Tufan, İsmail. *Antik Çağdan Günümüze Yaşlılık*. Aykırı Yayıncılık, 2002.

AHMET REŞİT (REY)'İN “HYDE PARK'TAN GEÇERKEN” ŞİİRİNE YAZDIĞI NAZİRE ÜZERİNE BAZI DİKKATLER

*SOME CONSIDERATIONS ON THE NAZİRE WRITTEN BY AHMET REŞİT (REY)
TO HIS POEM “HYDE PARK'TAN GEÇERKEN”*



Öz

Yeni Türk şiirinin Divan şiiri geleneğinden uzaklaşarak Batı şiirine yakınlaşmasında Tanzimat şairleri arasında Abdülhak Hâmid'in yaptığı yenilikler sıkça dile getirilir. Bu yeniliklerin başında romantik tabiat anlayışını Türk edebiyatı ile buluşturması önemlidir. Nitekim onun sanat görüşünü beğenen ve eserlerine öykünerek yeni eserler kaleme alan birçok kişi, romantik tabiat anlayışının tesiri altına girmiştir. Gerek Sahra ve Belde kitapları gerek Hindistan'dayken yazdığı bazı şiirlerinde romantik sanat anlayışı bariz bir şekilde hissedilir. Hâmid'in romantik tabiat anlayışı ile kaleme aldığı eserlerinden biri olan “Hyde Park'tan Geçerken” şiiri büyük bir takdir topladığı gibi ona nazireler de yazılmıştır. Adı Servet-i Fünun edebiyatçıları ile anılan Ahmet Reşit (Rey), bu şiire yazdığı nazire ile Hâmid'in sanat anlayışına öykünenlerden biridir. Daha çok edebiyat eleştirisi ve belagat hakkında yazdığı eserleri ile tanınan Ahmet Reşit, aynı zamanda şiirler de kaleme almıştır. İlk şiirlerinden biri olan “Hyde Park'tan Geçerken” şiirine yazdığı nazire üzerinde bugüne kadar yeterince durulmamıştır. Ahmet Reşit, söz konusu nazirede Hâmid'in sanat anlayışına öykünerek tabiatı ve kendi “ben”ini romantik bir pencereden anlatır. Bu çalışmada Ahmet Reşit'in sanatı üzerinde durulacak ve “Hyde Park'tan Geçerken” şiirine yazdığı nazire tahlil edilecektir. Ayrıca bugüne kadar bütünüyle Latin harflerine aktarılmayan söz konusu nazire Latin harflerine aktarılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Abdülhak Hâmid, Ahmet Reşit, Romantizm, Nazire.

Abstract

Among the Tanzimat poets, Abdülhak Hâmid's innovations are frequently mentioned in New Turkish poetry moving away from the tradition of Ottoman poetry and getting closer to Western poetry. Among these innovations, it is critical that he introduced the romantic understanding of nature to Turkish literature. Indeed, many people who admired his artistic vision and wrote new works emulating his works came under the influence of the romantic understanding of nature. Both his books Sahra and Belde and some of the poems he wrote while he was in India clearly reflect the romantic conception of art. The poem “Hyde Park'tan Geçerken” one of Hâmid's works written with a romantic understanding of nature, received great appreciation and was also written in nazire (a poem written by another poet in the same form, meter, rhyme, and repeated voice). Ahmet Reşit (Rey), whose name is associated with the literati of Servet-i Fünûn, is one of those who emulated Hâmid's artistic understanding with a nazire he wrote to this poem. Ahmet Reşit, who is mostly known for his works on literary criticism and rhetoric, also wrote poems. His nazire to one of his first poems, “Hyde Park'tan Geçerken”, has not been sufficiently emphasized until today. In this nazire, Ahmet Reşit emulates Hâmid's understanding of art and describes nature and his own “self” from a romantic perspective. In this study, Ahmet Reşit's art will be emphasized and his nazire to the poem “Hyde Park'tan Geçerken” will be analyzed. Furthermore, the nazire in question, which has not been completely transferred to Latin letters until today, will be transferred to Latin letters.

Keywords: Abdülhak Hâmid, Ahmet Reşit, Nazire, Romanticism.

Ferhat ÇETİNKAYA

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman
Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Adıyaman, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-0007-2800

E-mail: ferhatcetinkaya@yahoo.com

Geliş Tarihi/Submitted: 06.10.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 22.11.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Çetinkaya, Ferhat. “Ahmet Reşit
(Rey)'in “Hyde Park'tan Geçerken”
Şiirine Yazdığı Nazire Üzerine Bazı
Dikkatler”, *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*. 14/28, 077-106.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.525>

Extended Summary

The Tanzimat poets' influence on the convergence of contemporary Turkish poetry and Western poetry is undeniable. Abdülhak Hâmid's innovations in poetry, in particular, influenced his contemporaries and subsequent poets. In particular, the poems written with his romantic understanding of nature have a significant role in Turkish poetry. Many poets were influenced by his romantic understanding of nature and authored poems in his perception style. One of his well-appreciated poems is "Hyde Park'tan Geçerken" (English: Walking Through Hyde Park) to which nazires (poems that are written to be similar to other poems in both content and form) have been written. Ahmet Reşit's (Rey) poem, the subject of the study, is a response to the poem in question. Ahmet Reşit, who is mostly known for his works on literary criticism and rhetoric, also composed poetry. The nazire he wrote for the poem named "Hyde Park'tan Geçerken" was not given enough attention in studies on Ahmet Reşit.

Along with being a politician, Ahmet Reşit was also a poet and critic. He published poems in the *Servet-i Fünun* (Wealth of Knowledge) periodical under the pen name H. Nazım. Therefore, the poet who adopted the aesthetics of *Servet-i Fünun* was particularly influenced by the poetry worlds of Hâmid and Recaizade Mahmut Ekrem. Recaizade Mahmut Ekrem had a noteworthy influence on the artistic organization of Ahmet Reşit who published poems and articles in publications other than *Servet-i Fünun*. He inspired him to compose poems, and Hâmid also had an impact. It would not be wrong to say that Ahmet Reşit, whose poems and articles were published in *Gülşen*, *Mektep*, *Malumat*, *Servet-i Fünun*, and *Rübâb* periodicals, as well as *Şehrâh* newspaper, made his name in the literary world with *Servet-i Fünun*. In this period, his literary criticism articles bring him to the forefront of *Servet-i Fünun* literature. Ahmet Reşit, who participated in the Decadentism debates, later left *Servet-i Fünun* and joined *Malumat*. In this periodical, he authored articles criticizing the works of several *Servet-i Fünun* authors. These criticisms influenced the development of his sense of art. It is possible to see the reflections of Ahmet Reşit's sense of art in his rhetoric book titled *Nazarriyât-ı*

Edebiyye (Literary Theory). In this work, in which the influence of Hippolyte Taine's thoughts can be felt, Ahmet Reşit believes that the source of the poetry is imagination. He argues that inspiration plays a significant role in a poem's organization and each nation has its own sense of poetry.

Abdülhak Hâmid Tarhan was a leading poet to whom poets had written nazires and whose works had been imitated. The poems of Hâmid, who were appreciated by the segments who adopted improvement, in particular, were guiding for those who acted with a desire for innovation. Within this context, Şair-i Azam's (the greatest of all poets) most admired poem to which nazires were written, is "Hyde Park'tan Geçerken". The nazire written by Ahmet Reşit to the poem "Hyde Park'tan Geçerken" was published in the Gülşen periodical's issue dated June 5, 1303, numbered 18. Poems about nature, in particular, rose to prominence during this period. According to Mehmet Kaplan, with the influence of Western literature, a new understanding of nature emerged in Turkish poetry. Thanks to Hâmid and Ekrem, the romantics' understanding of nature was introduced to Turkish literature. Nature breaks free from a dream world environment, and the mystic or pantheistic view of nature's observing echoes gains importance. This is due to the fact that, despite taking their inspirations from Classical Turkish Literature, Tanzimat Period poets represent the outside world more realistically and steer clear of fairytales.

The first thing that stands out in Ahmet Reşit's nazire is the presence of contradictions throughout the poem, as well as questioning phrases. These are the exact qualifications of the Hâmidane (grateful) style. Another important aspect of the Hâmidane diction is the questioning ponderation on an event or situation encountered. Hâmid pondered death and the afterlife with questioning statements, particularly in Makber (Macabre) and attempted to comprehend existence many times. It is seen that he maintained the manner in question in his poem, "Hyde Park'tan Geçerken". Ahmet Reşit reflected this dialectic style in his poem. Though questions are frequently asked for answers, they can also be asked to ponder an issue. Thus, the depth of the

mystery encountered is discussed in both Hâmid's and Ahmet Reşid's poems, rather than the answers to the questions. When the poet is having difficulty understanding what is going on in the outside world, he creates a way out by posing questions. However, he does not say much about how much he understands the depth of the mystery. Thus, the poet's desire to ponder causes many overlapping questions in his many works, particularly Makber. Hâmid, who is amazed by the grandeur of nature, or the grave gate, seeks meaning by asking questions. It is conceivable to say that Ahmet Reşit's nazire echoed the Hâmidane diction in this context.

Ahmet Reşit, who showed his admiration for Şair-i Âzam Abdülhak Hâmid Tarhan with the nazire he wrote for "Hyde Park'tan Geçerken", which is one of Hâmid's significant poems, tried to be a follower of a contemporary sense of poetry in every aspect. Hâmid's poem had nineteen verses, while Ahmet Reşit's nazire had fifteen. The prosody and rhyme scheme from the relevant poem by Hâmid were used exactly in Ahmet Reşit's nazire in accordance with the nazire tradition. The repeated word "Kuş" highlighted the same images in both poems while introducing a new diction type. Ahmet Reşit discussed nature's beauty and grandeur and then moved on to "selfness", through a romantic sense of art, as in the poem "Hyde Park'tan Geçerken". When Hâmid mentions his "selfness" in his poem, he explains the source and reason for the nuisance, whereas Ahmet Reşit does not openly express his nuisance. While Hâmid establishes empathy between nature and his "selfness," this part seems to be slightly weak in Ahmet Reşit's poem. Furthermore, in the nazire, we can see diction styles that we are familiar with from Hâmid's poems. Similar to Hâmid, when expressing the amazement he experienced with nature, Ahmet Reşit also uses the contradictions mentioned frequently in Hâmid's works. In this sense, Ahmet Reşit might be said to have copied Hâmidane diction.

Giriş

Devlet adamı olmasının yanında şair ve eleştirmen kimliğine sahip olan Ahmet Reşit Rey'in (1870-1955) sanatı hakkında yeterince inceleme yapılmamıştır. H. Nazım imzasıyla Servet-i Fünun dergisinde şiirler kaleme alan Ahmet Reşit'in yazdığı *Nazarriyât-ı Edebiyye* (1328) adlı eseri Osmanlı Devleti'nin son döneminde yazılmış önemli belagat kitaplarından biridir. Mekteb-i Mülkiye ve Galatasaray Sultanisi'nde öğretmenlik, Kudüs Mutasarrıflığı, Aydın, Halep ve Ankara valilikleri yanında ayrıca Dâhiliye Nazırlığı görevlerini yürüten Ahmet Reşit, Sevr Anlaşması'nın şartlarını ağır bularak imzalamayı reddedenlerden biridir.¹ Siyasi kimliği çoğu zaman edebî kimliğinin önüne geçse de Ahmet Reşit, birçok şiir ve önemli tenkit yazıları kaleme almıştır. *Nazarriyât-ı Edebiyye* adlı eseri bir tarafa bırakılırsa edebî şahsiyeti araştırmacıların yeterince dikkatini çekmemiştir.

II. Abdülhamit, II. Meşrutiyet ve Cumhuriyet dönemlerinde yaşamış olan Ahmet Reşit, bu dönemlerde meydana gelen siyasi ve sosyal çalkantıları yakından takip etmiş; özellikle devlet görevlerini yerine getirirken birçok olaya şahit olmuş ve tanık olduğu olayları daha sonra yazıya aktarmıştır. Onun *Canlı Tarihler* (1946)² başlıklı eseri söz konusu dönemlerin siyasî ve edebî durumu hakkında önemli bilgileri birinci ağızdan aktarır.

II. Meşrutiyet Dönemi'nde aktif siyasete giren, Hürriyet ve İtilaf Fırkası'nın kurulmasında rol alan Ahmet Reşit, diğer yandan edebî çalışmalarını da sürdürür. İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne yönelik ağır eleştirileri nedeniyle İstanbul'dan uzaklaştırılıp Halep'e vali olarak gönderilir. I. Dünya Savaşı sırasında ise İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin baskılarına daha fazla dayanamayarak ailesiyle Paris'e gider ve daha sonra Cenevre'ye yerleşir. Beş yıl burada kaldıktan sonra ülkeye geri dönen Ahmet Reşit, bir süre Damat Ferit Paşa hükümetinde Dâhiliye Nazırlığı yapar. Sevr Anlaşması'nı imzalamaz ve hükümetten ayrılır.

1 Ahmet Reşit'in (Rey) hayatı hakkında bk. İbnülemin Mahmut Kemal İnal. *Son Asır Türk Şairleri* Cüz VII. Milli Eğitim Basımevi, 1969, ss.1442-1446; Murat Yalçın. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi* Cilt II. Yapı Kredi Yayınları, 2010, ss. 866.

2 Ayrıca şu eseri de Osmanlının son zamanlarında yaşananları aktarması bakımından önemlidir: Ahmet Reşit (Rey) *İmparatorluğun Son Günlerinde Gördüklerim Yaptıklarım*. Hazırlayan Nur Özmel Akın, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2010.

Ömrünün sonuna kadar Şair Nigâr Sokağı'ndaki evinde kitap okumakla ve çeviriler yapmakla uğraşan Ahmet Reşit 14 Ağustos 1955 tarihinde ölür (Odacı 24).

Servet-i Fünun dergisinde yazmaya başlarken Ahmet İhsan'ın önerisiyle H. Nazım ismini kullanan Ahmet Reşit, şiirlerinde Servet-i Fünun sanat estetiğini benimser. *Nazarriyât-ı Edebiyye* adlı eseri üzerinde durulan Ahmet Reşit'in özellikle Hâmid ve Recaizade Mahmut Ekrem'in etkisiyle kaleme aldığı şiirlerinde edebî yönden kıymetli parçalara rastlanılır. Şiire ilk başladığında Mülkiye'den hocası olan Recaizade Mahmut Ekrem'in etkisinde, daha sonra Hâmid'in tesiri altında kalır. Gülşen dergisinde başladığı edebiyat yaşamında Hâmid'in Hyde Park'tan Geçerken şiirine yazdığı nazire önemlidir. Şairin edebiyat yaşamının aydınlatılmasında bu nazirenin incelenmesi yararlı olacaktır. Henüz bütünüyle Latin harflerine aktarılmamış olan bu nazireyi Latin harflerine aktarıp inceleyerek şairin sanatı üzerinde Hâmid'in etkisini ortaya sermeye çalışacağız. Öncelikle konunun daha iyi anlaşılması adına Ahmet Reşit'in sanatı üzerinde duracağız.³

I. Ahmet Reşit'in Sanatı

Gülşen, Mektep, Malumat, Servet-i Fünun ve Rübâb dergileri ile Şehrâh gazetesinde şiirleri ve makaleleri yayınlanan Ahmet Reşit, edebiyat camiasında adını Servet-i Fünun ile birlikte duyurmuştur, denilse yanlış olmaz. Bilhassa bu dönemde edebî tenkit türünden kaleme aldığı yazılarıyla Servet-i Fünun edebiyatında öne çıkar. Dekadanlık tartışmasına da dâhil olan Ahmet Reşit, daha sonra Servet-i Fünun Dergisi'nden ayrılarak Malumat dergisine geçer. Bu dergide kimi Servet-i Fünun ediplerinin eserlerini tenkit eden yazılar kaleme alır.

3 Ahmet Reşit Rey hakkında bir doktora tezi ve üç yüksek lisan tezi hazırlanmıştır. bk. Nuray Odacı. "Bir ders kitabı olarak Ahmed Reşid Rey'in Nazariyyât-ı Edebiyyesi" Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ana Bilim Dalı, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2016; Gürhan Şen. "Ahmet Reşit Rey'in Hayatı ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme". Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, 2011.; Recai Özcan. Ahmet Reşit Rey (H. Nazım) Hayatı Ve Eserleri Üzerine Bir İnceleme". Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2002; Nesrin Şaş. "Ahmet Reşit Bey'in Nazariyyât-ı Edebiyyesi Üzerine Bir İnceleme". Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Yeni Türk Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, 2005.

Servet-i Fünun edebiyatçıları arasında adı anılmasına rağmen Tevfik Fikret, Cenap Şahabettin, Faik Ali ve Süleyman Nazif gibi diğer şairlerin gölgesinde kalan Ahmet Reşit, özellikle edebiyat nazariyesi ve edebî tenkit açısından dikkat çekici bulunmuştur. Buna rağmen İbnülemin onun şair yönünün de değerli olduğuna kanidir: "Muhterem Ahmed Reşid, milletin en değerli edîb ve şairlerindedir. Şiiri, nesri birbirinden metin ve dilnîşindir. Her istediği vadide yazı yazmağa muktedir olan erbâb-ı kalemin en mümtazlarındandır. Bu müddeaye, güzide eserleri şahiddir" (1443).

İbnülemin'in övgü dolu sözlerine karşın Kenan Akyüz, Ahmet Reşit'in eserlerinde açık bir lirizm kıtlığı ve ifade karışıklığının olduğunu düşünür. Ona göre 1885'ten 1896'ya kadar şair, Ekrem ile Hâmid'in etkisindedir, Servet-i Fünun'a geçtikten sonra bu edebiyat topluluğunun şiirlerine ait özelliklere uymaya başlamıştır (89). Aşk, ölüm ve tabiat hakkında şiirler kaleme alan Ahmet Reşit'in özellikle Servet-i Fünun döneminde kendi sesini bulduğunu söylemek mümkündür. Daha önceleri Divan şiiri geleneğinden beslenen sonra Ekrem ile Hâmid'in tesiri altına giren şair, şiir yazarak kendini geliştirmek yerine siyaset ve tenkit sahasına kaymıştır. Kanaatimizce şairin şiirlerinin edebî açıdan yeterince zengin addedilmemesinde onun söz konusu eğilimlerinin sanatının gelişmemesine sebep olmasının etkisi vardır. Yaşadığı süre zarfından herhangi bir şiir kitabı yayımlamayan Ahmet Reşit'in şiirleri de henüz bir araya getirilip basılmamıştır.

Ahmet Reşit'in bilhassa tabiat temalı şiirlerinde Hâmid'in tesirini görmek mümkündür. O da Hâmid gibi tabiatı anlatırken birbirine zıt olan imajları kullanır. Örneğin Her Zaman Görülür başlıklı şiirinde tabiatı anlatırken şair, zıt kavramlardan faydalanır:

Sıyrılıp zulmet açılınca hâver,
Parlak bir kahkaha uçar havada,
Denizde, kıyıda, dağda, ovada,
Gezinir mâi etekli periler (833)

Şair bu dördlükte tıpkı Hâmîd'in şiirlerinde olduğu gibi karanlık (zulmet) ve aydınlık (parlaklık) sözlerini bir arada kullanarak tezada başvurur. Bu anlayış, evreni zıtlıklar çerçevesinde gözlemlediğini gösterir.

Servet-i Fünun döneminde kaleme aldığı şiirlerinden Gurûb Levhalarından, Öğleyin, Karlar Erirken ve Metrûk şiirlerinde tabiattan tablolar sunar. Diğer Servet-i Fünun şairleri gibi Ahmet Reşit de tabiat ile kendi "ben"i arasında bağlantılar kurar. Hâmîd'den Servet-i Fünun şairlerine intikal eden bu özellik şairin ferdi duygularını ve düşüncelerini tabiattaki tablolar vasıtasıyla anlatmasına olanak tanır. Gurûb Levhalarından tabiat manzarası tasvir edilirken renklerden faydalanarak bir tablo oluşturulur:

Semâda bir lekesiz mavilik; uzakta beyaz
Bulut yağınları güyâ bir ibtisâm-ı kebûd,
Güneş o dağların altında büsbütün gaib
Beyaz bulutları okşar ziyâ-yı menşuru (387)

Tabiatı romantik bir biçimde algılayan şair, bu konuda Hâmîd'in tesiri altındadır. Hâmîd de tabiat konulu şiirlerinde, tabiattaki intizam karşısında adeta büyülenir ve derin düşüncelere dalar. Ahmet Reşit yine Öğleyin şiirinde tabiattaki unsurlar arasındaki etkileşim neticesinde yaşanan değişimi canlı bir tablo olarak sunar:

Teneffüsünde suûbet çekerdî sanki zemin
Olup harâret-i şemsin ağır rîzân
Çıkardı titreyerek yerden âteşin bir enin,
Olunca nefhâ-i ândan mecâl-i bahr-i vezân

Aşk, hayal-hakikat çatışması, ölüm gibi temalarda yazdığı konularda genel olarak Servet-i Fünun şiir estetiğine bağlı kalan Ahmet Reşit kendi sanatı hakkında şu yorumu yapar:

Manzumatımda telâkkiyatımı tasvirden başka bir gaye takip etmedim. San'at, sanat içindir nazariyesini –bazı takyidat ile-kabule mailim. Mensuratımda şiirin bütün havadis-i keviye gibi revabıtı müstemirrete tâbi olduğunu, zevk, şahsîdir iddiasıyla âlem-i edebiyatı mahkûm-ı keyf ve heves etmek isteyenlerin zehabı yanlış bulunduğunu isbat etmeyi bir gaye ittihaz eylemişim. Mecmua-i manzumatımı da henüz neşretmedim (İnal 1443-1444).

Şiirlerinde Servet-i Fünun edebiyat topluluğunun sanat anlayışını benimsemiş olmasına karşın Ahmet Reşit edebî tenkit noktasından Ali Ekrem ile birlikte diğer Servet-i Fünun ediplerinden ayrılır. Servet-i Fünun edebiyat topluluğunun dağılmasında etkisi olan bu edebî tenkit anlayışı farklılığını Bilge Ercilasun şöyle anlatır:

Nâdir'in (Ali Ekrem) tenkitlerinde tarif ve kaidelere bağlılığı, H. Nâzım'ın (Ahmet Reşit) her esere üslûp açısından bakması, bizdeki eski tenkit anlayışından gelen vasıflardır ve Servet-i Fünuncuların tenkit anlayışına zıttır. Servet-i Fünuncular tenkitte hüküm ve kurallardan uzak olmakta ve eser tenkidinde her eserin üslûbuna değil, bütünlüğüne dikkat etmekte ısrar etmişlerdir. Tanzimat'ta Ziya Paşa ile başlayan düalizm, Servet-i Fünun'da A. Nâdir ve H. Nâzım'la devam etmiştir (246).

Ahmet Reşit'in sanat anlayışının yansımalarını Nazarriyât-ı Edebiyye başlıklı belagat kitabında görmek mümkündür. Hyppolyte Taine'ın düşüncelerinin etkisinin bariz bir şekilde hissedildiği bu eserde Ahmet Reşit, şiirin kaynağının tahayyül olduğunu düşünür. İlhamın bir şiirin teşekkülünde önemli bir yer tuttuğunu ve her milletin kendine has bir şiir anlayışının olduğunu savunur.

2. Ahmet Reşit'in (Rey) "Hyde Park'tan Geçerken" Şiirine Yazdığı Nazire

Divan şiirinde nazire geleneği önemli bir yer tutmakla birlikte Tanzimat Dönemi Türk şiirinde de bu gelenek devam ettirilmiştir. Nazire "bir şairin şiirine başka bir şairce aynı ölçü, uyak ve redifte yazılan benzerine denir. Divan şairlerince bir şairin şiirini tanzir etmek, ona karşı bir saygı duyulduğunu ve onun şiirinin ve üslubunun beğenildiğini anlatmak içindir" (Dilçin 269). Özellikle şairler, şiire yeni başladıklarında beğendikleri kişilerin şiirlerine nazireler yazarlardı. Nazire, bir şairin kendi sesini ve üslubunu bulabilmesi adına başvurulan bir yöntem olarak değerlendirilebilir. Bu bağlamda şairler, şiir sanatındaki istidatlarını geliştirmek ve muhayyilelerini zenginleştirmek için başka şairlerin şiirlerinden faydalanma yoluna

giderlerdi. "Eski edebiyatımızda gelişme eğitimi yapan genç şairlerin usta şarilere ait mazumelere nazire yazması da bir gelenektir. Nitekim gelenek zamanla ileri düzeylere varmış gazelgibi kısa nazım şekilleri yanında terki-i bend ve mesnevilerde de kendini göstermiştir" (Pala 367). Fuzûli, Bakî, Nedim, Nabî, Şeyh Gâlib, Divan şiirinde şiirleri en fazla tanzir edilen isimlerin başında gelir.

Tanzimat Dönemi şairleri arasında şiirlerine nazireler yazılan, eserleri taklit edilen isimlerin başında Abdülhak Hâmid Tarhan gelir. Özellikle yeniliği benimseyen kesimler tarafından takdir edilen Hâmid'in şiirleri yenilik arzusu ile hareket edenlere birer yol gösterici olmuştur. Bu bağlamda Şair-i Âzam'ın en çok beğenilen ve ona nazireler yazılan şiiri Hyde Park'tan Geçerken'dir. "Şiir yayımlandıktan sonra art arda nazireler kaleme alınır. Daha önce Hâmid'i eleştiren Mehmet Celal de bu şiire Adada Gezerken adlı bir nazire yazar. Ahmet Reşit ise Gülşen mecmuasında çıkan bir nazire yazar. Tepedelenlizade Hüseyin Kamil ise Bursa'dan Gelirken yahut Turrehâtımdan Bir Parça başlıklı bir nazire kaleme alır. Daha sonra Cenap Şahabettin Hyde Park'tan Geçerken şiirine bir tahmis yazar" (Bingöl, 31). Hâmid'in şiiri ilk defa Gayretmecmuasının 12. sayısında yayımlanır. Şiirin oldukça beğenilmesi ve ona nazireler yazılmasında Hâmid'in tabiatı romantik bir şekilde algılamasının etkisi olduğu düşünülebilir. Nitekim aşağıda göreceğimiz üzere Ahmet Reşit de naziresinde Hâmid'in romantik tabiat algısını benimser.

Ahmet Reşit'in Hyde Park'tan Geçerken şiirine yazdığı nazire Gülşen mecmuasının 5 Haziran 1303 tarihli ve 18 numaralı sayısında yayımlanır. Derginin ilk sayfasında yer alan nazire Edebî başlığı altında şu ifadelerle takdim edilir: "Ahmed Reşîd Beg biraderimizin fahrü'l-üdebâ Hâmid Beg Efendi hazretlerinin –Hyde Park'tan Geçerken-ünvânlı manzumelerine yazdıkları nazîre-i belîğânedir ki bu yoldaki nezâ'irin en parlaklarından add edilse sezâdır." Bu güne kadar tamamı Latin harflerine aktarılmayan bu manzumeyi incelemeyi önce Latin harflerine aktarmak faydalı olacaktır:

Niçün bilmem gülistânda hemân feryâd eder bir kuş
 Nasıl bir nutk-ı mühimdir anı îrâd eder bir kuş
 Zemîni, âsumânı, âlemi irşâd eder bir kuş
 Edîb olmak için de arz-ı isti'dâd eder bir kuş

Sabâh-ı nev-bahârın manzar-ı i'câzkârında
 Gül üstünde çemen deryâ-yı hadrâsı kenârında
 Mücessem bir neşâtın hande-i âlem-şikârında
 Beni feryâd u âhıyla nasıl dil-şâd eder bir kuş

Çıkınca duhter-i zer-pâş o parlak câme-hâbından
 Tesettür eyledikçe ebr ile gûyâ hicâbından
 Sen ol dîde-i Hak-bînini açdıkça tâbından
 Hazîn bir şevk ile şi'r-i belîğ inşâd eder bir kuş

Görür bir gonceyi yâ bir gülü şebnemle ıslanmış
 Sanır kim gonceler bir hande-i giryânla cânlanmış
 Bu şevk ile olursa bir gülün şâhında yaslanmış
 Cihânı bir sadâsıyla behişt-âbâd eder bir kuş

Alır tâb safa-yı hazîni gûyâ sermediyetden
 Cihân mahlûkdur yek-ser sanırsın kim muhabbetden
 O câ-yı hârîka elbet olur ma'dûd-ı zînetden
 Bu şîven kim anı şâm u seher îcâd eder bir kuş

Nedir bu teşne-i ulvî nedir bu hâl âlemde
 Bunu derk etmege tâkat bulunmaz akl-ı âdemde
 Olur kalb âşînâ-yı mübhemiyet böyle bir demde
 Denir kim kalbimi her emrine münkad eder bir kuş

Olur ol zeyn-i fahr-ı ebr-i seher ol setre-i duhter
 Letâfetle tesa'ud eylemiş bir berf-i nûr-ıver
 Ki her dem çeşme binlerce bedî'a arz eder yer yer
 Görür de bunları hayrân olup ta'dâd eder bir kuş

Olur şâm-ı hazîninde sabâh-ı âlem-ârası
 Cihân şi'r ü ma'nânın mücessem hand-ı gûyâsı
 Veya kalb-i garîbin gurbet-âlûd safâzâsı
 O nûr-ı nâle kim her dem anı îkâd eder bir kuş

Azîmet eyleyince mağrîbe mihr-i semâ-peymâ
 Olur envâr-ı zerrînle semâ ol rûtbe rûh-efzâ
 Denirse bir tecellî-i Hudâ'dan berk uran ahrâ
 Bu fikri âsumâna –ben degil- isnâd eder bir kuş

Gerek subh sefâsında cihânın ibtisâmında
Gerek hüzn-i garîb-i ibtisâm-efzâ-yı şâmında
Nihâl-i güldeki vakt-i neşâtında, garâmında
Beni teshîr-i feryâd etmeği mu'tâd eder bir kuş

Uçar dilden dile fikrimce bir nûr-ı mücennahdır
Ki serbestîye meftûn olduğu nice musarrahdır
Hemîşe fikr-i hürriyetle ser-tâ-pâ müsellahdır
Görür, insânları tahkîr-i istibdâd eder bir kuş

Olur bizden ziyâde müstefîd nev-bahâr elbet
Ki olmuştur bütün âmâli hep mustahzar-ı hilkat
Dilinde pâyidâr u zî-bekâdır fikr-i hürriyet
Esâret zulmünü tahkîr ile berbâd eder bir kuş

Aceb bâdî-yi 'ömrüm mü veyâ bir rûh-ı sârî mi
Füyûz-ı hande-bahşâsı dil-i bî-mâra târî mi
Cihân şimdi melâmetden kederden yoksa 'ârî mi
Neden bir nefhasıyla gönlümü berbâd eder bir kuş

Niçin âvâze-i vicdân-pesendi nûr-ı rûhumdur
Niçin ol nefha-i şîrînteri câm-ı subûhumdur
Neden ol nâlesi tâb-efken-i âh-ı rusûhumdur
Aceb mi nûr-ı mâzî-yi bihişti yâd eder bir kuş

Benim fikrimce insâna büyük bir hâl-i ibrettir
Ki âlem şimdi ser-tâ-ser tebessümdür sa'âdettir
Bunun bâdîsi de bir nâle-i subh-ı meserrettir
Cihânı şâd-kâm etmekleğe imdâd eder bir kuş

2.1. Yeni Bir Tabiat Algısı

Modern düşüncenin tabiat anlayışı geleneksel tabiat anlayışından oldukça farklıdır. Bilhassa XVIII. yüzyılda tabiata yönelik fikirlerde görülen değişim birçok açıdan edebiyat ve sanatı da etkilemiştir. Daha önce tabiatı ilahi olanın bir yansıması olarak gören fikirler zamanla yerini materyalist görüşlere bırakır. Felsefe tarihinde Aydınlanma Çağı olarak da bilinen XVIII. yüzyılda düşünürler Tanrı, tabiat ve tabiat hakkında derin incelemelerde bulunurlar. Daha önce yapıldığı gibi tabiatı sadece bir mucize olarak ele almazlar; onlara göre tabiatın işleyişi ancak insan akli ve muhayyilesiyle kavranabilir. İnsanı tabiatın

dışında bir yerde ele almak yerine onu tabiatın bir parçası olarak değerlendiren Aydınlanma Çağı bu şekilde tabiatı, insan kavrayışını aşan bir olgu olmaktan çıkarır.

Aydınlanma Çağının önemli düşünürlerinden J. J. Rousseau, Hobbes gibi modern düşünürlerin tabiatı ve insanın tabiat durumundaki haline yönelik eleştirilerine karşı çıkararak bireyin en doğal ve en temiz durumunun doğa durumu olduğunu ifade eder. Ona göre doğa durumu insanın hakiki ve içsel benine ulaşmasını sağlar (Cevizci 454). Tabiattan uzaklaşarak medenileşen insanın birtakım iyi niteliklerini yitirdiğini düşünen Rousseau, tabiata yönelerek insanın kaybettiği erdemlere ulaşabileceğini belirtir. Romantizm akımını birçok açıdan besleyen bu bakış açısı edebiyatçıların kendi iç benlerini keşfetmek için tabiatı bir sığınak olarak görmelerinde etkili olmuştur.

Mehmet Kaplan'a göre Tanzimat'tan sonra Batı edebiyatlarının etkisiyle Türk şiirinde yeni bir tabiat anlayışı görülmeye başlar. Hâmid ve Ekrem sayesinde Türk edebiyatına romantiklerin tabiat anlayışı gelir. Tabiat fantastik bir masal âlemi havasından kurtulur ve tabiatta Allah'ın akislerini gören mistik veya panteist tabiat görüşü ağırlık kazanır (19). Klasik Türk şiirinde tabiat, şairin en büyük ilham kaynaklarından olmasına rağmen tasvir edilen tabiatın çoğu zaman realiteyle ilişkisi zayıftır. Abdülbaki Gölpınarlı'nın ifade ettiği üzere Divan şairi, insanı güzellikleriyle hayran bırakan tabiatı buğulu gözlerle görür ve gördükten sonra gözlerini yumarak kafasındaki mecazlar diline tabiatı adapte eder. Bu şekilde anlatılan tabiat tabiîlikten çıkar (19). Divan şairi gördüğünden ziyade görmek istediğini anlattığı için onun eserinde tabiat hislerin aktarılması için bir vasıta olmanın ötesine geçmez. "Divan şairi için tabiat, hüner ve marifet göstermeğe bir vesileden ibarettir. O, tabiatı, hakiki manzarasıyla ve kendi gözü ile görmekten fazla, kitap çerçevesi içinde ve kendinden evvel gelen üstadların gözü ile görmeğe çalışır" (Levend 567). Bundan dolayı ferdin tabiat ile olan ilişkisi Divan şiirinde yüzeyseldir ve fert tabiatı mutlak bir değer olarak görmek yerine Allah'ın varlığının açıklayıcısı olarak değerlendirir.

Tanzimat Dönemi şairleri Klasik Türk edebiyatı geleneğinden beslenmelerine rağmen Batı'dan gelen fikirlerin etkisiyle dış dünyayı daha gerçekçi ve masal havasından uzaklaşarak anlatırlar. Mehmet Kaplan, yüzyıllarca dış dünyanın diğer dünyaya göre değersiz olduğunun anlatıldığını hatta Tanzimat Dönemi'nde Akif Paşa ve Ziya Paşa gibi şairlerin dış dünya karşısında kötümser bir tutum takındıklarını anlatır. Ona göre Abdülhak Hâmid yeni bir tabiat anlayışıyla dış dünyanın değerli olduğunu anlatarak büyük bir atılımda bulunur (79). Sahra, Belde yahut Divaneliklerim, Duhter-i Hindû gibi ilk piyeslerinden itibaren tabiatın Hâmid'in eserlerinde önemli bir yer tuttuğunu görmek mümkündür. Sahra'da medeniyet ile tabiatı mukayese eden Hâmid, Duhter-i Hindû'da tabiat ile bütünleşen kadın imgesini işler. Tabiat ile bütünleşen kadın imgesi uzun yıllar boyunca Hâmid'in eserlerinde tekrar edilir. Hatta annesine yazdığı ve 1913'te yayımlanan Validem başlıklı şiirinde yine tabiat ile bütünleşen kadın imgesine rastlanır. Hayatının son anında bile tabiatı dilinden düşürmeyen Şair-i Âzam şu mısraı tekrar eder durur: Bir ismi celâl olsa gerek namı tabiat/Ayatı ilâhiyedir, ilhamı tabiat.⁴

Yeni Türk şiirinde tabiat algısının değişmesinde Fransız romantiklerinin etkisi oldukça büyüktür. Bu etki, özellikle Hâmid'in şiirlerinde ve piyeslerinde açık bir şekilde kendisini göstermiştir. Fransız romantikleri, Rousseau'nun da etkisiyle tabiatı medeniyete karşı üstün görmüş ve tabiata sığınarak kendi "ben"leri ile tabiat arasında özdeşleşim kurmuşlardır. Sanatın kaynağı olarak tabiatı gören romantikler, şairin kendisini de ancak tabiatla keşfettiğine inanırlar. Romantik yazar Victor Hugo, şiirin ancak tabiat ve tabiatın bir ürünü olan ilhamdan beslendiğini söyler (86). Abdülhak Hâmid'in şiir anlayışında Victor Hugo'da olduğu gibi tabiat merkezi bir önem taşır. Şair-i Âzam gerek şiirlerinde gerek mektuplarında bu konu hakkında önemli düşünceler dile getirmiştir. Örneğin Hyde Park'tan Geçerken şiirinden önce kaleme alınan Bir Şairin Hezeyânı şiirinde, şiirin kaynağı olarak açık bir şekilde tabiatı görür:

Bence hep şi'rdir bu meşcereler.

4 Şükufe Nihal, Hâmid'in ölümünün ardından yazdığı bir yazıda onun sevdiği mısraları sürekli tekrar ettiğini, söz konusu mısralardan birinin de bu olduğunu aktarır. bk. Şükufe Nihal Başar, "Büyük Ölünün Son Demleri". *Tan*, 14 Nisan 1937, ss. 7.

Şu bayırlar, harabeler, dereler.
Bu esen rüzgârı pek severim (560).

Hâmîd'in poetik metinlerinden biri olan Bir Şairin Hezeyânı başlıklı şiirinin baştan sona tabiatı yücelten bir düşünceyi ortaya koyması ve şairin tabiatı bir sanat menbaı olarak değerlendirmesi romantik bir anlayışın ürünüdür. Hâmîd, tabiat karşısında yeni bir duruş sergileyerek birçok açıdan yeni bir öznenin habercisi olmuştur. Tabiatı sadece Tanrı'nın kudretinin tecelli ettiği bir yer olarak yorumlamayı bırakıp birtakım estetik duyguların tecrübe edildiği ve bireyin ferahladığı bir alan şeklinde değerlendirir. Bu da şairin tabiat karşısında kendi "ben"ini keşfedip ona yönelmesi anlamında değerlendirilebilir.

Hâmîd, Samipaşazade Sezai'ye gönderdiği bir mektubunda tabiatı şair olarak nitelendirir: "Tabiat, o ne fevkalâde şairdir ki, bütün âsârı da şuaradan zuhur eder! O ne büyük Hâlık'dır ki, mahlûkatı da iktidâr-ı halk ile mütehâllik!" (203).⁵ Hâmîd, Türk şiirinin kabuk değiştirmesinde birçok adım atmıştır. Onun teşebbüsleri özellikle eski şiir taraftarlarınca ciddi anlamda eleştirilmiştir ama o yeniliği kovalamayı bırakmamıştır. Yaptığı yenilikler arasında romantik tabiat anlayışını Türk şiiriyle buluşturması oldukça önemlidir. Nitekim Hikmet Dizdaroğlu, Hâmîd'in birçok yenilikler yapmakla birlikte asıl yaptığı yeniliğin Türk şiirinin tabiat karşısındaki tutumunu değiştirmesi olduğunu belirtir (18).

İlk şiirlerinden itibaren tabiatı gözlemleyen, tabiattaki nizamı takdir eden ve kendi "ben"i ile tabiat arasında münasebetler kuran Abdülhak Hâmîd'in birçok coğrafyayı gezmiş olması onda derin bir tabiat sevgisinin başlamasında etkili olmuştur. İlk gençlik yıllarında sık sık Çamlıca'ya giden şair, daha sonra tabiatı ile insanı büyüleyen Rize, Hindistan, Paris ve Londra gibi yerlerde bulunmuştur. Bilhassa Hindistan'da bulunduğu esnada tabiat düşüncesi onda ciddi anlamda panteist bir hüviyete bürünmüştür. Hindistan'dan sonra gittiği

5 Makber Mukaddimesi'nde de Şair-i Azam, tabiatı ilham kaynağı olarak gördüğünü açıkça dile getirir: "Hangi kalem mehasin-i tabiiyyeyi hakkıyla taklid etmiş? Bizim yazıp da en güzel bulduğumuz şiirleri bize ilham eden tabiattır. O şiirler, suda görülen akse benzer ki, mutlaka hariçte bir müsebbibi olur. Bazı ekâbir-i edeb, bir şâirin meziyyatı kendi beyninde tevellüd ettiğini iddia ederler. Ben bu fikirde değilim. Benim, (eğer varsa) mehasinim dağların, bayırların, güzel yüzlerin, çiçeklerindir. Seyyâtım benimdir" (Tarhan 16).

İngiltere'de tabiata olan ilgisi devam etmiştir. Hyde Park'tan Geçerken şiiri bu ilginin bir meyvesi olarak ortaya çıkmıştır. Makber kitabından sonra yayımlanan bu şiir Makber'in tesiri altındadır. Nitekim Hâmid, şiirde eşi Fatma Hanım'ı kaybetmesinden ötürü yaşadığı derin üzüntüye göndermede bulunur:

Bugün bir makberin müştâkıyım ben, eylerim feryâd
Seninçün de yarın hasretle etsin makberim feryâd,
Onun gûşunda da bilmem olur mu sözelerim feryâd
Nedir Yârab, beni feryâd ile mutad eder bir kuş? (Tarhan 582)

Söz konusu şiire nazire yazan Ahmet Reşit'in de Hâmid gibi tabiata karşı hayranlık dolu biri olduğu görülür. O da üstadı gibi tabiat ile sanat arasında birtakım münasebetler kurar ve tabiatı sanat için bir kaynak olarak değerlendirir. Ona göre şairin ilham kaynakları arasında tabiat en önde gelir. Malumat dergisinde yayımlanan "Şiir ve Fen" başlıklı makalesinde şairin vazifesini şöyle açıklar:

Şairin asıl vazifesi o levhâ-ı tabiatın mânâ-yı aslîsini, mesela saha-i tulûun ilhâm ettiği hüzn-i neş'edârı en ziyâde izhara hâdim olan evsâf-ı esâsiyyeye inzimâm etmiş olan birtakım tafsilât-i zâideyi de bütün bütün bertaraf ederek maksûd olan mânâ-yı aslîyi en nazar-firîb, en câlib-i dikkat olacak şekilde arz etmektir (872).

Ahmet Reşit, sanatın tabiattan beslenmesi gerektiğini ifade etmesine karşın tabiattaki güzellik ile sanat güzelliği arasında ayırım olduğunu düşünür. Ona göre tabiatta çirkin olarak görülen bir şey sanat eserinde güzel bir şekilde tasvir edilebilir ya da tabiatta güzel olan bir eşya sanat eserinde çirkin tasvir edilebilir (Özcan 75). Önemli olan sanatçının tabiatta gördüklerini dile getirme tarzıdır, yani sanatçı elindeki malzemeyi sunarken hünerini ortaya koyar.

Hâmid'in şiirine yazdığı nazirede Ahmet Reşit, tabiat hakkında dile getirdiği düşüncelere bağlı kalmıştır. Söz konusu şiir üç bölüme ayırmak mümkündür. A. İlk iki dörtlük: Bu bölümde tabiat müşahede eden şair, kuşun tabiattaki diğer nesnelere ile olan münasebetini anlatır. B. Üçüncü ve dördüncü dörtlük: Bu bölümde Allah'ın varlığının tabiat ile bütünleşmesi anlatılır. Yer yer panteist fikirlere yer verilir. C. Son dörtlüklerde ise şair kendi "ben"ine yönelerek tabiat ile özdeşleşim kurar.

Ahmet Reşit'in söz konusu şiirindeki kompozisyon Hâmid'in Hyde Park'tan Geçerken şiirindeki kompozisyonu andırmaktadır. Şair-i Âzam da öncelikle "kuş" imgesini tabiattaki diğer unsurlarla birlikte ele alır daha sonra Allah'ın tabiattaki görünümüne değinir. En sonda kendi bireysel acısını anlatırken tabiattaki objelerden faydalanır. Ahmet Reşit'in naziresinde "kuş" imgesinin redif olarak kullanılması, anlamsal derinliğin birçok açıdan "kuş" ile ilişkili olmasını sağlamıştır. Bu bağlamda "kuş" imgesi üzerinde durmak faydalı olacaktır. Divan şiirinde olduğu gibi Tanzimat sonrası gelişen Türk şiirinde de kuş sıkça kullanılan imgelerden biridir. Kuş, "daima ilâhî hürriyetin canlı, tanrısal bir bağımsızlık diyebileceğimiz kavramın ve ruhun sembolü olmuştur" (Ersoy 285). Divan edebiyatında kuşlar arasında özellikle bülbül önemli bir imge olarak ve çoğu kez âşık ile özdeşleştirilerek kullanılır. Bu bağlamda bülbül, benzerlik ilişkisi içerisinde bir değer kazanır. Oysa hem Hâmid'in şiirinde hem Ahmet Reşit'in yazdığı nazirede kuş, başlı başına anlamsal bir değere sahip bir şekilde ele alınır.

Niçün bilmem gülistânda hemân feryâd eder bir kuş
 Nasıl bir nutk-ı mühimdir anı îrâd eder bir kuş
 Zemîni, âsumânı, âlemi irşâd eder bir kuş
 Edîb olmak için de arz-ı isti'dâd eder bir kuş

Bu mısralarda görüldüğü üzere kuş, şairin benzediği bir varlık olarak değerlendirilmiyor, bilakis şair tarafından gözlemlenen ve anlaşılmaya çalışılan merak uyandırıcı bir unsur olarak görülüyor. Kuşun türü belli edilmese bile şairin, dışarıdan bir kuş sesini duyarak irkildiği fark ediliyor. Bu irkilmeden sonra kuşa dikkat kesilen şair, onun varlığını anlamaya çalışarak betimlemeye girişir. Bu bağlamda Ahmet Reşit, Hâmid'in Hyde Park'tan Geçerken şiirinde yaptığı gibi dış dünyayı bütün gerçekliğiyle algılamaya ve daha sonra onu tahayyül etmeye girişir. Gül bahçesinde sesi duyulan kuş, tıpkı bir insan gibi feryat etmektedir ve bu feryat şairin muhayyilesinde anlamlı bir bütünlüğü çağırıştırır. Yer ve gök kuş sesiyle aydınlanırken şair, kuşun hünerlerini göstererek bir edip olmaya çalıştığını hayal eder. Hâmid'in şiirinde de ise kuş ile şairin "ben"i arasında daha sıkı bir münasebet ortaya konulur:

Nedir mahvolmuş eş'ârım benim îcâd eder bir kuş!

Bütün şâirleri ahkâmına münkâd eder bir kuş.
Neden bilmem, bugün kalbimde bir feryâd eder bir kuş,
Bu virân hâtırım, bir fikr ile berbâd eder bir kuş (Tarhan 582)

Şair-i Âzam'ın sadece Hyde Park'tan Geçerken şiirinde değil, birçok eserinde "kuş" imgesi önemli bir yer tutar. Henüz çocuk yaştaiken Samipaşazade Sezai ile birlikte dolaştığı Çamlıca'da dikkat kesildiği kuş sesi uzun yıllar içerisinde gelişe gelişe eserlerinde çok boyutlu bir anlam kazanır. Çamlıcada dinlediği kuşu, tabiat tiyatrosunun Adelina Patti'si olarak değerlendirir. Adelina Patti'nin nasıl ki birçok şairi kendine âşık ettirdiyse, Çamlıca'daki kuşun da birçok kişiyi şaire dönüştürdüğünü ifade eder (203). Hyde Park'tan Geçerken şiirinde de şair, ilhamını kuştan aldığını açıkça dile getirir.⁶

Hâmid'in şiirlerinde kuş imgesini Lacan'ın kuramı çerçevesinde de ele almak mümkündür. Lacan'a göre "ben, bir imgeye tutunarak oluşan yabancılaşmadan doğar" (106). Ayna evresi dediği dönemde çocuğun özne parçalanması yaşadığını belirten Lacan, doğduktan altıncı aydan sonra insanın kendi imgesi ile olan bütünlüğünü yitirdiğini ileri sürer. Ayna rolündeki bir figürle karşı karşıya kalan insan artık aynada gördüğü imgesi ile kendisini özdeşleştirir. Fakat insanın yansımaları gördüğü imge ona bir gerçeklik sunmaz, sadece eksik olduğu yönleri göster ve insan bu eksikliği gidermeyi bir tür fantezi olarak kabullenir. Hâmid'in şiirlerinde kuş imgesi bir anlamda şairin özgür olma, hafifleme ve tabiatla bütünleşmesinin fantezisi. Şair, kuşun varlığında olmak istediği veya Lacan'ın kuramında belirttiği gibi ifade edersek eksikliğini yaşadığı şeye ulaşmak ister.

Divan şiirinde dış dünya genellikle muhayyel evrenin tasavvuru için bir aksesuar vazifesi görürdü. Divan şairi tabiatta gördüklerini, hayal ettiklerini anlatmak için bir vasıta olarak kullanmaktaydı. Yeni Türk şiirinde, özellikle Hâmid'in eserlerinde, tabiat hayallerin tasviri için bir

6 Şair-i Azam'ın eserlerinde kuş imgesinin önemli bir yer tutmasında Hindistan'a yaptığı seyahatin de etkili olduğunu belirlemekte fayda var. Nitekim Hindistan'dayken Rezaizade Mahmut Ekrem'e yazdığı bir mektupta buradaki kuşlardan ne denli etkilendiğini ifade eder: "Lâtife söylemiyorum Ekrem, buranın kuşları lâkırdı söylüyorlar, ta'mik-i sathiyât ile me'lûf olan ben bu kuşlarda insâniyet görüyorum, ruhâniyet buluyorum. Her sabah beni bî-dâr yahut ikâz eden bu tabiat şarilerinin elhânıdır, tebşir-i tulû'a müekkel olan bu ulûhiyyet şarilerinin nüvid-i rûh-resânıdır, kuşların şafaktan gelen bu elhân-ı zeviyü'l-hayâtın, o hüriyyet âşıklarının her sabah icrâ ettikleri evsât-ı latife çalayannının nebeândır" (Tarhan 303).

vasıta olarak kullanılmak yerine 'ben'in kendisini ve başka varlıkları duyumsadığı bir yer olarak ele alınır. "Hâmid ile beraber Türk şiirine dış dünyadan gelme duyular girmeğe başlıyor. Hâmid'den sonra Türk şiirinde duyular gittikçe artacak, Servet-i Fünunculara şiir, tabiatı taklitte resim ile boy ölçüşecektir" (Kaplan 81). Hâmid'in tabiat ile ilgili söz konusu teşebbüsü büyük bir değişimin habercisi olur. Aynı zamanda tabiatın romantik bir şekilde algılanması anlamına gelen Hâmid'in teşebbüsü sayesinde birçok şair, Divan şiirinin klişe haline gelen bakış açısından da sıyrılır.

Ahmet Reşit ile Hâmid'in şiirleri kıyaslandığında Ahmet Reşit'in dış dünyadaki gerçekliği anlatmada ustası kadar başarılı olamadığı görülür. Hâmid, Hyde Park'tan Geçerken şiirinde mekân olarak gerçek bir yerden doğayı seyretmektedir. Buna mukabil Ahmet Reşit, Divan şiiri geleneğini hatırlatacak şekilde gülistandan doğayı seyretmektedir. Böyle bir durumla karşılaşılmasında Ahmet Reşit'in içinde yetiştiği şiir ortamının henüz Divan şiirinden bütünüyle kopmamasının etkili olduğu söylenebilir.

Ahmet Reşit'in şiirinin ikinci bölümünde öne çıkan panteizm fikri de Hâmid'ten kaynaklanır. Şair-i Âzam Abdülhak Hâmid'in sanatında ciddi bir yer tutan panteizmin izlerini daha ilk eserlerinden olan Duhter-i Hindû ve Garam'da görmek mümkündür. Şair Hindistan'a gittikten sonra panteizm düşüncesi ciddi manada gelişim gösterir. Nitekim şairin Hindistan seyahatinin meyveleri olan Külbe-i İştîyâk ve Kürsî-i İstiğrâk gibi şiirlerinde panteizm kendini açıkça hissettirir. Ahmet Reşit'in naziresinde panteizm düşüncesi tanrının tecellisinin tabiatta görülmesiyle ilgilidir:

Cihân mahlûkdur yek-ser sanırsın kim muhabbetden
 O câ-yı hârîka elbet olur ma'dûd-ı zînetden
 (...)
 Nedir bu teşne-i ulvî nedir bu hâl âlemde
 Bunu derk etmege tâkat bulunmaz akl-ı âdemde
 (...)
 Azîmet eyleyince mağrîbe mihr-i semâ-peymâ
 Olur envâr-ı zerrînle semâ ol rütbe rûh-efzâ
 Denirse bir tecellî-i Hudâ'dan berk uran ahrâ

Şair, tabiatı gözlemledikçe ilahi bir kudretin her yeri kuşattığını fark eder. Bu kudret karşısında hayrete düşer fakat öbür yandan estetik bir haz alır. Zaten Hâmîd'in şiirlerinde de panteist düşünce tabiattaki ilahi kudret karşısında öznenin şaşkınlık yaşaması ve daha sonra yüce hislere kapılması şeklinde görünür.

Ahmet Reşit'in şiirinin üçüncü bölümünde şairin kendi "ben"ine yoğunlaşarak tabiat içindeki durumunu ele almaya çalıştığı görülür. "Romantik yazar ve şairlere göre, 'ben'e ulaşmak için tabiattan yola çıkmak gerekir" (Alkan 59). Tabiat, romantik şaire göre sadece duygu ve düşüncelerini anlatmaya yardımcı olan bir dekor değildir, kişinin kendi varlığını duyumsadığı ve ilahi güzelliği seyrettiği muhteşem bir evrendir. Bu evren sayesinde şair, kendisini daha iyi kavrar; tabiatın güzelliği sayesinde huzura kavuşur. Afşar Timuçin'in ifade ettiği üzere romantizmde "ben" merkez, bir değer haline gelir ve "ben" mutlak bir bütünlük olarak kendisini ortaya koymak ister. "ben" kendini mutlak bir bütünlük olarak ortaya koymadığından kendisi dışında bazı dayanaklar arar; bundan dolayı tabiata yönelir, tabiatta kendisi için anlatım olanakları bulmaya çalışır (102). Ahmet Reşit, şiirinde tabiattaki yüceliği ve güzelliği anlattıktan sonra kendisine yönelerek tabiatın onda uyandırdığı duygulardan söz eder:

Gerek subh sefâsında cihânın ibtisâmında
Gerek hüzn-i garîb-i ibtisâm-efzâ-yı şâmında
Nihâl-i güldeki vakt-i neşâtında, garâmında
Beni teshîr-i feryâd etmeği mu'tâd eder bir kuş

Şair tabiatın her vaktinin ve her türlü görünümünün kendi "beni"ne yönelik birtakım etkilerinin olduğunu ve tabiat sayesinde adeta büyülediğini anlatır. Tabiatın bütün güzelliğine rağmen şairin iç dünyasında bir sıkıntının var olduğu hissedilir. Tam olarak belirtilmese de şair, güzel ve yüce duyguların yanında bireysel yaşamıyla ilgili bir derdinin olduğunu, bu derdinin ise tabiattaki unsurlar sayesinde hatıra geldiğini ifade eder:

Niçin âvâze-i vicdân-pesendi nûr-ı rûhumdur
Niçin ol nefha-i şîrînteri câm-ı subûhumdur
Neden ol nâlesi tâb-efken-i âh-ı rusûhumdur

Aslında Hâmid'in Hyde Park'tan Geçerken şiirinde de tabiatın güzelliği ve yüceliği anlatırken öbür yandan şairin bireysel sıkıntısı da dile getirilir. Hatta şairin bireysel sıkıntısı şiirde bir süre sonra asıl konu haline gelir. Bu bağlamda Hâmid'in romantik sanat algısına bağlı kalarak kendi "ben"ini merkez bir değer olarak ortaya çıkardığını belirtmek gerekir. Örneğin Hyde Park'tan Geçerken şiirinde şair, doğrudan ıstırabının nedenini ve etkisini ifade ederek dikkatleri kendi üzerine çeker:

Zemistan içre kalmış yâdgâr-ı sayf-ı handandır.
 Fenâdan bahseder bir bülbül-i kudsî-i rıdvândır.
 Birût'tan gelse lâyük hüdud-i sâ'î-i cânândır.
 Beni îkaz için, ihyâ için, bîdâd eder bir kuş (Tarhan 583)

Hâmid, eşi Fatma Hanım 21 Nisan 1885'te Beyrut'ta vefat ettikten sonra İstanbul'a gelir. 18 Aralık 1885'te Londra Sefareti başkâtipliği görevine başlar. Londra'da henüz yeni geldiği dönemde kaleme aldığı Hyde Park'tan Geçerken şiirinde Fatma Hanım'ın ölümünden duyulan üzüntünün izlerinin görülmesi tabiidir. Söz konusu şiirin büyük bir bölümü esasında şairin kişisel ıstırabı neticesinde tabiattaki unsurlarla kurduğu özdeşleyime odaklanır. Bu bağlamda Ahmet Reşit'in naziresinin Hâmid'in şiirine göre eksik kaldığı söylenebilir. Gerçi Ahmet Reşit de kendi "ben"ine yoğunlaşır fakat yaşadığı sıkıntının tam olarak ne olduğunu paylaşmaz.

2.2. Hamidane Üslup

En genel anlamıyla üslup ifade etme tarzı demektir. "Düşüncesini, duygusunu, kuruntusunu yâni tefekkürünü, tahassüsünü, tahayyülünü anlatmak için herkesin şahsî bir ifâde tarzı vardır. İşte bu tarza üslup denir" (Olgun 177). Üslup sadece edebiyatta değil, diğer bütün sanat şubelerinde sanatçının şahsiliğine, özgünlüğüne vurgu yapan bir kavramdır. Sanatçının eserinde kullandığı malzeme, anlattığı konu önemli olmakla birlikte asıl maharetini duygu ve düşüncelerini ifade etmede gösterir. Bundan dolayı estetik ve sanat felsefesinde üslup üzerinde oldukça durulmuş ve büyük sanatkârların kendine has üsluplarının olduğu dile getirilmiştir.

Abdülhak Hâmid, Tanzimat şairleri arasında üslubundan dolayı oldukça eleştirilmesine karşın özellikle yeni edebiyat anlayışını benimseyenler tarafından takdir edilmiştir. Henüz yeni yeni kitaplarını yayımladığı dönemlerde üslubunun farklılığı dikkatleri üzerine çekmesini sağlamıştır. Onun üslubundan ilk söz eden kişilerden biri Recaizade Mahmut Ekrem'dir. "İlk defa Hâmidane üsluptan bahseden kişi olan Ekrem, yazdığı şiirlerle bu üsluba olan hayranlığını ortaya koyduğu gibi yeni yetişen nesillerin söz konusu üsluba ilgi duymasını da sağlamıştır" (Bingöl 364). Tâlim-i Edebiyat'ta üslup türlerinden söz ederken sık sık Hâmid'in şiirlerinden örnekler veren Recaizade Mahmut Ekrem, Pek Severim başlıklı şiirinde de onun üslubuna öykünür.

Zıt kavramları sık sık aynı yerde kullanması, kesik cümlelere yer vermesi, sürekli sorgulayıcı ifadelere başvurması, daha önce görülmemiş terkipler denemesi Hâmid'in üslubun temel özellikleri arasında yer alır. Bu üslup, Divan şiiri geleneği ile yetişmiş birçok kişi için oldukça garip görülmektedir. Nitekim Hâmid'in üslûbu birtakım tartışmaların çıkmasının fitilini de ateşlemiştir. Mesela Muallim Naci, Hâmid'in Frenk üslubunu denemeye çalıştığını fakat manasız ve kurallardan yoksun eserler ortaya koyduğunu dile getirir:

Elfâzına baksam bu sözün kaidesizdir
Ma'nâsına baksam o dahi fâidesizdir
Üslûb-ı Firengâne deyüb halt-ı kelâma
Yazmakla ne olmuş bir iki safсата-nâme
Üslûbumuzu mahvediyor Avrupa derdi

Bir Avrupalı görse bu üslûbu gülerdi (Muallim Naci 67)

Hâmid, Naci ve onun gibi kişilerin bütün eleştirilerine rağmen üslubunda direnmeye devam etmiş ve yeni yetişen nesiller üzerinde ciddi bir etki bırakmıştır. Nâ-kâfi başlıklı şiirinde eski şiir tarzının yetersiz olduğunu bu yüzden onu yıkmaya kalkıştığını ifade ederek bir anlamda onu eleştirenlere cevap verir:

Evet, tarz-ı kadîm-i şi'ri bozduk, herc ü merc ettik,
Nedir şi'r-i hakîki safها-ı irfâna dercettik.
Bu yolda nakd-i vakti cem'-i kuvvet birle harcettik.
Bize gelmişti zirâ meslek-i ecdâd, nâ-kâfi.

Divan şiiri tarzını yıkmakla övünen Hâmid'in bu teşebbüsü, gerçekten yeni nesiller üzerinde bilhassa Edebiyat-ı Cedide mensupları arasında büyük bir hayranlıkla izlenir. Tefik Fikret, onun şiirinin tarz olarak eski şiirden oldukça farklı olduğunu, onun sayesinde Türk şiirinin tasavvur ve tahassüs diline kavuştuğunu savunur: "Makber şi'r-i hazırın faslû'l hitâbı. Fâtiha-ı bedâ'etidir. Şi'r-i kadim denebi—lır ki bütün müzeyyenatı ile tumturâkı ile burada gömülmüştür. Nef'î'nin lisan-ı tahakkümü kati olarak burada sükût etmiştir. Makber'de işittiğimiz lisan büsbütün yeni o zamana kadar işitilmemiş bir lisân-ı tasavvur ve tahassüstür" (3).

Hâmid, eserlerini yayımlandıkça ve bu eserler edebî tartışmalara konu oldukça dikkatleri daha fazla üzerine çekmekte, yenilik taraftarı gençler üzerinde daha fazla etkili olmaktadır. Ömer Faruk Akün'ün açıkladığı üzere Hâmid'in şiirleri ve piyesleri edebiyatımızda tem, üslup, hassasiyet tarzı ve nazım şekilleri bakımından birtakım modalar yaratmıştır (106). Makber kitabına yazdığı mukaddeme ve Makber'in kendisi şairin tartışılmasına veya takdir edilmesine zemin hazırlamıştır. Hâmid'in Makber'in "Mukaddimesi"de kullandığı dil ve ifade tarzı büyük bir yenilik olarak algılanmış ve bu, birçok kişiye ilham vermiştir. Şair-i Âzam, Makber sonrası kaleme aldığı birçok eserinde bu ifade tarzını devam ettirmiştir. Hyde Park'tan Geçerken şiiri de bu eserlerden biridir.

Ahmet Reşit'in naziresinde ifade biçimi olarak göze çarpan ilk şey tezatların şiirin her yerine yayılmış olması ve yer yer sorgulayıcı sözlerin bulunmasıdır. Bunlar tam olarak Hâmidane üslubun nitelikleridir. Şiirde geçen tezatlardan bazıları şöyledir:

Beni **feryâd u âhıyla** nasıl **dil-şâd** eder bir kuş
(...)

Çıkınca duhter-i zer-pâş o parlak câme-hâbından
Tesettür eyledikçe ebr ile gûyâ hicâbından
(...)

Olur **şâm-ı hazînde sabâh-ı âlem**-ârası
(...)

Gerek **subh sefâsında cihânın ibtisâmında**
Gerek **hüzn-i garîb-i ibtisâm-efzâ-yı şâmında**
(...)

Dilinde pâydâr u zî-bekâdır fikr-i **hürriyet**

Esâret zulmünü tahkîr ile berbâd eder bir kuş

"Edebiyatta iki düşünce, duygu ve hayal arasında birbirine karşıt olan nitelikleri ve benzerlikleri bir arada söyleme sanatı" (Pala 468) tezat olarak tanımlanır. Tezatlar, Divan şiirinde olduğu gibi Yeni Türk şiirinde de sıklıkla kullanılır. Bilhassa çelişki ve ikiliklerin düşünceyi etkilediği Tanzimat Dönemi'nde tezatlara başvurmak Hâmid'in katkılarıyla oldukça yayınladır. Faruk Kadri Timurtaş, Hâmid'in eserlerinde tezat sanatının oldukça sık kullanıldığını ifade ettikten sonra tezat sanatının çok kuvvetli bir zekâ kavrayışının ürünü olduğunu belirtir (10). İsmail Hami Danişmend de şairin ruh âlemindeki tezatların eserlerine sıkça yansıdığını ve onun bir deha olarak görülmesinde tezatları kullanma kabiliyetinin etkisinin olduğunu ileri sürer (380). Tezatların Hyde Park'tan Geçerken şiirinde öne çıktığını görmek mümkündür:

Nedir, mücrim değil, işkenceden dûrum, fakat bedbaht!
Dahîl-i cennetim, hem-sohbet-i hûrum, fakat bedbaht!
Saadet-yâb-ı sıhhat, şâd u mesrurum, fakat bedbaht!

Nasıl bir yâdgârın derdidir bu, yâd eder bir kuş? (Tarhan 581)

Hâmid'in şiirlerinde başvurulan tezatların temel özelliği mantıksal bir çelişki ortaya koymalarıdır. Hem şairin ruh âlemi hem yaşadığı dönemin siyasi ve sosyal vaziyeti eserlerinde bu türlü tezatların sıkça geçmesinde belirleyici olmuştur. Ahmet Reşit'in yazdığı nazirede tezatlar, Hâmid'in şiirindeki gibi kuvvetli olmasalar da mantıksal çelişkiler ortaya koyması açısından önemlidir.

Hâmidane söyleyişin diğer önemli özelliği ise sorgulayıcı ifadelerle, karşılaşılan bir olay ve durum hakkında tefekküre dalmadır. Özellikle Makber'de Hâmid, birçok kere sorgulayıcı ifadelerle ölüm ve ötesi hakkında tefekküre dalmış; varlık ve varoluşu anlamaya çalışmıştır. Hyde Park'tan Geçerken şiirinde de söz konusu tavrını sürdürdüğü görülür. Ahmet Reşit de bu söyleyiş tarzını kendi şiirinde devam ettirir:

Niçün bilmem gülistânda hemân feryâd eder bir kuş

Nasıl bir nutk-ı mühimdir anı îrâd eder bir kuş

(...)

Nedir bu teşne-i ulvî nedir bu hâl âlemde

(...)

Niçin âvâze-i vicdân-pesendi nûr-ı rûhumdur

Niçin ol nefha-i şîrînteri câm-ı subûhumdur

Neden ol nâlesi tâb-efken-i âh-ı rusûhumdur
 Aceb mi nûr-ı mâzî-yi bihişti yâd eder bir kuş

Soru çoğu zaman bir cevap için sorulsa da bazen bir konu hakkında düşünmek için de sorulabilir. Nitekim hem Hâmid'in hem Ahmet Reşit'in şiirinde sorulan soruların cevaplarından ziyade karşı karşıya kalınan muammanın derinliği üzerinde durulur. Şair dış dünyada olup bitenleri anlamakta güçlük çekince sorular yönelterek bir çıkış yolu aralar fakat muammanın derinliğine ne derece vakıf olduğu hakkında pek bir şey söylemez. Nitekim Hâmid'in Makber'i başta olmak üzere birçok eserinde üst üste gelen sorular şairin tefekkür arzusundan kaynaklanır. Bazen tabiattaki yüceliğin karşısında bazen kabir kapısında hayrete düşen Hâmid, soru sorarak bir anlam bulmaya çalışır. Bu bağlamda Ahmet Reşit'in naziresinde Hâmidane söyleyişin tekrar edildiğini söylemek mümkündür.

Ahmet Reşit'in naziresi ile Hâmid'in şiirini biçimsel açıdan kıyaslayarak da Hâmidane üslubun izleri sürülebilir. Ahmet Reşit de Hâmid'in şiirinde olduğu gibi nazım birimi olarak dörtlüğü seçmiştir. Yine nazire yazdığı şiirdeki gibi mefâ'îlün /mefâ'îlün /mefâ'îlün/ mefâ'îlün aruz kalıbını kullanmıştır. Hâmid'in şiiri on dokuz dörtlükten oluşurken Ahmet Reşit'in şiiri on beş dörtlükten meydana gelir.

Biçimsel özellikler içerisinde üzerinde durulması gereken diğer bir konu da uyaktır. Terry Eagleton'a göre uyağın büyüğü bir yanı vardır, söz tekrarlarından çocuksu bir zevk alırız. (208) Ayrıca uyak şiirdeki düşünce ve duygunun bir düzen içerisinde ve belli odaklarda yoğunlaşmasını sağlar. Ele alınan iki şiirin de kafiye örgüsü benzer şekilde devam eder: aaaa/bbba/ccca/ddda/eeee.... Kuş uyağının her dörtlüğün sonunda tekrarlanması, şairin duygu ve düşüncesi bir şekilde kuş ile ilişkilendirmesine olanak tanır.

Noktalama işaretleri bir şiirin formunun anlaşılmasında önemli bir rol oynar. Bir soru işaretinin veya bir ünlem işaretinin dil bilgisel işlevinin yanında anlamsal açıdan birtakım etkileri olabilir. Hyde Park'tan Geçerken şiirinde noktalama işaretleri kullanılmasına karşın Ahmet Reşit'in naziresinde noktalama işaretlerine yer verilmemiştir. Hâmid sadece söz konusu şiirlerinde değil, söz gelimi Makber'de

de noktalama işaretlerinden anlatımı zenginleştirmesi yönünden faydalanmıştır.

Sonuç

Şair-i Âzam Abdülhak Hâmid Tarhan'ın önemli şiirleri arasında yer alan "Hyde Park'tan Geçerken" şiirine yazdığı nazire ile ona hayranlığını ifade eden Ahmet Reşit, her açıdan yeni bir şiir anlayışının takipçisi olmaya çalışmıştır. Hâmid'in şiiri on dokuz dörtlükten oluşmasına rağmen Ahmet Reşit'in naziresi on beş dörtlükten oluşur. Nazire geleneğine uygun bir şekilde Ahmet Reşit'in naziresinde Hâmid'in söz konusu şiirinde kullandığı vezin ve kafiye örgüsü aynen kullanılmıştır. Kuş redifinin tekrar edilmesi her iki şiirde benzer imgelerin öne çıkmasını sağladığı gibi benzer bir söyleyiş biçiminin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Ahmet Reşit, "Hyde Park'tan Geçerken" şiirinde olduğu gibi romantik bir sanat anlayışına bağlı kalarak öncelikle tabiatını güzelliğini ve yüceliğini anlatmış daha sonra kendi "ben"ine yönelmiştir. Hâmid'in şiirinde şair kendi "ben"ini anlatırken yaşadığı sıkıntının kaynağını ve nedenini açıklarken Ahmet Reşit'in naziresinde şair yaşadığı sıkıntıyı açıkça ifade etmez. Hâmid, tabiat ile kendi "ben"i arasında daha çok özdeşleşim kurarken Ahmet Reşit'in şiirinde bu durum biraz zayıf kalmaktadır. Ayrıca nazirede, Hâmid'in şiirlerinden oldukça aşına olduğumuz söyleyiş biçimlerine rastlamak mümkündür. Ahmet Reşit de Hâmid gibi sorularla tabiat karşısında yaşadığı şaşkınlığı ifade ederken yine Hâmid'in eserlerinde sıkça geçen tezatların benzerini kullanır. Bu bağlamda Ahmet Reşit, Hâmidane söyleyişe öykündüğünü söylemek mümkündür.

Kaynakça

- Ahmet Reşit (Rey). "Nazire". *Gülşen*. No: 18, 1303, ss. 69-70.
- Ahmet Reşit (Rey). "Gurûb Levhalarından". *Servetifünun*. No: 285, 15 Ağustos 1312, ss. 387.
- Ahmet Reşit (Rey). "Öğleyin". *Mektep*. No: 46. 1 Ağustos 1312.
- Ahmet Reşit (Rey). "Her Zaman Görülür". *Malumat*. No: 285, 1314, ss.883.
- Ahmet Reşit (Rey). "Şiir ve Fen". *Malumat*. No:282, 1317, ss.871-873.
- Alkan, Erdoğan. *Romantizm Antoloji*. Varlık Yayınları, 2005.
- Akün, Ömer Faruk. "Abdülhak Hâmid'in Basılı Eserleri Hakkında Yeni Bilgiler". *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. C. XV, S. 15, 1967, ss. 107-159.
- Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İnkılap Kitabevi, 1979.
- Başar, Şükufe Nihal. "Büyük Ölünün Son Demleri". *Tan*, 1937, ss. 7.
- Bingöl, Ulaş. *Deha ile Sahte Bir Put Tartışmaları Arasında Abdülhak Hâmid Tarhan*. Çizgi Yayınları, 2020.
- Cevizci, Ahmet. *Felsefe Tarihi*. Say Yayınları, 2013.
- Danışmend, İsmail Hami. "Abdülhak Hâmid'e Ait Hatıralar", *Türklük*, C. III, S. 13, Nisan 1940, ss. 375-384.
- Dilçin, Cem. *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.
- Dizdaroğlu, Hikmet. *Abdülhak Hâmid Tarhan-Hayatı, Sanatı, Eserleri*. Varlık Yayınları, 1953.
- Eagleton, Terry. *Şiir Nasıl Okunur*. Çeviren Kaya Genç, Agora Kitaplığı, 2007.
- Ercilasun, Bilge. *Servet-i Fünunda Edebî Tenkit*. Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1998.
- Ersoy, Necmettin. *Semboller ve Yorumları*. Dönence Yayınları, 2007.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. *Divan Edebiyatı Beyanındadır*. Marmara Kitabevi, 1945.

İnal, İbnülemin Mahmut Kemal, *Son Asır Türk Şairleri* Cüz VII. Milli Eğitim Basımevi.

Kaplan, Mehmet. *Tevfik Fikret*. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 1986.

Kaplan, Mehmet. *Şiir Tahlilleri* I. Dergâh Yayınları, 1998.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. çev. Bruce Fink. W.W. Norton & Company, 2005.

Levend, Agâh Sırrı. *Divan Edebiyatı*. Enderun Kitabevi, 1984.

Muallim Naci. *Şiirleri*. Hazırlayan Abdülkadir Hayber ve Hüseyin Özbay, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1997.

Odacı, Nuray. "Bir Ders Kitabı Olarak Ahmed Reşid Rey'in Nazariyyât-ı Edebiyyesi" *Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ana Bilim Dalı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, 2016.

Olgun, Tahir. *Edebiyat Lügatı*. Enderun Kitabevi, 1994.

Özcan, Recai. "Ahmet Reşit Rey: Edebî Faaliyeti, Tenkit Düşüncesi ve Teknikleri". *Hikmet İlmi Araştırmalar Dergisi*, Haziran 2009, ss.68-81.

Recaizade Mahmut Ekrem. *Zemzeme* II. Matbaa-ı Ebüzziya, 1300

Pala, İskender. *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. L&M Yayınları, 2002.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. "Hyde Park'tan Geçerken". *Gayret*. No: 12, 1886, ss. 46-47.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Mektuplar* I. Hazırlayan İnci Enginün, Dergâh Yayınları, 1995.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Makber*. Hazırlayan Özge Şahin, Çağrı Yayınları, 2010.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Bütün Şiirleri*. Hazırlayan İnci Enginün, Dergâh Yayınları, 2013.

Tevfik Fikret. "Hafta-i Edebi", *Tarîk*, 4 Kânun-ı sâni 1314, No. 4683, 1314, ss.3.

Timuçin, Afşar. *Estetik Bakış*. Bulut Yayınları, 2005.

Victor Hugo. "Cromwell'e Önsöz". *Romantizm Antoloji İçinde*. Hazırlayan Erdoğan Alkan, Varlık Yayınları, 2005, ss. 50-56.

Yılmaz, Enser. "Hyde Park'tan Geçerken Şiirine Yazılan Bir Nazire: Tepedelenlizâde Hüseyin Kâmil'in Bursa'dan Gelirken Yahut Türrehâtımdan Bir Parça Başlıklı Şiiri", *Edebî Eleştiri Dergisi*, Ekim 2022, 6(2), ss. 192-209.

İSMAİL GÜZELSOY'UN *DEĞMEZ* ADLI ROMANINDA ANLAM ÜRETİCİ OLARAK İNCİ LEİTMOTİFİNİN İŞLEVİ

THE FUNCTION OF THE LEITMOTIF AS A MEANING GENERATOR IN İSMAİL GÜZELSOY'S NOVEL *DEĞMEZ*



Öz

Günümüzde postmodernizm, çağdaş Türk edebiyatı alanında hem yazarların hem de araştırmacıların ilgi gösterdiği konuların başında gelmektedir. Ancak postmodern teknik ve uygulamaların yaygınlık ve popülerliğinin "postmodern" olarak etiketlenen eserlere farklı bakış açıları getirmeyi güçleştirdiği de görülmektedir. Diğer bir deyişle bu yaklaşım, çağdaş ve güncel olmasına rağmen birtakım kısıtlamaları da beraberinde getirmektedir. Söz konusu durum bağlamında ele alınması gereken yazarlardan biri İsmail Güzelsoy'dur. Güzelsoy metinlerarasılık, üstkurmaca, çoğul anlatıcı gibi postmodern anlatım tekniklerini kitaplarında sık ve etkili bir biçimde kullanır. Ancak Güzelsoy'un eserlerinde anlam örüntüleri, sadece bu tekniklerin kullanılmış olmasıyla ortaya çıkmaz. Bu makalede, Güzelsoy'un *Değmez* adlı romanında leitmotif olarak kullanılan "inci" sözcüğü incelenmiştir. Bu sözcüğün leitmotif olarak anlatı kişi ve mekânlarının anlaşılmasında başat bir rol oynadığı, yeni anlam katmanları oluşturduğu görülmüştür. Buna ek olarak inci sözcüğünün anlatının da ötesinde "değer" kavramının da sembolü hâline geldiği ve bu kavram aracılığıyla anlatıyı hem kapsadığı hem de aştığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: İsmail Güzelsoy, *Değmez*, leitmotif, değer, inci.

Abstract

Today, postmodernism is one of the primary topics of interest to both writers and researchers in the field of contemporary Turkish literature. It is seen that the prevalence and popularity of postmodern techniques and practices make it difficult to bring different perspectives to the Works labeled as "postmodern". In other words, although this approach is contemporary and up to date, it also brings some limitations. One of the authors that should be considered in the context of the situation in question is Ismail Guzelsoy. Guzelsoy frequently and effectively uses postmodern narration techniques such as intertextuality, metafiction, and plural narrator in his own books. However, in the works of Guzelsoy, meaning patterns are not only formed by these techniques. In this article, the word "pearl" used as a leitmotif in Guzelsoy's novel *Değmez* is examined. It has been seen that this word plays a dominant role in the understanding of narrative people and places as a leitmotif and creates new layers of meaning. In addition, it has been seen that the word pearl has become a symbol of the concept of "value" beyond the narrative, and it both covers and exceeds the narrative through this concept.

Keywords: İsmail Güzelsoy, *Değmez*, leitmotif, value, pearl.

Funda KESKİN ÜNLÜ

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Doktora Öğrencisi, Anadolu
Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Eskişehir, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-5535-1113

E-mail: keskinfunda00@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 23.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 23.11.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Çetinkaya, Ferhat. "İsmail
Güzelsoy'un *Değmez* Adlı
Romanında Anlam Üretici Olarak
İnci Leitmotifinin İşlevi", *Yeni Türk
Edebiyatı Araştırmaları*. 14/28,
077-130.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.520>

Extended Summary

Although İsmail Güzelsoy started to write long ago with stories, articles and interviews published in newspapers and magazines, his first work in the world of literature is with his book of stories, *Seni Seziyorum/ Kitab-ı Mukadder* (2000). After this book, he met the reader with his novels. The trilogy of *Banknot*, *Fenni Sihirler* and *Can Direği*, which are among the novels of Güzelsoy, are gathered around common themes. In this respect, they are suitable for both reading together and reading separately. Güzelsoy uses a multi-layered structure in her novels. It benefits from many possibilities of literature such as allusions and references, intertextual relations, the positioning of the author and the narrator, and the fantastic pointed by the fairy-tale world. As such, Güzelsoy's works draw an image suitable for analysis with the postmodern criticism method.

Studies on Güzelsoy also support this determination. At the academic level, there are two postgraduate studies on Güzelsoy. One of these works, both of which were completed in 2019, is a study on the *Banknot* trilogy, and the other is on the reflections of postmodernism in Güzelsoy's novels. In the articles written about him, it is seen that the postmodernist features of the author's art are brought to the fore. For example, he is characterized as a modern storyteller and a contemporary storyteller. Likewise, in the dictionary named *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*, the fact that there are intertwined genres in his works is shown as one of the prominent features of his art. Güzelsoy also states that he has a story he wants to convey about his own creation technique and that he uses all kinds of possibilities, including painting, to make it as realistic as possible. However, this benefit is not a purpose but a tool for him. As it can be understood from Güzelsoy's statements, how, by what means and techniques he realizes the narrative as well as what he tells should not be overlooked. In this context, it is seen that the researches, interviews and promotional articles on Güzelsoy focus on the narrative strategies of his works, but this focus is concentrated in a single center: postmodernism. This situation leads to the emergence of a one-sided approach to the works and the author. The purpose

of this study is to reveal the meaning-producing role of the leitmotif used in the novel, apart from the elements that direct the researcher to the concept of postmodern such as intertextuality, plural narrator, metafiction, fantastic world.

The word leitmotif was used for the first time as a musical term that provided the works of Richard Wagner to be examined. The leitmotif, which refers to a reiterative musical theme in symphonic poems, usually in operas; It performs functions such as reinforcing the dramatic action, giving the characters a psychological perspective, reminding the listener of non-musical ideas about the event. In fictional texts, on the other hand, it is defined as frequently repeated motifs in order to examine a thought or to emphasize an emotion. Motif is a word, theme or character that is repeated in the fictional text. It is a bundle of links that refers, directly or indirectly, to an object, animal, melody, or any other concept or object. The motif or motifs evaluated at the level of leitmotif fulfill some functions in the text. As with the motif, the mere repetition of the leitmotif is not sufficient to fulfill its task. Although it shows its existence until the end of the novel, it should not be a dysfunctional repetition, but should contain symbolic, distinctive or characterizing features that enrich the semantic layers of the text. As Clive Hart emphasizes, successful leitmotifs enrich both themselves and their contexts each time, as they are meaningful and transmitting on their own. These types of leitmotifs have a formative feature and perform own functions actively, not passively. Matthew Bribitzer-Stull, on the other hand, collects the features of the leitmotif under three main headings: The first is that the leitmotif is bifurcated. A repeating narrative element is loaded with a trans-narrative emotion or idea, creating a conceptual combining. The second feature is that the leitmotif is developmental. The repeating element acquires different nuances depending on the context in relation to its past and future instances in the narrative. The third feature is that leitmotifs are included in a larger narrative piece and contribute to this piece. Leitmotifs are trans-narrative.

Pearl was used as a leitmotif in Güzelsoy's novel *Değmez*, which is the research object of this study. Pearl, which appears before the

reader in various narrative scenes throughout the novel, is loaded with emotions and ideas beyond its existence as a substance. In this respect, it has a conceptual feature that goes beyond the narrative itself. As mentioned above, this feature of the leitmotif is an element that enriches the semantic layer of the narrative. In addition, the fact that the word pearl is a symbol of the nature and quality of the existence of the characters and the existence of Doslar Town, which plays a central role in the narrative, and that the concept expressed by this symbol conveys a message about the whole narrative makes it possible to evaluate this word as a leitmotif.

In this study, it has been claimed that the word pearl is used as a leitmotif in Güzelsoy's novel *Değmez* and it is aimed to reveal how this leitmotif contributes to the semantic layers of the novel. For this purpose, in the first chapter, the pearl leitmotif is examined with the concept of "value" by İonna Kuçuradi. In the second part, oyster and tear motifs, which have a complementary role to the meaning of the pearl leitmotif, are examined.

As a result, the pearl leitmotif used in İsmail Güzelsoy's novel *Değmez* has been examined. It has been seen that the pearl as a leitmotif has a symbolic value within the framework of the concept of value and has a conceptual feature and a meaning-producing role both in the interpretation of the narrative characters and places, and in the general and beyond the narrative.

Giriş

İsmail Güzelsoy, gazete ve dergilerde yayımlanan öykü, makale ve röportajlarıyla yazmaya çok önceden başlamış olsa da *Seni Seziyorum/Kitab-ı Mukadder* (2000) adlı öykü kitabıyla geniş bir kitleye ulaşır. Bu kitaptan sonra ise romanlarıyla okurun karşısına çıkan Güzelsoy'un *Banknot*, *Fenni Sihirler* ve *Can Direği* üçlemeleri ortak temalar etrafında toplanırlar. Güzelsoy'un yapıtları, postmodern eleştiri yöntemiyle incelenmeye uygun bir görüntü çizer. Yazar; çok katmanlı kurgulama yapısı, anıştırma ve göndermeler ile metinlerarası ilişkiler, yazar ve anlatı kişilerinin konumlanması, masalsı dünyanın işaret ettiği fantastik gibi edebiyatın pek çok olanağından yararlanır.

Bu açıdan hem birlikte hem de ayrı ayrı okunmaya müsaittirler. Güzelsoy, romanlarında çok katmanlı bir yapı kullanır. Anıştırma ve göndermeler ile metinlerarası ilişkiler, yazar ve anlatı kişilerinin konumlanması, masalsı dünyanın işaret ettiği fantastik gibi edebiyatın pek çok olanağından yararlanır. Bu hâliyle Güzelsoy'un yapıtları, postmodern eleştiri yöntemiyle incelenmeye uygun bir görüntü çizer.

Güzelsoy'un hakkında yapılan çalışmalar da bu saptamayı destekler niteliktedir. Akademik düzeyde Güzelsoy'un sanatı hakkında iki yüksek lisans çalışması bulunmaktadır. İkisi de 2019'da bitirilen bu çalışmalardan biri *Banknot* üçlemesi üzerine bir inceleme olup diğeri ise Güzelsoy'un romanlarında postmodernizmin yansımaları üzerinedir. Kendisiyle ilgili yazılan değerlendirmelerde de yazarın sanatının postmodernist özelliklerinin ön plana çıkarıldığı görülür. Örneğin modern meddah, çağdaş bir masalcı olarak nitelendirilir (Akdeniz e-kaynak). Keza *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*'nde de yapıtlarında iç içe giren türler olması onun sanatının ön plana çıkan özelliklerinden biri olarak gösterilir (Koyuncu e-kaynak). Güzelsoy da kendi yaratım tekniğiyle ilgili olarak aktarmak istediği bir hikâyesinin olduğunu ve bunu mümkün olan en gerçekçi hâle getirebilmek için resim de dâhil her türlü olanaktan yararlandığını belirtir (Gedik e-kaynak). Güzelsoy'un yazma tekniğine verdiği önemi onun şu sözlerinde görmek mümkündür:

(...) Okura hayatı sorgulatmak, sorular sordurtmak hatta etik değerlerle yüzleştirmek filan, eyvallah, hiçbir itirazım yok ve bu yapılmalı da ama güçlü bir hikâyenin gerisinde olmalı bu. Hani saatler vardır ya, bakınca içindeki çarkları da görürsün, öyle olmamalı bu iş. Hikâyeyi öyle kuralıyız ki, bütün bu telkinler, sorgulamalar filan o güçlü hikâyenin tematik derinliklerinde, alt katmanlarında saklı kalmalı (Demirşik e-kaynak).

Güzelsoy'un yukarıda alıntılanan sözlerinde, onun roman sanatına dair hem içerik hem de biçimle ilgili düşünceleri gözlemlenebilir. Bu açıdan, Güzelsoy'un neyi anlattığı kadar anlatıyı nasıl, hangi yollar ve tekniklerle gerçekleştirdiğinin de göz ardı edilmemesi sonucuna ulaşmak mümkündür. Bu kapsamda, yukarıda değinildiği üzere, Güzelsoy üzerine yapılan araştırma, mülakat ve tanıtım yazılarının Güzelsoy'un yapıtlarında anlatım stratejileri üzerine odaklandığı ama bu odağın tek merkezde, postmodernizm, toplandığı görülmektedir. Bu durum ise söz konusu yapıtlara ve yazara tek yönlü bir yaklaşımın ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Bu çalışmada ele alınan *Değmez* adlı roman henüz akademik anlamda incelenmemiştir. Tespit edilen bir inceleme yazısında ise "değmez", "inci" ve "safir taş" sözcüklerinin modernist yapıtlarda sıkça kullanılan leitmotifi meydana getirdiğine değinilir (Çalışkan Tuğ 156) ancak bu unsurların romana sunduğu katkılar araştırılmaz. Bu çalışmanın amacı ise ele alınan anlatının metinlerarasılık, çoğul anlatıcı, üst kurmaca, fantastik dünya gibi araştırmacıyı postmodern kavramına yönlendiren unsurlar dışında, anlatıda kullanılan leitmotifin anlam üretici rolünü ortaya koymaktır.

Leitmotif sözcüğü ilk kez Richard Wagner'in eserlerinin incelenmesini sağlayan, müzik sanatına ait bir terim olarak kullanılır. Genellikle operalarda olmak üzere senfonik şiirlerde yinelenen müzik temasına işaret eden leitmotif; dramatik eylemi pekiştirmek, karakterlere psikolojik bir bakış açısı kazandırmak, dinleyiciye olayla ilgili müzik dışı fikirleri hatırlatmak gibi işlevleri yerine getirir (The Editors of Encyclopaedia). Yazınsal açıdan da benzer amaç ve işlevle kullanılan leitmotif, kurmaca metinlerde düşünceyi irdelemek ya da duyguya vurgu yapmak amacıyla sıkça tekrarlanan motifler olarak tanımlanır

(Karataş 264). Motif ise yapıtta tekrarlanan bir söz, tema ya da karakterdir. Bir nesneye, hayvana, melodiye ya da başka herhangi bir kavrama ya da nesneye doğrudan ya da dolaylı yoldan göndermeler yapan bağlantılar demetidir. Bu nedenle tekrarı rastlantısal değildir ve etkisi kümülatiftir. Genellikle semboliktir. Diğer bir deyişle motif, bir düzlemdeki bir şeyin başka bir düzlemde estetik biçimde tekrarından oluşur. Sembolik motif, yapının bütünü temsil eden bir parça olduğundan metafor işlevi de görür. (Freedman65). Leitmotif düzeyinde değerlendirilen motif ya da motifler bütünü de metinde kimi işlevleri yerine getirirler. Motifin tanımında olduğu gibi, leitmotifin de sadece tekrar ediyor olması, görevini yerine getirmesi için yeterli değildir. Romanın sonuna kadar varlığını göstermekle birlikte, işlevsiz bir tekrar değil, metnin anlam katmanlarını zenginleştiren sembolik, ayırt edici ya da karakterize edici özellikleri içinde barındırmalıdır (Sazyek 217-8). Clive Hart'ın da vurguladığı üzere leitmotif; okuru parça parça yeniden ilişkilendirmelere zorlayan, her tekrar edilmişinde doğrudan bağlamı dışında yeni üretilere imkân veren bir yapıdadır. Başarılı leitmotifler tek başlarına anlam taşıyıcı ve aktarıcı olduklarından her defasında hem kendilerini hem de bağlamlarını sürekli zenginleştirirler. Diğer bir deyişle leitmotifler şekillendirici özellikte olup pasif değil, aktif olarak işlevlerini yerine getirirler (165). Matthew Bribitzer-Stull ise leitmotifin özelliklerini üç ana başlıkta toplar: ilki leitmotifin çatallanır özellikte olmasıdır. Tekrar eden bir anlatı ögesi, anlatı-ötesi bir duygu ya da fikirle yüklenerek kavramsal bir birleşim meydana getirir. İkinci özellik leitmotifin gelişimsel olmasıdır. Tekrar eden öge, anlatıda geçmiş ve gelecekteki örnekleriyle ilişkili olarak bağlama göre farklı nüanslar kazanır. Üçüncü özellik ise leitmotiflerin daha geniş bir anlatı parçasına dâhil oldukları ve bu parçaya katkı sunduklarına ilişkindir. Leitmotifler anlatı-ötesidirler (10). Çalışmanın araştırma nesnesi olan Güzelsoy'un Değmez adlı romanında ise inci leitmotif olarak kullanılır. Roman boyunca çeşitli anlatı sahnelerinde okurun karşısına çıkan inci, bir madde olarak var oluşunun ötesinde duygu ve fikirle yüklüdür. Diğer bir deyişle, anlatının kendisini de aşan, kavramsal bir özelliğe sahiptir. Leitmotifin bu özelliği anlatının anlam katmanını da zenginleştiren bir unsurdur. Ayrıca, inci sözcüğünün anlatı kişilerinin ve anlatıda merkezî bir rol oynayan Doslar Kasabası'nın varoluşlarının

ne'liğine ve niteliğine ilişkin bir sembol olması ve bu sembolün ifade ettiği kavramın anlatının bütününe ilişkin bir mesaj iletiyor olması bu sözcüğün leitmotif olarak değerlendirilmesini mümkün kılar. Leitmotifi destekleyen unsurlar olmaları nedeniyle istiridye ve gözyaşı motifleri de çalışmanın kapsamına alınmıştır. Çalışmanın ilerleyen bölümünde önce inci leitmotifi, ardından istiridye ve gözyaşı motifleri incelenecektir.

İnci Leitmotifi

İnci leitmotifi anlatıda değer kavramıyla doğrudan ilişkilidir. Mevcut ilişkinin ortaya çıkarılması, leitmotifin işlevini de ortaya koyacaktır.

Değer ve varoluş: İoanna Kuçuradi'ye göre değer, bir şeyin bir çeşit özelliğidir (56). Bu özellik, varlığı kendisiyle aynı cinsten olan diğer varlıklardan ayıran bir unsurdur.

Bir kişinin değeri kişilere göre onun o tek olan yapı bütünlüğüne sahip olması, onun o kişi olma özelliği ve bütünlüğünün bu özelliğinden dolayı diğer kişilerden farklı imkânları, farklı yaşantıları, farklı gerçekleştirmeleridir. Bir kişinin kahraman, hür, dürüst seven... bir kişi olmasının ifadesidir kişinin değeri; bir Brand'ın, bir Prometheus'un, bir Antigone'nin, bir Schweizer'in, bir Küçük Prens'in değeri (...) Bunlardan anlaşıldığı gibi değer, yani bir şeyin değeri, kendisiyle aynı cinsten olan şeyler arasında özel yeridir (57-8).

Varoluşçu felsefe özü ve varoluşu birbirinden ayırır. Öz, gerçekleşip gerçekleşmediğine bakılmaksızın o varlığın gerçekleşebilme olanaklarını ifade eder. Örneğin bir karıncaya karınca diyebilmemiz için fiziksel, yapısal, biyolojik kimi özelliklerinin olması gerekir. Bu özellikler, gözümüzün önünde duran bir karıncadan bağımsız olarak önceden tanımlanmışlardır. Bu tanımlar, o varlığın, bu örnekte karıncanın, özünü işaret eder. Varoluş ise özden var olma düzlemine geçişi ifade eder (Foulquie 7-9). *Değmez*'de kişilerin varoluşsal özellikleri ve diğer insanlardan ayrılan yönleri onlar hakkında, Kuçuradi'nin tanımıyla, bir değer ortaya koymaktadır ve bu değer anlatıda inci ile sembolleştirildiği görülmektedir.

Varoluşsal özün gerçekleşmesi açısından inci sembolü aracılığıyla kişiler ve Doslar Kasabası'na bakılacak olursa varoluş niteliği / değerinin, bir istiridyenin içine bir zerrenin karışması gibi, kişilerin ve bir mekân olarak Doslar Kasabası'nın itici bir gücün etrafında şekillendiği görülür. Çalışmanın bu noktasından sonra artık anlatının önemli kişileri Faruk Ferzan, Süreyya, Sadere, Yelda ve mekân unsuru Doslar Kasabası bahsedilen itici güç ve inci sembolü açısından incelenecektir.

Faruk Ferzan'ın gerçekler karşısında gözleri hep kapalıdır. 12 yaşında sihirbaz Mandereyke ile tanışır. Mandereyke ona gösterilerinde kullandığı ve dükkânında sattığı sihirbazlık hilelerini açıklayan resimler çizdirir, karşılığında da kimi hileleri ayrıntılı açıklar. Mandereyke'nin hüneri, insanların gözlerini kırptıkları anda numarasını yapmasıdır. Sihirbaz Mandereyke ona işinin sırlarını anlatırken "Bir an vardır genç arkadaşım, o an salon dolusu insan aynı anda göz kırpar. İşte o an hazine kıymetindedir" der (Değmez 133). Faruk Ferzan da hayatını gözü kapalı, gerçekleri zamanında fark edemeden yaşar. Keza annesi de kaptanlık yapan eşinden aldığı "Beni beklemeyin. Bir daha gelmeyeceğim." (144) yazılı telgrafın kendisine geldiğini kabul etmez ve gerçeğe gözlerini kapatmak ister, bir süre sonra da gerçeğin yükünden kurtulamayınca intihar eder. Liseden sonra dayısının aracılığıyla Serbeste Gazetesi'nde arkası yarınlar çizmeye başlar. Süreyya aracılığıyla Şebekeyi İştirakîyûn adlı bir gizli cemiyetle tanışır. Cemiyetin amacı, zayıf olanın da mutlu olabileceği bir dünya yaratmaktır. Üyelerin hepsinin kimlikleri gizlidir ve çalışmalar da gizli yürütülmektedir. Faruk Ferzan, bu fikrin düşüncelerindeki etkisini şöyle anlatır: "İlk duyduğumda benim için hiçbir şey ifade etmeyen o cümle rüyamda büyüü bir derinlik kazanmıştı. İçimde evrim geçirmişti. Yaşayan bir varlık, bir amentü, bir dua, bir ifşaattı, bir sırdı o artık... İnsanın yeryüzünde yol açtığı her kötülüğü tamir edecek bir sihirden söz etmişti Süreyya." (179). Böylece İştirâkî fikirleri öğrenmek için Süreyya'dan kitaplar ister, durmadan okur. Süreyya ile daha yakınlaşır. Süreyya'nın kurmak istediği dünyaya katkıda bulunmak ister. Böylece çizimlerini yaptığı arkası yarınlara sadece cemiyet üyelerinin anlayabileceği şifreler yerleştirmeye başlarlar. Bu şifreler

aracılığıyla üyeler buldukları şehirdeki toplantı gün, saat ve yerini öğrenirler. Ancak bir süre sonra gazete basılır ve yağmalanır. Hem cemiyet hem Faruk hem de çizimlerinde kullandığı şifreler deşifre olmuştur ancak uzun süre, kendisini uyarmaya çalışanlara rağmen, o bu durumun farkına varamamıştır. Gerçeklere gözleri kapalı bir hâlde çizimlerinde şifreleri vermeye uzun süre devam eden Faruk Ferzan, Süreyya'nın kendisine olan aşkının farkına varamadığı gibi, birlikte yaşadığı kadının da aslında kendisine âşık olmadığını göremez. Gerçeklere gözleri kapalı olmakla kendi değerini bulan Faruk Ferzan'ın kişiliğini oluşturan itici güç, görüleceği üzere, Şebekeyi İştirakîyûn'un zayıf olanın da mutlu olabileceği bir dünya yaratma amacıdır.

Süreyya'nın ise asıl adı İnci'dir. Annesi Doslar Kasabası'nda yaşayan altı kadından biridir. Kadınların hepsi kısırdır ama bir gün içlerinden birinin karnı şişmeye başlar. Sadere'nin muayenesi sonucu kadının hamile olduğu anlaşılır. Ancak dış gebelik söz konusudur. Süreyya annesinin rahmine değil, karın boşluğuna yerleşmiştir. Süreyya bir kusurdur. Gelişmesi, gelişimini tamamlayıp doğması mümkün olmadığı gibi annesinin de hayatını varlığıyla tehlikeye atmaktadır. Bu nedenle annesinin karnından alınması gerekir. Ancak Sadere Süreyya'nın anne karnında tutunmasını sağlar. Doslar Kasabası sakinleri, bebeğin adını İnci koyarlar. İkinci bir mucize olmayacağını bildiklerinden ve bu bebeğin kasabaya bir teselli ikramiyesi olarak gönderildiğini düşündüklerinden bebeğe hep beraber ebeveynlik yapmaya karar verirler. Böylece Süreyya'nın altı babası ve altı annesi olur. Süreyya ebeveynlerini ve durumu şöyle anlatır:

Cehennemın kırk aynası olan bu dünyanın çirkin suretinden uzak, şenlikli bir masalda doğdum ve beni neredeyse kutsal gören insanlar tarafından büyütüldüm. Altı babam ve altı annem oldu. Her gece başka bir evde, başka bir annenin koynunda, başka bir masalla, başka bir sabırlı şefkatle kucaklandım. Çok şey öğrendim, çok eğlendim, çok sevildim ve ebeveynlerimi tutkuyla sevdim (332).

15 yaşına geldiğinde ise artık kasabadan eğitimi için çıkma vakti gelir. Kendisinin teklifiyle Süheyl Mogul tarafından, eşiyile beraber İstanbul'a getirilir ve Süreyya'nın iyi bir eğitim alması sağlanır.

Buraya kadar aktarılan bilgilerden Süreyya'nın asıl adının İnci olması dolayısıyla inci leitmotifi ile doğrudan bir ilişki kurduğu görülmektedir. Süreyya'nın varoluşunu gerçekleştirmesini sağlayan kişi Süheyl Mogul olsa da Süreyya için itici güç Sadere'dir. Sadere Şiraz'da Selman Dermanî'den kaçarken kendine bir söz verir: ileride bir kızı olduğunda, ona başkalarının mutsuzluğu üzerine kurulu ölümsüz hayatlardan uzak durmasını öğütleyecek, sevmenin esas olduğunu öğretecektir. Süreyya'nın hayatını adadığı iştirâkî fikirlerin temeli, Sadere'nin kendine verdiği sözün başka sözcükler kullanılarak ifade edilmiş hâli gibidir. Zayıf olanın da mutlu olabileceği bir dünya yaratmak ideali hem Süreyya'nın hem Faruk Ferzan'ın hayatının temeline oturarak romanın tamamına sirayet eder. Buna ek olarak romanı aşan bir ideal, bir düşünce ortaya koyar.

Sadere'ye bakacak olursak o, annesiz ve babasızdır. İnsanlardan uzak duran, şehir ve kasabalara girmeyen avcı lakaplı bir şifacı tarafından, bir istiridyeye kabuğunun açılıp içinden incisinin alınması gibi, çoktan ölmüş annesinin karnından çekip alınmıştır. Sadere'nin varoluşunu gerçekleştirmesini sağlayan itici güç, avcıdır. Sadere avcıdan bitkilerin şifalı gücünü, hastalıkları sağaltmayı öğrenir. Ancak ondan sürekli dayak yer. Avcıyı öldürdükten sonra kılavuzsuz, rehbersiz kalır. Ne yöne dahi gideceğini bilemezken Şiraz'a giden bir adamla karşılaşır. Adama daha sonra Usta diye hitap eder. Usta ile Şiraz yolculuğu sırasında konakladıkları yerlerde insanları sağaltır, yeni tecrübeler edinir. Yakup Ali adında bir cerrahla tanışır ve modern tıbbı öğrenmeye başlar. Yakup Ali'nin insanları sağaltmakla ilgili yöntem ve düşünceleri Sadere'nin bakış açısı ve uygulamalarından çok farklıdır. Modern tıpta Sadere'nin kullandığı yöntemlerin hiçbirine yer yoktur. Yakup Ali ona "Modern tıbbı öğren, bırak bu kocakarı işlerini" (281) dese de Sadere'nin yeteneğine inanır ve ona bisturi vererek kendini geliştirmesine yardımcı olur. Hatta ona özel bir bisturi verir ve Şiraz'a gittiğinde Selman Dermanî adında bir cerrahı bulmasını söyler. Selman Dermanî, Sadere'yi bisturisiyle sınar ve onu yetiştirmek üzere yanına alır. Sadere, Selman Dermanî'den modern cerrahi eğitimi alabileceği umuduyla onun himayesini kabul eder ancak onun ölümsüzlüğü istediğini, hatta sadece kendi ölümsüzlüğü için başkalarının hayatını

hiçe saydığını anlayınca oradan ayrılmaya karar verir ve arkadaşı Lokman ile kaçar. Lokman Elaziz'e gider. Sadere ise İbn Butlan'ın izinden giderek Konstantiniye'ye ulaşmak ister. Ancak Aras Nehri'ni geçerek geldiği Doslar Kasabası'nda büyük bir deprem olur. Orada ona ihtiyacı olan canlara kayıtsız kalamaz ve kalmaya karar verir. Sadere, ikisi de insanî açıdan kötü örnekler olan avcıdan ve Selman Dermanî'den Sadere'yi Sadere yapacak olan özellikleri kazanarak kendi varoluşunu gerçekleştirir. Sadere hem bitkilerle şifa verir hem bisturi ile gerektiğinde kesip atar, ölümün ötesini aramaz, insan hayatına saygı duyar. Yelda ise Doslar Kasabası'nı ayağa kaldıran, kasabanın yeniden kurulmasını sağlayan kişidir. Anlatıda şöyle tanıtılır:

Gerçek adını kendi bile bilmez. İskenderunludur. Babasız büyümüş, on iki yaşında da Kahramanmaraşlı bir ihtiyarla evlendirilmiş. Her ne kadar adam dedesi yaşında olsa da kızcağızı hoş tutmayı başarmış. Üç sene sonra ölünce, adamın üvey oğlu zavallı kızı Adana'da büyük bir pavyona satmış. Adı da Belkis olmuş. Şarkı söylüyor, dans ediyor, müşterilere satılıyormuş (63).

Yelda iki yıl pavyonda çalışır, ardından Erzurum'da bir geneleve satılır. Garip ve yetimdir. Babasının himayesinden, annesinin sevgisinden uzağa düşmüş hâldedir. Hayalinde saçlarını tarayan, ören annesi vardır hep. Umutsuzdur. Bedeninin yorgun düşüp öleceği ve annesinin mezarına konacağı günü beklemektedir. Acı, elem ve keder doludur. Hayatının ve hayallerinin her anında müşterilerinin şehevi sözleri, küfürleri vardır. Yelda bu hâldeyken bir gün, Bilal adında biriyle genelevden kaçar. Bilal onu Tahran'a götürecektir, karşılığında da Yelda'nın parasını ve beş altın bileziğini alacaktır. Ancak yolda Yelda'yı öldürüp bileziklerini almaya kalkışır. Boğuşurlar. Yelda ağır yaralanır. İmdat ve Sadere, Yelda'yı inci çalılarının arasında yaralı ve şuuru kapalı hâlde bulur, kasabaya getirirler. Sadere Yelda'yı tedavi eder, sağlığına kavuşmasını sağlar. Kendine geldiğinde Doslar Kasabası'nın sakinlerini görür. Bu kişiler artık sadece bir tümsek halinde olan yığınların arasında birtakım hareketler yapmaktadırlar. Sadere Yelda'ya onların depremden önceki eski sokakları, yolları hatırlayarak eski hayatlarını taklit ettiklerini söyler. Bir tarafta Zaman'ı görür, Zaman depremden kaybettiği, karanlıktan korkan kızına fener yakmaktadır. Diğer bir tarafta yıkıntı bir evde ölen oğluya sohbet eden Aziz'i görür.

Yelda'nın gördükleri kalbini keder ve acıyla doldurur, kendi acısını unuttur, ağlamaya başlar. Ağlarken bir süre sonra yorgunluk ve acıdan sızar. Rüyasında kasabayı, cennete dönüşmüş bayındır hâliyle görür. Uyandığında ise kasabayı rüyasında gördüğü şekilde yaşanır hâle getirmeye karar verir. Doslar Kasabası ve sakinleri, Yelda'nın kendi varoluşsal değerini bulabilmesi için itici güçlerdir. Yelda bu kasabaya gelmeden ve kasabanın sakinleriyle tanışıp onların dertleriyle hemhâl olmadan önce sadece kendi derdiyle meşguldür. Ancak kasabaya gelince o güne kadar yüreğinin sadece kendiyile, kendi acılarıyla dolu olup başkalarının acılarına sağır olmasından utanç duyar. Bu hissini üstesinden gelebilmek için kasabayı âbâd etmeye ve kasaba sakinlerine birer eş bulmaya karar verir. Yelda böylece kendi varoluş değerine ulaşmış olur.

Doslar Kasabası'nın varoluşuna dair itici güç, sakinlerinin çoğunun öldüğü depremdir. Zamanında 500 zengin ve şen kişinin yaşadığı bu kasabada çok şiddetli bir deprem meydana gelir. Simsiyah adlı karga olayı şöyle anlatır:

Bin sene yaşasam da o uğursuz ikindiye unutmayacağım. Toprak kudurmuş, yer yarılmıştı. Hayatımda böyle bir şeyi ne gördüm, ne duydum. Toprağın karnı yarılmış, zemin girdap gibi dönüp duruyor, evleri, hayvanları, insanları, inek arabalarını, ağaçları içine çekip yutuyordu. Yemin ederim o manzarayı gören kimse akıl sağlığını koruyamazdı. İki kavak boyunca toz kalkmıştı. Tozlar bulutlara kavuşmuştu. Yer deli dana gibi sırtındaki her şeyi sağa sola savuruyordu. Ah, o gün ölüm nasıl da iştahlı bir hayvandı, anlatamam sana (60).

Depremde kasabanın çoğu hayatını kaybeder. Hemen ardından da hastalık yayılır. Soğuk erken bastırır. Nehir suyu çamurludur, içecek su bulunamaz. Askerin yardımı, kasaba meydanına bayat ekmek bırakmaktan ibaret kalır. Parası olanlar kasabayı terk eder. Kalanlar hastalık kapıp ölür. Hastalık, yangın ve göç sonrasında kasabada hiç kimse kalmaz. Depremden sonra beş erkek askerden döner. Kasabada eşlerini, oğullarını bırakmışlardır ama sadece koca bir mezarla karşılaşır. Beş erkek ve aralarına sonradan katılan Sadere, Yelda gelene kadar viran olan kasabada hiçbir şeye dokunmadan yaşarlar.

Yelda ise kasabaya geldiğinde bir rüya görür. Bu rüyada kasaba mamur edilmiş hâldedir:

Orası küçük bir cennet adasıydı artık. İnsanı mesut edebilecek her şey vardı orada. İnsanı kasvete, umutsuzluğa sürükleyecek her şey sökülüp atılmıştı. Meydanda, içinde nilüferlerin yüzdüğü iri bir havuza dökülen çeşmeler, uçları havuza sarkan iri salkımsöğütlerin altında uzun iskemlelerde muhabbetle birbirine sarılıp tavus kuşlarını seyreden âşiklar, geniş balkonlu evler, mozaikle döşeli geniş sokaklar (82).

Kasaba, Yelda aracılığıyla tam da rüyasında gördüğü biçimde yenilenir. Yelda'nın genelevde çalışan diğer beş arkadaşını da kurtarırlar. Böylece herkese bir eş de bulunmuş olur. Kasaba sığınmaya, korunmaya ve mutlu olmaya ihtiyacı olan insanları bünyesinde toplar. Bu özellikleriyle kasaba, kendi varoluşunu gerçekleştirir ve kendi değerini bulur. Kasabının kendi varoluşu ve değerini bulmasına ilişkin süreç, incinin korunmasını sağlayan istiridye ile sembolik bir bağ içindedir.

Değer atfetme bağlamında değerli: İonna Kuçuradi'ye göre değer, varlığın kendinde olan bir özelliktir, varlığa içkindir. Ancak değer atfetme konusunda ise değeri belirleyen ana unsur, değer atfedendir. Bu değer, değer atfeden ile atfedilen arasındaki ilişkiden doğar. Değer atfedenin tavrına göre bir şey değerli ya da değersiz kabul edilir. Kuçuradi bu durumu şu örneklerle açıklar:

Sevdiğim bir insanın bana belli bir durumda vermiş olduğu yirmi beş kuruşluk bir tarak, yalnız benim için "değerli"dir. Çünkü ben o tarağa, kendi dışında olan bir nedenden dolayı değer atfediyorum. Bir olaya veya bir insana Ahmet belli bir değeri, Fatma ise başka bir değeri atfedebilir; çünkü onların bu insanla veya olayla özel ilişkileri farklıdır (40).

Değmez'de, değmez ifadesi bir motif ve anlam üretecek denli sık kullanılır. Atfedilen bir değere işaret eden bu sözcük, Kuçuradi'nin işaret ettiği kişinin öznel değerlendirmesi sonucu, ilgili nesne ya da kişinin bir değerinin, niteliğinin ya da karşılığının olmadığına işaret eder. Bu kapsamda öncelikle bir mekân olarak Doslar Kasabası, anlatı kişilerinden Süreyya, Sadere, Sadere'nin ustası, Selman Dermanî ve

Yelda değerlendirilecek, ardından inci sembolünün atfedilen değer açısından durumu incelenecektir.

İnci sembolü bağlamında kasabaya bakıldığında kasabaya Yelda'nın değer atfettiği görülür. Bu değer, "zayıfların da mutlu olduğu bir dünya"dır. Başta Sadere olmak üzere, oradaki insanlara atfettiği değerden dolayı herkesin saadeti için düşünür ve çalışır. Böylelikle kasaba, herkesin mutsuzluğuyla ve son bir umutla birbirine tutunduğu bir mekân olmaktan çıkıp mezalime uğramış herkesin mutlu olduğu bir yere evrilir. Süreyya da bu insanlara değer verdiği için Yelda'nın düşüncelerine paralel olarak zayıfların da mutlu olduğu bir dünyayı kasaba sınırlarının dışına çıkarmak istemiştir. Onun bu arzusunun sembolü de boynunda taşıdığı inci kolyedir. İnci kolye, bir "paha" ifade etmesi dolayısıyla bu paha Süreyya'nın fikrinin değerine atfedilir.

Süreyya'nın değer atfettiği bir diğer şey, Faruk Ferzan'a olan aşkıdır. Serbeste Gazetesi'nde çalışırken "değmez" diyerek ona açılmama kararı alır. Çünkü onu toy görür. Süreyya hayalini gerçekleştirebilmek için ciddi ve tehlikeli işlerle uğraşmaktadır. Ancak gazete basılıp cemiyet ifşa olduğunda can güvenliği için ülkeden kaçmak zorunda kalır, Faruk Ferzan'ın da hayatı tehlikeye girdiğinde artık Faruk'u kurtarmak ve ona açılmak ister. Çünkü Sadere'den aldığı öğüt doğrultusunda, sevmek onun için değerlidir.

Sadere de sevmeye, insana ve hayata değer atfeder. Kendisinden eğitim aldığı Selman Dermanî ile değer atfettikleri idealler birbirine tamamen zıttır. Selman Dermanî için sonunda ölüm varsa hayatın değeri olmadığı gibi, ölüm ile sonlanan bir hayatta herhangi bir şey yapmaya değer bir eylem de yoktur. Selman Dermanî düşüncelerini şöyle ifade eder:

Ölüm ile kesilen bir hayatın hiçbir anlamı yoktur. Değmez... Bütün bu çabalara, sağalmaya, hasta olmaya, iyileşmeye, çalışmaya, mülk edinmeye, çocuk yapmaya, âşık olmaya değmez. Lisan öğrenmeye, şiir okumaya, saz dinlemeye, mutlu olmaya değmez. Ancak ölümsüzlük varsa bu dünya hayatının bir anlamı olabilir (314).

Sadere, Selman Dermanî'nin bu düşüncelerini öğrendiğinde devam ederse ölümü dahi yenebilecek bilgi ve kudreti elde edecek olmasına rağmen Selman Dermanî'nin yanında yürüttüğü çalışmalarını sonlandırarak oradan ayrılır. Sadere, Selman Dermanî'nin tam zıttı olarak, başkalarının canını alarak yaşanacak hayatı değerli görmez. Onun için insan ve sevgi değerlidir. Sadere, yaptığı seçimle ilgili şöyle bir hükümde bulunur: "Cinayet üzerine kurulu sonsuz bir hayat... Değer mi?" (325). Sadere'nin varoluşunu gerçekleştiren şifacılık özelliği ve cerrahi yeteneğini kullanarak insanların hayatlarını kurtarması bu düşüncesiyle anlatıda anlam kazanır.

Sadere'nin Usta diye hitap ettiği ve tanıttığı yaşlı adam da değer kavramı bağlamında kendine yer bulur. Usta gençlik çağlarında önce Firdevsî, ardından da Hâfız okuyup çok etkilenir. Hâfız'ın şiirlerini taklit ederek şiirler yazar. Olgun bir insan olduğunda gençliğin yazdıklarını beğenmez, Hafız'ın etkisini kendinde fazlaca hisseder. Bundan kurtulabilmek için yeni bir bakış açısı geliştirir ve alışkanlıklarından kurtularak dünya tecrübesini yabancı gözle yeniden keşfetmeye karar verir. En basit şeyleri dahi derinlemesine inceler, düşünür. Hâfız'ın etkisinden kurtulduğuna inandığı an, yazmaya tekrar başlar. Yıllar süren bir uğraştan sonra insanın dünyadaki yolculuğu üzerine 4 ciltlik bir divan yazar. Bu eserin niteliğini Usta'nın da sözlerini aktararak Faruk Ferzan şöyle anlatır: "Anladığım kadarıyla Firdevsî'nin ülke tarihi için yaptığına benzer bir şeyi insan hayatı için yazıyordu Usta. "Bir insanın değil, insanoğlunun biyografisini yazmaya çalışıyordum." Hepimizin hikâyesini anlatacak bir destan peşindeydi. "Çünkü bütün büyük eserler kudret sahibi olanların, imparatorların, kudretli efendilerin hikâyesiydi. Ben geri kalanın macerasını dillendirecektim." (277). Usta yaşlanınca divanını gözden geçirip kısaltmaya, fazlalıkları atmaya karar verir. Bir yılın sonunda eserini tek cilde indirir. Ancak yine de memnun olmaz. Amacı, eserinin akılda kalıcı olması ve dilden dile dolaşmasıdır. Bu nedenle daha yalın ve kısa olması gerekmektedir. Eserini tekrar tekrar baştan yazar. Yazmayı bitirdikten sonra Hâfız'ın kabrine gidip ona eserini okumak istemektedir. Şiraz yolunda Sadere ile karşılaştığında ise eseri 12 sayfaya düşmüştür. Şiraz'a varana kadar eserini tek bir sözcüğe indirir. Ancak hastalanır,

Hâfız'ın kabrine varamadan hayatını kaybeder. Ölmeden önce, tek kelimeye indirdiği eserini Hâfız'ın kabrinde söylemesi için Sadere'ye söyler: değmez. Usta'nın bu sözü, insanoğlunun yaşam karşısında tüm yapıp etmelerinin, istek ve arzularının Usta tarafından atfedilen değerini ifadesidir.

Selman Dermanî için inci değerinde olan bir başka şey de amacını gerçekleştirmek için kurduğu vakıftır. O, geçmişte tıp üzerinde çalışmış bilginlerin hepsinin ulaştıkları bilgilerin bir kum tanesi gibi tane tane biriktiğini ve artık kendi zamanında bu bilgilerin inci gibi parlaklaştığını, olgunluğa eriştiğini söyler. Hem kurduğu vakıf hem de Selman Dermanî'nin inci koleksiyonu, ulaştığını iddia ettiği olgunluğu sembolize eder. Ancak koleksiyonda yer alan incilerden birine, ortasında bir opal olan 33 inci taneli bir kolyeye özel bir değer atfeder. Bu kolyeyi Selman Dermanî şöyle tanımlar: "Vakfın otuz üç yürekli ve mahir ustasını hatırlatıyor bu güzellik bana. (...) Bizim simgemiz, imzamızdır bu. Geleceğe, sonsuza, ölümün olmadığı bir ufka bakan bir göz ve Vakfın otuz üç üstadı." (315). Sadere, Selman Dermanî'nin planını anlayıp oradan kaçarken bu kolyeyi çalar ve ona başka bir değer atfeder: Başkalarının mutsuzluğu üzerine kurulu hayatlardan uzak durmak ve sevmek.

Değmez'in önemli kişilerinden biri olan Yelda da kendi hayatına değer atfeder. Doslar Kasabası'na tedavi için getirilen Yelda'nın isteği, Sadere'nin bisturisi ile hatıralarını da kesip almasıdır. Ona "Geçmişten hiçbir şey kalmasın. Hatırlamaya yarayan her şeyi kes al." der (70). Sadere'nin neden sorusuna yanıtı şöyledir: "Yaşadığım hiçbir şey hatırlamaya değmez." (70). Yelda, Doslar Kasabası'nda kendi dertlerinden uzaklaşıp başkalarının dertlerini kendine dert etmeyi, bu dertlere çareler aramayı öğrenir. Böylece kendi için değerli olan bir şeye ulaşır.

Mekân ve anlatı kişileri dışında inci aracılığıyla hayallere de değer atfedilir. Hayaller hem Faruk'un gerçekleri zamanında görmesini engelleyen ve aynı zamanda saf kalmasını hem de Süreyya'nın fikirlerini temsil eder. Süreyya'ya göre hayal etmek kusurlu bir idraktır. Ama bir incinin oluşması için istiridyenin içine girmesi gereken bir

zerre gibi, bir kusur, yani bir hayal gerekir. Bu kusurlu idrak ileride mucizeler yaratabilir. Ona göre hayaller bir inci fabrikasıdır. Yani değerlidir.

Anlatıda değer atfetme bağlamında değerli ve değersiz olan şeyler arasında inci ve boncuk karşıtlığı da mevcuttur. Bu karşıtlığın kullanıldığı iki önemli sahne vardır. İlki, Süreyya'nın Faruk Ferzan'a İştirâkî fikirlerden ilk kez söz ettiği sahnedir. Konuşma sırasında Faruk Ferzan Süreyya'ya karşı ilgisine dair bir imada bulunur ama Süreyya konuşmanın bu yönde ilerlemesini istemez. Gerginleşir. O sırada kolyesi kopar ve inciler etrafa dağılır. Faruk Ferzan'a "değmez" der bu sırada. İçeri gelen sekreter incileri toplar ama kolyenin parçalarına boncuk der. Sekreterin incileri boncuk olarak tanımlaması, Süreyya ile Faruk Ferzan arasında geçmesi muhtemel aşk konusuna Süreyya'nın "değmez" diyerek atfettiği değeri işaret eder. Diğer sahne ise anlatının sonundadır. Yelda'nın kaçtığı genelevi işleten dört kardeş Doslar Kasabası'na gelirler. Kendilerini hadım ederek kaçan kadınların burada olduğunu görünce kasabadaki herkesi öldürür, kasabayı da alt üst ederler. Kullandıkları silahların birinden çıkan bir kurşun, Yelda'nın boynundaki inci kolyeye isabet eder, inciler yerlere saçılır. Sadere ölmeden evvel bu incilerden birini eline alır ve "İnci değil... Boncuk" (364) diye mırıldanarak gülümser. Bu hareket, insanoğlunun yeryüzündeki yapıp etmelerine "değmez" diyerek değer atfeden Usta'nın hareketiyle benzerlik gösterir. Sadere de son anında aklından geçenlere değersiz bir taş örneği göstererek değer atfetme eyleminde bulunur.

Anlatının motifi olan inci kolye de konuyla ilgilidir. Selman Dermanî'den çalarak Şiraz'dan getirdiği bu kolye için Sadere, kolyeye bir değer atfeder. Bu değeri onun şu sözlerinde görebiliriz: "Günün birinde doğacak kızım için hediye idi o. Bütün hikâyemi anlatacaktım kızıma. Başkalarının mutsuzluğu üzerine kurulu ölümsüz hayatlardan uzak durmasını öğütleyecek, ona sevmenin esas olduğunu hatırlatacak bir yadigâr." (324). İnci kolyeyi Sadere, Süreyya'ya verir. Süreyya'ya verdikleri ilk isim de İnci'dir. Çünkü Süreyya, kasaba sakinleri için inci kadar değerlidir.

Bu başlıkta son olarak ele alınacak husus, insana dair değerdir. Faruk Ferzan, Süreyya'ya kavuşabilmek için gizli yollardan yurt dışına çıkmaya çalışırken Aras Nehri'ne düşer. Mevsim kıştır. Doslar Kasabası sakinleri gelip Faruk Ferzan'ı sudan çıkarana kadar geçen süre içinde ölümle hayat arasında bilinci gidip gelir. Nehirde ölmeyi dileyerek şöyle düşünür: "Aras nereye dökülüyorsa oraya dökülmeli, gömülmeliyim. Bir inci tanesi gibi sudan doğdum, suya akmalıyım. Benim ülkem sudur. Yeşerdiğim rahimdeyim şimdi." (26). Bir inci tanesi gibi su ifadesi spermi anıştırır. Bu ifadede kullanılan inci benzetmesi sperm bağlamında insanoğluna bir değer atfeder. İnsana atfedilen bu değer anlatının bütününe ait bir mesaj olduğu söylenebilir.

İstiridy ve gözyaşı motifi

İstiridy ve gözyaşı motifi anlatıda hem sembolik değer taşır hem de inci kavramının işaret ettiği "değer" kavramının anlamını tamamlayıcı özellik gösterir.

İstiridy motifine bakacak olursak bu motifin zaman zaman okurun karşısına çıktığı ve ortaya çıktığı anlarla ilgili anlam katmanı oluşturu bir görev üstlendiği görülür. Motifin görüldüğü yerlerden biri, Doslar Kasabası sakinlerinin esirmek için kullandıkları çarşaftır. Yelda'nın tedavisi bittikten sonra Yelda ve kasabada yaşayan altı erkek, çarşafın altına girip duman çekerek esirler. İstiridy desenli çarşafın altına girip esridikleri bu sahne, istiridyenin içinde saklanan inci tanesi gibi, kasabanın da bu değerli insanları sakladığı anlamını verir. Hem Yelda hem de altı erkek hem varoluşları hem de atfedilen bir değer olarak değerlidirler. Kasaba onların masum ve değerli hayatlarını yaşayabilecekleri bir dış kabuktur ve onlar, bu kasabadan hiç çıkmayacaklardır. Keza inci (gibi değerli) değeri atfedilen Süreyya'nın da yetiştiği yer bu kasabadır, yani sembolik anlamda bir istiridyedir. Aynı zamanda Süreyya'nın annesinin karın boşluğuna yerleşen bir kusur olması hatırlanacak olursa, annesinin sembolik olarak incinin büyüdüğü ve korunduğu istiridyeye olduğu çıkarımında bulunulabilir.

Esrimek için kullanılan istiridye desenli aynı çarşafı, esasında Sadere ameliyat aletlerini sarmak için kullanır. Bu noktada, çarşaf istiridye kabuğuna, Sadere'nin ameliyat aletleri de bir inciye benzetilebilir. Böylelikle Sadere'nin ameliyat aletlerine de bir değer atfedilmesi mümkündür. Sadere'nin kullandığı bisturinin özel bir bisturi olması da bu benzetme bağına güçlendirecek niteliktedir. Bisturinin hikâyesi şöyledir: 150 yıl önce, kadim ilimlere meraklı bir hattat olan Fehmi Dermanî Efendi uykusuz ve sarhoş olduğu bir gece cıvayı altına çevirmeyi başarır. Bu altının ona bir şey yapılması için verildiğine inanır ve altını kuyumcu İnciciyan'a bisturi yapması için verir. Fehmi Dermanî'nin torunu Selman Dermanî bisturiye şöyle bir değer atfeder: "Günün birinde bu muazzam alet bir el seçecektir. O mahir el bu alet için yaratılmıştır. İşte mucize o zaman gerçekleşecek." (288). Bisturiye atfedilen değer, istiridye desenli çarşaf motifiyle birleşir ve anlam tamamlayıcı rol oynar.

İnci ve inciye içinde saklayan istiridye imajı Pervin ve Faruk Ferzan ilişkisinin niteliğini belirtmek için de kullanılır. Faruk Ferzan ve Pervin arasında sevgi ve koruma ilişkisi vardır. Pervin başlarda Faruk Ferzan'a ilgi duymasa da Süreyya'nın ricası ile Faruk Ferzan'a ilgi gösterir. Süreyya da böylelikle Pervin aracılığıyla âşık olduğu ve ama açılmadığı Faruk Ferzan'ın yapıp etmelerinden haberdar olur, güvende olduğunu bilir. Evinde öldürüldüğü gün çekilen ve gazeteye konan olay yeri fotoğrafını görünce Faruk Ferzan, Pervin'in hırkasındaki lekeleri istiridye kabuğuna benzetir. Pervin'in cansız bedeni üzerinde canlandırılan istiridye kabuğu benzetmesi, Pervin'i kabuğu açılıp içinden incisi (Faruk Ferzan) alınan bir istiridye imajına dönüştürür. Pervin'in aracılığıyla Faruk Ferzan'ı gözeten Süreyya'nın adının sözlük anlamının Pervin ile aynı olması da bu üç anlatı kişisi arasında kurulan anlamsal bağı güçlendirir.

Gözyaşı motifine bakacak olursak anlatıda bu motife olumlu bir değer atfedildiğini görebiliriz. Faruk Ferzan gözyaşı için "İnsanın söyleyeceği son şiiirdir ağlamak. Çünkü insan vücudunun salgılayacağı tek kutsal su odur." (26). Yelda, kasabayı bayındır hâle getirme fikrini aldığı rüyasında ağlar. Avucuna düşen gözyaşı incileşir. İnciye bir gözyaşı düşer. Bu gözyaşıyla inci başkalaşır, birden patlar. Yelda

yüzüne vuran tozdan kurtulup gözlerini açtığında kasabanın imar edilmiş hâlini gözlerinde canlandırır. Yani gözyaşı, inci değerinde bir varlığın oluşmasına neden olur. İnciye düşen gözyaşları ölümsüzlüğü yakalamak isteyen Selman Dermanî'de de görülür. Ancak onun incilere akıttığı gözyaşı inci kolyenin ortasındaki opalden süzülür ve ayakkabısına düşer. Anlatıda bu olay aracılığıyla Selman Dermanî'ye olumlu bir değer atfedilmediği sonucuna ulaşılır.

Konuyla ilgili olarak bir diğer bağlantı ise Süreyya, Faruk Ferzan ve Doslar Kasabası sakinleri arasında kurulur. Faruk Ferzan polisler peşine düştüğünde Türkiye'den yurt dışına, Süreyya'nın yanına kaçmaya karar verir. Süreyya onu Doslar Kasabası'na yönlendirir. Faruk Ferzan'a onlar yardım eder. Faruk Ferzan kasabadan ayrıldıktan sonra sınırı geçmeye çalışırken Aras Nehri'ne düşer, orada ölümlü burun buruna gelir. Kasaba sakinleri onu bulup kasabaya geri getirirler. Sadere onu ameliyata alır. Ancak Yelda'nın Sadere'den bir isteği vardır: Sağ elinin işaret parmağının Faruk Ferzan'ınkiyle değiştirilmesi. Amacı onda kendisinden bir parçanın olmasıdır. Sadere bunun ahlaki olmayacağına hükmedip değer mi, diye sorar. Ancak Yelda'nın ardından diğer kasaba sakinleri de birer parmaklarının Faruk Ferzan'ın parmaklarıyla değiştirilmesini isterler. 10 kişi, birer parmağını ona vermek ister. Onlara göre bu eylem, değer'dir. Çünkü Faruk Ferzan, onların inci gibi gördüğü kızlarına, Süreyya'ya dokunacak ve bu parmaklarla Süreyya'yı bir istiridye gibi koruyacaktır. Anlamı güçlendiren ifadelerin hepsi Faruk Ferzan ile Süreyya'nın tren garında buluştuğu son bölümünde toplanır. Kavuşmadan az önce Faruk Ferzan aklından şöyle geçirir: Bir istiridye kabuğudur göğüs kafesim (Güzelsoy 366). Süreyya, inci gibi değerli atfını anıştırarak Faruk Ferzan için şu cümleyi söyler kendi kendine: "Kumdan ve ümitsiz bir rüyadan doğanımdın sen." (368). Bu ifade onun kendi değerine de göndermede bulunur. Buluşup birbirlerine sarıldıklarında Faruk Ferzan "Avucumda incileşenimsin sen benim." (Güzelsoy 369) der. Parmaklarıyla Süreyya'nın boynundaki inci kolyeyi çekip koparır. Bu sırada duyulan tek şey Süreyya'nın ağzından çıkan "canım" (369) sözcüğüdür. Bu ifade, anlatının neye değer atfettiğine de işaret eder. Ölümsüzlüğe kavuşmak için başkalarının canına kıyan Selman Dermanî'nin incileri, Süreyya'nın boynundan düşüp yerlere

değersiz bir boncuk gibi dağılmıştır. Ama iki sevgili arasındaki aşk incileşip değerlenir. Sonunda değer ve değerli olan her şey insana ve sevgiye olana atfedilir.

Sonuç

İsmail Güzelsoy metinlerarasılık, üstkurmaca, çoğul anlatıcı gibi postmodern anlatım tekniklerinden sıkça yararlanır. Eleştirmen ve araştırmacılar da Güzelsoy'un romanlarına çoğu zaman postmodernizmin penceresinden bakarlar. Değmez adlı romanda da postmodernizm açısından zengin araştırma olanakları bulunmasına rağmen inci leitmotifi, anlatı kişi ve mekânlarının anlam katmanlarının çoğaltılabilmesi aşamasında önemli bir rol oynar. Anlatı boyunca tekrar edilen inci, farklı anlamlarda yorumlanmayı sağlayan aktif bir işlevdedir. Anlatının kişi ve mekânlarının yorumlanmasına yardımcı olmasının dışında, anlatının da ötesine geçerek bir fikir ve/ya duygu taşıyıcısı konumundadır. Bu fikir ve/ya duygu, "değer" sözcüğü etrafında toplanır. Kavramsal bir ifade olarak değeri İonna Kuçuradi iki farklı açıdan inceler. Bu bağlamda Değmez'de inci leitmotifinin iki ayrı sembolik değeri vardır. İlki, varlığın kendi niteliklerine işaret eden, aynı türden diğer şeylerle farkını ortaya koyan ve varlığa içkin olan değer kavramıdır. Bu kavram ile inci leitmotifinin kişi ve mekânların varoluşlarını nasıl ve ne yönde gerçekleştirdikleri ortaya çıkar. Varoluşun nasıllığını bir neden, incinin oluşabilmesi için istiridyenin içine giren kum taneleri gibi itici bir güç temsil eder. Anlatı kişileri ve Doslar Kasabası'nın kendine içkin değerini kazanma süreçlerini olumsuz olay ya da durumlar yönetir. Dolayısıyla incinin oluşum süreci ile anlatı kişileri ve Doslar Kasabası'nın değer kazanma süreçleri arasında bir benzerlik meydana gelir. Söz konusu benzerlik, varoluşun nasıllığına ilişkin bilgiyi de içinde barındırır. Varoluşun yönü ise incinin okur düzleminde temsil ettiği pahadan kaynaklanır ve bir değere karşılık gelir. Bu durum, ikinci kavram olan değer atfetme yoluyla kazanılan değer ile ilgilidir. Varlığın değerinin nedeni kendisi değil, değer atfedendir ve ortaya çıkan yargı, bir şeyin değerli ya da değersiz olmasıyla ilgilidir. Kişilerin değerli bulmadıkları şeyler hakkında

“değmez” ifadesini kullanmaları ve Değil Efendi’nin kendi anlatısına *Değmez* adını vermesi, değer atfetme hususuna önemli noktalardır.

Romanda inci leitmotifini destekleyici olarak gözyaşı ve istiridye motifleri de kullanılır. İnci leitmotifi ile gözyaşı ve istiridye motifleri aracılığıyla insana ve sevgiye dair olumlu anlamda bir değer atfedilir. Bu atıf, anlatının okura iletmek istediği mesajın tamamını kapsar. Değil Efendi’nin derlediği ve *Değmez* adını verdiği anlatının adının anlamının aksine, insan ve sevginin değer olduğu iletisi aynı zamanda anlatıyı ifade eden tek bir ileti olarak okurun karşısına çıkar.

Kaynakça

Akdeniz, Necla. "Bir Hikâye Anlatıcısı: İsmail Güzelsoy". *Gazete Duvar*. 06 Kasım 2020. <https://www.gazeteduvar.com.tr/bir-hikaye-anlaticisi-ismail-guzelsoy-haber-1502847.16.05.2022>.

Bribitzer-Stull, Matthew. *Understanding the Leitmotif: From Wagner to Hollywood Film Music*. Cambridge University Press, 2015.

Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "leitmotif". *Encyclopedia Britannica*. 24 Kasım 2013. <https://www.britannica.com/art/leitmotif.16.05.2022>.

Çalışkan Tuğ, Münire. "Edgar Allen Poe ve Kuzgun'un İzinde Yürüyen Bir Roman: Nevermore ya da Değmez". *Roman Kahramanları*, S. 39, 2019, ss.149-157.

Demirşık, Ozancan. "Edebiyatın Her Şeyden Önce Eğlenceli Olması Gerektiğine İnanıyorum". *Kayıp Rıhtım*. 24 Eylül 2021. <https://kayiprihtim.com/roportaj/ismail-guzelsoy-soylesi/>. 16.05.2022.

Foulquie, Paul. *Varoluşçuluk*. İletişim Yayınları, 1991.

Freedman, William. "Edebi Motif: Bir Tanım ve Değerlendirme". Çeviren Funda Özşener, *Yedi*. S. 2, 2009, ss. 61-66.

Gedik, Melek. "Gözünü Karartan Kadınlar Dünyayı Kurtaracak". *Karar*. 06 Mart 2018. <https://www.karar.com/gozunu-karartan-kadınlar-dunyayı-kurtaracak-775567.16.05.2022>.

Güzelsoy, İsmail. *Değmez*. Doğan Kitap, 2015.

Hart, Clive. *Structure And Motif In Finnegans Wake*. Northwest University Press, 1962.

Karataş, Turan. *Ansiklopedik Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. Perşembe Kitapları, 2001.

Koyuncu, İsa. "İsmail Güzelsoy". *Türk Edebiyatında İsimler Sözlüğü*. 07 Haziran 2019. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/ismail-guzelsoy.16.05.2022>.

Kuçuradi, İonna. *İnsan ve Değerleri (Değer Problemi)*. Yankı Yayınları, 1971.

Sazyek, Hakan. *Roman Terimleri Sözlüğü*. Hece Yayınları, 2020.

L'AUTOREMINISCENCE INTERTEXTUELLE DANS VESTIAIRE DE L'ENFANCE ET DU PLUS LOIN DE L'OUBLI DE PATRICK MODIANO*

PATRICK MODIANO'NUN VESTIAIRE DE L'ENFANCE VE DU PLUS LOIN DE
L'OUBLI İSİMLİ ESERLERİNDE METİNLERARASI ÖZANIMSAMA



Hasibe Meltem AKIN

Sorumlu Yazar/Corresponding

Author:

Arş. Gör., Hacettepe Üniversitesi,
Edebiyat Fakültesi, Fransız Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Ankara, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-6900-0955

E-mail: meltemakinfr@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 16.05.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 24.11.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Çetinkaya, Ferhat.

"L'autoreminiscence Intertextuelle
Dans Vestiaire De L'enfance Et Du
Plus Loin De L'oubli De Patrick
Modiano", *Yeni Türk Edebiyatı
Araştırmaları*. 14/28, 131-156.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.516>

* Ce présent article a été rédigé
dans le cadre de la recherche de
doctorat subventionnée par l'Agence
Universitaire de la Francophonie.

Résumé

Patrick Modiano, l'un des écrivains les plus prolifiques de la littérature française contemporaine, suscite une grande admiration devant le public et les autorités littéraires. Pour certains critiques, chacun de ses romans complète d'une manière ou d'une autre le suivant qui devient la continuation du précédent. Il part de sa propre vie et y revient souvent avec les mêmes sujets, les mêmes thèmes. Modiano, qui va et vient constamment entre le passé et le présent dans ses romans, se plonge souvent dans un état de réminiscence. Presque dans tout roman de Modiano, le moment de réminiscence se révèle être comme un élément initial. Cette réminiscence se déroule souvent d'une façon fragmentaire à travers les souvenirs de sa propre vie qui ouvrent la voie à une forme de relation auto-intertextuelle entre ses romans. Ce phénomène, nous semble-t-il, correspond également à un fait de l'intertextualité, telle qu'elle a été définie par Gérard Genette et autres théoriciens de l'intertextualité dans le cadre de la narratologie, puisque la réminiscence donne le ton global du contenu des romans dont il s'agira. C'est la raison pour laquelle nous allons retenir le terme de l'«auto réminiscence», en référence naturellement aux travaux de Gérard Genette. L'objectif de cette étude est donc de faire une analyse auto-intertextuelle dans le cadre de l'auto réminiscence à partir de Vestiaire de l'Enfance et Du plus loin de l'oubli de Patrick Modiano.

Mots-clés: Patrick Modiano, intertextualité, auto réminiscence, Vestiaire de l'enfance, Du plus loin de l'oubli.

Öz

Çağdaş Fransız edebiyatının en üretken yazarlarından biri olan Patrick Modiano, toplum ve edebiyat otoriteleri nezdinde büyük bir beğeni kazanmıştır. Bazı eleştirmenlere göre Modiano'nun romanlarının her biri, bir şekilde bir sonrakini tamamlar ve/veya bir öncekinin devamı niteliğindedir. Bunun nedeni, yazarın kendi hayatından ilham alarak romanlarını yazması ve çoğu zaman aynı konuları, aynı temaları benzer unsurlarla ele almasıdır. Sürekli olarak geçmiş ile şimdi arasında gidip gelen Modiano, romanlarında sıklıkla bir anımsama sürecine girer. Modiano'nun hemen hemen tüm romanlarında, anımsama anı bir başlangıç ögesi olarak karşımıza çıkar. Bu anımsama, genellikle hatıraları aracılığıyla fragmanlar (parçalar) şeklinde ortaya çıkar, genel bir özellik olarak bu durum romanlar arasında bir özmetinlerarasılık boyutunun oluşmasına olanak sağlar. Böylelikle Gérard Genette ve diğer metinlerarasılık kuramcılarının tanımladıkları bir içmetinlilik duruma kapı aralar, çünkü anımsama söz konusu romanların içeriğini belirler. Bu nedenle, bu çalışmada Gérard Genette'in çalışmasına atıfta bulunarak "özanımsama" terimini ele alacağız. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, Patrick Modiano'nun Vestiaire de l'Enfance ve Du plus loin de l'oubli romanlarında öz-anımsama süreci bağlamında özmetinlerarası bir analiz yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: Patrick Modiano, metinlerarasılık, özanımsama, Vestiaire de l'enfance, Du plus loin de l'oubli (En Uzağından Unutuşun).

Genişletilmiş Özel

Çağdaş Fransız edebiyatının en üretken yazarlarından biri olan Patrick Modiano, toplum ve edebiyat otoriteleri nezdinde özgün bir bellek yazarı olmasından dolayı büyük bir beğeni kazanmıştır. Bununla kalmaz, kimi eleştirmenlere göre Modiano'nun romanlarının her biri, bir şekilde bir sonrakini tamamlar ve/veya bir öncekinin devamı niteliğindedir, bu, bir dizi anıdan yola çıkarak belleği belli bir süreklilik üzerine oturtma, kimliksel bir bütünlük yaratma, geçmişini yeniden yaratma, kendi içinde öznel bir drama dönüştürme yoludur. Yazarın kendi yaşamından esinlenerek romanlarını yazması ve çoğu zaman aynı konuları, aynı izlekleri bir dizi benzer unsurla (örneğin bir çanta, bir koku vb.) ele alması şimdiyle geçmiş arasında kurduğu öznel bağı özgül bir anlatıdır. Bu tutumuna koşut biçimde, sürekli olarak geçmiş ile şimdi arasında gidip gelen Modiano, romanlarında saplantısal bir anımsama sürecine girer. Modiano'nun hemen hemen tüm romanlarında, anımsama anı bir başlangıç ("incipit" olarak adlandırılan romanın açılışı) unsuru olarak karşımıza çıkar. Anımsama, genellikle anılar aracılığıyla birer parça (fragment) şeklinde ortaya çıkar, genel bir özelliğe dönüşür; bu durum romanlar arasında bir özmetinlerarası (hatta ben ve öteki-eski-ben arasında bir öznelliklerarası) bağı kurulmasına olanak sağlar. Bu türden bir yazma (anımsama) biçimi Gérard Genette ve diğer metinlerarasılık kuramcılarının tanımladıkları bir içmetinsellik olgusuna kapı aralar, çünkü anımsama söz konusu romanların hem içeriği hem de bağlayıcı unsuru -motifi- konumundadır. Bu çalışmada Gérard Genette'in Palimpsestes'indeki kavramlaştırmalara koşut biçimde "özanımsama"yı yapıcı bir unsur ve izlek olarak ele alacağız.

Yazarın romanlarında geçmiş ile şimdi arasında gidip gelmesi basmakalıp bir özelliktir. Çünkü yazar, bir yandan anıları görmezden gelip unutmak isterken öte yandan, aykırı biçimde, onları yeniden gün yüzüne çıkarmaya uğraşır. Modiano unutmak istediklerini yazarak, hatta yeniden yazarak/anımsayarak (anımsama ve bellek doğal olarak metinlerarasılığın bir parçasıdır), anılarını yani eskide kalmış, unutulmuş "ben"ini yeniden öyküleyerek onu hiçlik düzleminden bir bakıma varlık düzlemine taşır. Bilinmeyen örtük gerçekleri kelimelere aktararak bir bakıma özeanaliz yapmaya girişir. Bu nedenle, kanımızca

özanımsama anları aslında özmetinlerarasılıkla doğal olarak ilişkili olan bir özeanalizi zorunlu kılar. Çalışmamız boyunca, hem belleğin hem de özanımsamanın iç metinsellik boyutuna vurgu yapmakla kalmayıp Modiano'nun bu iki romanının hem kendi yaşamını, hem okumalarını hem de tarihi olayları içerdiğini ve buna ilişkin olarak özmetinlerarası yazım tarzı benimsediğini göstermeye çalışacağız.

Yazar, söz konusu iki romanında da bir dedektif gibi karakterlerinin etrafında dolaşırken kendi geçmişinde dolaşmaktadır. Geçmişini hatırlamak istemeyen yazar, yazma arzusuna karşı koyamadığından yazarak anımsama yolunu tutar. Philippe Lejeune'nin belirttiği gibi, romanlarında kendi öz yaşamına odaklanan yazar ile kimliği arasında mutlak bir bağ vardır. Bellek, kişisel kimliğin biçimlenmesinde anahtar rol oynadığı için kimlikle doğrudan ilişkilidir. Benzer karakterler aracılığıyla sorunlu ilişkiler ve sorunlu ebeveynliğe yapılan göndermeler, romanlarda özmetinlerarası bir ilişki kurmaya olanak sağlar. Yazar, kendi yaşamının yanı sıra okumalarına, tanıdığı (ya da olmadığı; burada metinlerarasılık devreye girer) tarihsel olaylara sürekli olarak göndermelerde bulunur. Modiano, bir özanımsama süreciyle okuyucuyu hem kendi geçmişi, hem okumaları hem de tarihi olaylar üzerinde düşünmeye ve aralarında bir bağlantı kurmaya çağırır.

Patrick Modiano inceleyeceğimiz söz konusu iki romanda yazar-anlatıcı-karakter olarak karşımıza çıkar. Böyle bir kurgu biçimi, özellikle Serge Doubrovsky tarafından sınırları çizilmiş olan özkurmaca türünü göz önünde bulundurmaya zorlar. Ana karakter olarak yazarın kendisi, bir takıntı durumuna getirdiği kadın karakterler üzerinden, kendi yaşamışlığının travmalarını anlattığı anlarda kendi geçmişine, kendi anılarına geri döner. Kadın karakterler aracılığıyla çocukluk/gençlik yıllarına ve ebeveyn sorunlarına gönderme yapan fragmanlar aracılığıyla bir anımsama sürecine girer. Gerçekten de özyaşamöyküsel unsurları sıklıkla kullandığı bu romanlarında Modiano kendi anılarını parçalar halinde sunar. Serge Doubrovsky de "parçanın özyaşamöyküsel anlatıların ayırt edici özelliklerinden biri olduğunu belirtir. Yazar her romanda olduğu gibi bu romanlarında da daha öncekilerde işlediği konuları bir araya getirir ve tüm bu parçalar okuyucuya kendi içinde metinlerarası (içmetinsel) bir ağ olarak görünür.

Modiano, Freud'un çalışmalarına koşut biçimde, özanımsama süreçleri çevresinde bir özeleştirme girişir. Bu, geçmişin uzak anılarında kaybolarak kendini bulma yollarından birisidir. Zaman zaman kaybolup zaman zaman yeniden ortaya çıkan kadın karakterlerin ardında dolaşması aslında sadece geçmişteki kendisiyle yeniden barışma isteğini ele verir.

Metinlerarasılığın biçimlerinden biri olan özyansıtma, özmetinlerarası bir ağ kurar ve önceki romanlarından birtakım unsurların tekrarına, izleklerin, karakterlerin bir metinden diğerine dönüştürülmesine dayanır. Bu açıdan özyansıtma, bir palimpsest gibi yeniden yazma değeri taşır, eskilerin izlerini taşır. Modiano'nun romanları arasında göze çarpan kimi ayrımlar olsa da her biri ötekinin devamı/parçası niteliğindedir. Modiano için yazmak, geçmişin anılarını yeniden yaşamak ve yazıya dökmektir. Aynı içeriği birkaç kez yazmak, dolayısıyla kendi öyküsünü yeniden yazmak, paradoksal bir şekilde mutsuz geçen bir çocukluk döneminin her şeye karşın büyüleyici ve bitimsiz kaynağına geri dönmektir. Çocukluk ve gençlik günlerini yeniden yazmak, bir uzlaşmadan çok aile üyelerine duyulan kırgınlıkla, düş kırıklığıyla da ilgilidir. Bu durumda Modiano'nun her roman yazdığında kendi yaşamışlıklarını birer anı olarak ele aldığı ve bir anlamda anne babasıyla değil de kendisiyle uzlaşmak istediği söylenebilir.

Metinlerarasılık, her metnin kendisinden önce yazılmış diğer metinlerin alanında yer aldığı ve hiçbir metnin önceki metinlerden tamamen bağımsız olmayacağı fikrine dayanır. Dolayısıyla Modiano gibi sürekli kendi yaşamını konu olarak ele alan (sorunsallaştıran) bir yazarca, öz yaşamından parçalar (fragmanlar) sunulması metinlerarası (özmetinlerarası) bir ilişki sürecini başlatır. Bu çalışmanın amacı, Patrick Modiano'nun Vestiaire de l'Enfance ve Du plus loin de l'oubli (En Uzağından Unutuşun) isimli romanlarını daha çok bir özanımsama (özmetinlerarasılık) bağlamında çözümlenektir.

Introduction

L'intertextualité, à propos de laquelle de nombreuses définitions ont été faites par des théoriciens tels que Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva et Gérard Genette au milieu du XXe siècle, est, dans le cadre de l'analyse textuelle, l'une des méthodes les plus utilisées. Patrick Modiano, considéré comme l'un des écrivains les plus marquants de la littérature non seulement française mais aussi mondiale, élabore ses romans à la lumière de l'intertextualité, faisant souvent référence à sa propre vie, à ses lectures, aux événements historiques et parfois même aux textes religieux. Il les construit ainsi à partir de son vécu pour attirer l'attention du lecteur sans s'abstenir d'avoir recours aux jeux intertextuels. Ainsi, le vécu de l'auteur se transforme en une part de l'intertextualité. En d'autres termes, l'intertextualité n'est pas seulement réduite à un simple effet textuel, mais devient aussi un thème autour de l'autobiographie. Une grande partie de ses souvenirs appartenant au passé fragmentaire (qui correspond à une sorte d'intertextualité de l'inconscient ou de réminiscence mnémonique) revient sous la plume de l'auteur. Il est possible de voir diverses pratiques de ce phénomène dans les romans de l'auteur. Par-exemple, la recherche d'une trace appartenant au passé, accolée souvent à un personnage féminin est transmis par Modiano, qui apparaît en tant que personnage de roman ou un agent, suivant la terminologie de Julien Greimas. Le lecteur est ainsi invité à participer au déroulement de ce passé intertextualisé et il devient donc le témoin de ce processus d'autoréminiscence à côté du personnage principal. La dimension intertextuelle est construite à partir des éléments biographiques, de sorte que le contenu affecte la structure. Alors, de quel contenu s'agit-il ? Comme nous venons de le dire, le contenu principal des romans est le vécu de l'auteur qui fait part d'une transtextualité.

Les va-et-vient de l'auteur entre le passé et le présent font ressurgir des souvenirs que sa mémoire veut ignorer (la réminiscence et la mémoire font naturellement partie de l'intertextualité). En écrivant ou même en réécrivant ce qu'il veut oublier, Modiano porte ses souvenirs du néant au domaine de l'existence en relatant son « moi ». Le fait

est que cela révèle un travail d'autoanalyse avec la transposition en mots des vérités cachées, inconnues par l'acte d'écrire (Eroğlu 217). Par conséquent, les moments d'autoreminiscence, entraînent en fait une autoanalyse qui est naturellement reliée à l'auto-intertextualité. Tout au long de notre étude, en rendant compte de la dimension d'auto-intertextualité de la mémoire ainsi que de l'autoreminiscence, nous tenterons de montrer que Modiano inclut à la fois sa propre vie, ses lectures et des événements historiques dans ces deux romans, son style d'écriture auto-intertextuel étant en fait un moyen d'auto-analyse pour lui-même.

Réminiscence / autoreminiscence

La mémoire est ce qui maintient une personne connectée à son identité, ce qui la fait exister. Comme l'a souligné Paul Ricœur, le sujet de la mémoire est le moi à la première personne du singulier (Ricœur 3). Il explique que la mémoire fonctionne autour de deux questions: de quoi et de qui. Selon Ricœur, l'acte de mémoire commence par la question "quoi" étant une question égologique". La réminiscence de soi (pour cette étude l'autoreminiscence) consiste à se souvenir d'un autre objet, d'une personne ou d'un événement. (Aksoy Alp, Annie Ernaux'nun Les Années 236) Car cette question égologique "qui" signifie une investigation des ressources cognitives du souvenir. L'action de se souvenir est de se mettre en quête d'un souvenir autour de la question comment : c'est le cas de la réminiscence. Puis, en essayant de trouver des réponses à la première question, la question "qui" est lancée dernièrement visant une appropriation du souvenir par un sujet capable de se souvenir de soi. (Ricœur 4) Les moments de réminiscence ouvrent la voie à l'appel des souvenirs traumatiques. Ricœur, dans ce cas, mentionne le travail psychanalytique de Freud qui se pose sur l'identification de l'obstacle principal rencontré par le travail d'interprétation des souvenirs. Il y ajoute que cet obstacle suscite des "résistances du refoulement" en désignant du terme de "compulsion de répétition". Pour le dire comme Freud l'a identifié : le patient "ne produit pas (le fait oublié) sous forme de souvenir

mais sous forme d'action : il le répète sans savoir le répéter. Dans ce cas-là, l'autoréminiscence est un processus qui a le potentiel de se répéter. Pourtant suivant la théorie de Freud qui affirme que "le malade ne peut pas se souvenir de tout ce qui est refoulé ; le plus souvent, c'est l'essentiel qui lui échappe", il est possible de dire que la découverte des vérités cachées ne se fait pas sans peine. Par conséquent, dans et par cette recherche à la vérité, l'auteur devient un explorateur dans ses souvenirs vagues (Eroğlu 217).

En bref, l'homme (l'auteur) a tendance de refléter ses souvenirs traumatiques inconsciemment tout en se souvenant de son passé. L'important pour nous, c'est le lien entre compulsion de répétition et de résistance ainsi que la substitution de ce double phénomène au souvenir. Dans ce cas, Freud fait la distinction entre analyste et analysant. Les auteurs sont dans la position de l'analyste, le personnage (ceci peut être soi-même) étant l'analysant. Cependant, puisque l'auteur écrit sur sa propre vie, il se donne le courage de s'interroger en écrivant d'une façon obsessionnelle ses traumas, qui sont une sorte de maladie, en se réduisant à la situation d'analyse et de patient, dans le cas que nous examinons. Ce faisant, l'auteur se réconcilie avec le refoulé en écrivant les mêmes thèmes à travers les personnages similaires. C'est donc, dans un sens, que l'auteur se réconcilie avec lui-même en se transformant en un "sujet" de ses romans. Cette réconciliation est le résultat d'une auto-analyse qui se développe comme une conséquence naturelle du processus d'autoréminiscence.

Le plaidoyer (dans notre étude l'auteur) est en liaison avec le sujet de l'emploi du langage ordinaire et dans la psychologie sommaire qui cautionne ces usages. Ce caractère est original et primordial pour la mémoire individuelle. C'est une sorte de l'acte d'auto-désignation du sujet à la visée objectale de son expérience. C'est parce qu'en se souvenant de quelque chose, on se souvient de soi. Cela suscite également un regard intérieur et ce faisant, l'auteur se dirige vers son passé.

Il s'avère que la réminiscence a deux sens lorsque l'on considère la définition dictionnaire : En un sens, cela signifie des souvenirs vagues ou incomplets, difficile à localiser. En ce qui concerne son deuxième sens : c'est une référence inconsciente à des souvenirs de lecture, de représentation (Dictionnaire Larousse). Les deux définitions sont directement liées à notre étude : la raison en est que Modiano, dans ses deux romans que nous allons analyser, décrit l'effort d'un personnage pour se souvenir de son passé à la poursuite d'un objet ou d'une odeur chez les personnages créés par lui-même. L'auteur entre dans ce processus de réminiscence à travers des personnages féminins. Tout au long de ces deux romans, il transmet ces réminiscences au lecteur comme un sentiment plutôt vague et incomplet. D'autre part, si l'auteur écrit ses mémoires, il fait aussi référence aux livres qu'il lit, aux auteurs qu'il aime ou à des événements historiques. Dans ce cas, il faut ajouter le préfixe "auto" à cette notion de réminiscence. A nos yeux, la raison en est que Modiano raconte sa propre autobiographie dans ses romans, et que les romans qu'il a écrits se répètent de la même manière et, ce faisant, il se réfère constamment à sa propre vie, aux lectures qu'il a faites, aux écrivains qu'il aime, ou aux événements historiques. Modiano traite des aspects « traumatiques » de sa propre vie à travers les personnages qu'il a créés et en se référant à d'autres écrivains. C'est-à-dire que Modiano entre seulement dans un processus de remémoration de son passé qu'il problématise en tant qu'auteur. En partant d'un tel problème de « je » / « moi », Modiano désire d'entreprendre une autoanalyse, comme Paul Ricœur le mentionne également à propos de l'œuvre de Freud.

Selon Hegel, la réminiscence est une « forme supérieure de la substance ». En ce qui concerne la réminiscence de l'Esprit d'une personne, nous pouvons la définir comme « autoréminiscence ». Puisque l'Esprit inclut en lui-même le « moi » et la « pensée » de l'être humain, il signifie une connaissance de soi. Dans la réminiscence (nous préférons le dire « autoréminiscence »), l'Esprit vit en identité avec soi non pas en niant abstraitement son historicité, mais sur la base de celle-ci. Car, le « savoir absolu », selon Hegel, est certes la

victoire sur l'historicité (Robitaille 142). Selon Ricoeur, la réminiscence est un pouvoir de soi, de ce fait il y a un rapport direct entre l'identité personnelle et la réminiscence. Ce rapport nous désigne l'ipséité qui signifie "ille factus sum" - "je suis devenu en personne" ou "je suis entré dans la peau du personnage". Pour le dire autrement, cette notion explique le fait qu'il s'agit bien du soi-même et non d'un autre soi (Bois 25). C'est la raison pour laquelle nous le qualifions « autoréminiscence ».

En bref, la mémoire contient le processus de se souvenir. Lorsqu'une personne essaie de se souvenir de quelque chose, elle se souvient de sa situation à ce moment-là. Par conséquent, la mémoire est en connexion directe avec le passé. L'auteur rompt avec le présent et remonte aux souvenirs les plus lointains. Cet effort, pour se souvenir de quelque chose, apparaît comme un processus d'autoréminiscence chez les écrivains qui écrivent leurs propres biographies comme Modiano. Ce processus d'autoréminiscence apporte également un aperçu, ainsi que le processus d'autoanalyse comme l'a souligné Freud. C'est ainsi que la personne apprend à connaître sa personnalité actuelle et elle-même autant qu'elle peut se souvenir de sa situation passée (Aksoy Alp, Annie Ernaux'nun Les Années 190-191).

Autoréminiscence en rapport avec l'intertextualité/l'autointertextualité

Bakhtine, fondant sa théorie sur le « dialogisme », explique que tout texte ou parole porte les traces des textes qui ont été écrits ou paroles qui ont été déjà dites auparavant. De ce point de vue, la parole de l'homme à une exception de celle d'Adam, ne peut être vierge puisque toute parole ou tout texte seraient traversés par d'autres (Aksoy Alp, De l'écriture blanche 190-191). Il est possible de considérer cette méthode, que Kristeva appelle « intertextualité » et Genette appelle « transtextualité », comme « autointertextualité » dans les romans de Modiano, lorsque l'on prend en compte l'ensemble de ses romans autobiographiques et autofictionnels. Les références et les allusions faites par l'auteur à sa propre vie et leurs reprises

à plusieurs fois et l'écriture de tout cela sous forme de fragments est le désir de l'auteur de s'analyser en traitant de son propre état psychologique fragmentée et traumatisée. La présence de l'œuvre d'un auteur dans d'autres œuvres est un phénomène courant chez les auteurs qui emploient «je».

Comme nous l'avons mentionné, l'autoreminiscence est en relation avec l'esprit, également avec la connaissance de soi. Citant «le Pacte autobiographique» de Philippe Lejeune, il faut dire que les récits autobiographiques sont directement liés à l'identité de l'auteur (15). Les œuvres autofictives portent également les caractéristiques de ce genre de récits comme l'a souligné Georges Gusdorf dans l'Écriture narrative. Selon Gusdorf, non seulement ceux qui sont classés comme "autobiographiques", mais tous les textes écrits par un auteur, qui se soumettent d'une manière ou d'une autre, doivent être inclus dans une analyse autobiographique. Selon Gusdorf, le destin de l'homme est toujours de créer une nouvelle existence, une nouvelle histoire. Certains auteurs, comme Modiano, le décrivent en modifiant dans les romans autofictifs. L'autobiographie est la « révolution spirituelle » d'un auteur en tant que sujet et objet d'écriture et cela peut continuer à travers les romans autofictifs. Une personne construit sa propre identité en racontant sa propre vie à travers son écriture et elle se demande "qui suis-je?". Les récits soit autobiographiques soit autofictifs cherchent une réponse à cette question. L'auteur, en écrivant soi-même, est à la quête de son identité, de son ipséité.

Paul Ricoeur explique la relation entre l'intertextualité et l'altérité dans Soi-même comme un autre par les notions d'ipse (ce qui fait qu'une entité elle-même plutôt qu'autre) et d'idem. Ipséité (soi) est utilisé pour signifier une identité, être soi-même, n'être rien d'autre. L'existence de soi et de l'autre, les sujets du sous-texte et du texte principal sont liés à une problématique identitaire. En d'autres termes, ipsé est une identité, indique la propre continuité du sujet et le sujet est l'acteur de sa propre histoire ; cette histoire peut être racontée/écrite en la transformant (par exemple, l'autobiographie et l'autofiction correspondent à cette définition). L'identité ipsé inclut une pensée de transformation et de métamorphose dans le flux de

la vie. Si *idem* est une identité, il désigne un sujet dans lequel les caractéristiques qui le déterminent se répètent sans changement, malgré le passage du temps. Il n'y a pas de changement d'identité *idem*. Néanmoins, dans l'autotextualité, l'altérité est utilisée comme le contraire de l'identité *idem*. L'intertextualité, quant à elle, est conçue en fonction du rapport entre *ipse* et *idem* identité.

L'« intertextualité » dans le schéma de réflexivité défini par Camarero est une des manières de refléter l'identité narrative (Peral Crespo 134). La relation d'une œuvre à une autre, de l'œuvre propre de l'auteur à son œuvre, s'établit également à travers « l'autobiographie ». Comme nous avons déjà souligné, le meilleur moyen de trouver une réponse à la question « Qui suis-je ? » qui renvoie à l'identité mouvante (dynamique) de l'ipséité, donc à la question de la temporalité de l'être s'avère un retour au passé qui est souvent rendu possible à travers les références intertextuelles. La coprésence des références intertextuelles va de pair avec la mémoire.

L'intertextualité travaille la mémoire. Pour le dire en termes de la psychanalyse, le retour de refoulé est rendu possible par l'intervention de la mémoire, passant par le processus d'autoréminiscence, qui fonctionne comme un réservoir intertextuel dans les romans de Modiano.

L'autoréminiscence contient une dimension autobiographique. Par exemple, par l'intermédiaire des éléments intertextuels tels que « autoréférence » ; « autocitation » ; « autotexte », « autoreprésentation », « autointertextualité », l'auteur peut viser à raconter son passé, ses vécus. D'une manière ou d'une autre, ils sont plus qu'une simple tactique narrative, ils contiennent une part autobiographique ; ils se réfèrent à l'histoire de la vie du sujet. En ajoutant le préfixe "auto" à la notion de "réminiscence", notre but est de souligner d'une façon très évidente cette part autobiographique. Dans ce cas, l'intertextualité établit une liaison directe avec l'« autoréminiscence ».

Une œuvre est donc à la fois nourrie de la réalité, ainsi que d'un vécu (pas seulement de vie extérieure, mais aussi de la vie propre de l'auteur) et ouverte à l'autoréférence et à l'autoallusion. Les œuvres

autobiographiques contiennent ces trois éléments à la fois : elles se nourrissent à la fois de la vie extérieure (l'histoire), de la propre vie de l'auteur et d'autres livres. L'auteur de l'autobiographie et de l'autofiction est comme un historien, il lutte contre les faiblesses de la mémoire. La personne prône son ensemble et son identité, sa mode de vie en reliant le passé au présent. Par conséquent, il est naturel que l'auteur réécrive constamment son passé dans les œuvres autobiographiques et autofictives.

L'auteur réécrit en se ressouvenant de ses expériences, ses vécus ; par conséquent, l'acte de réécrire sa propre expérience inclut un élément de mémoire. C'est la raison pour laquelle Tiphaine Samoyault appelle « l'intertextualité » comme « mémoire » de la littérature :

La littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant sa mémoire en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés de reprises, de rappels et de réécritures dont le travail fait apparaître l'intertexte. Elle montre ainsi sa capacité à se constituer en somme ou en bibliothèque et à suggérer l'imaginaire qu'elle a d'elle-même. En faisant de l'intertextualité la mémoire de la littérature, on propose une poétique inséparable d'une herméneutique (Samoyault 33).

Une telle définition résume le processus par lequel passent les éléments autobiographiques lorsqu'elles se transforment en autofiction. La réécriture d'une vie par un écrivain est avant tout une affaire de mémoire (Emmanuel Samé présente le livre d'Isabelle Grell « L'Autofiction » sous le titre « L'autofiction : devoir de mémoire »). L'auteur transfère les écrits anciens, les œuvres ou la vie dont il se souvient dans le domaine de la fiction. Puisque construire des expériences est un travail de mémoire, il convient d'utiliser une série de méthodes intertextuelles tout en réécrivant ses expériences. Selon une méthode ou une autre, un « déjà-dit » parle d'un « déjà-vécu ».

Considérant la relation de la mémoire avec l'intertextualité, nous pensons qu'il serait nécessaire de mentionner un autre point en termes de compréhension des romans de Modiano. Les références intertextuelles sont fragmentées par la nature des processus de

réminiscence. Par conséquent, cette situation présente une structure fragmentaire et une discontinuité avec les références à l'histoire de la vie de Modiano dans ses romans. L'hétérogénéité signifie la discontinuité, c'est ainsi que l'histoire de la vie de l'auteur se forme en y ajoutant les pièces côte à côte comme un puzzle.

Pour Modiano, comme Georges Perec, ses romans font partie d'un ensemble. Chez Perec, l'ensemble est un projet indéfinissable. Il précise que ce tout (partie) est inscrit dans un tout plus vaste, qui sera l'ensemble des livres. En considérant les romans de Georges Perec, on se rend compte qu'il n'y a pas de fin, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une œuvre inachevée. Perec dit qu'il y a une œuvre inachevée dans une littérature inachevée. Les œuvres de Modiano, dont on sait qu'elles sont aussi inspirées des œuvres de Perec, sont des œuvres inachevées dans une littérature sans fin (Aktulum, Parçalılık Metinlerarasılık 69). La raison en est que les récits autobiographiques sont constitués de souvenirs et que ces processus de réminiscence existent réellement tant que la personne existe et continue d'écrire. C'est pourquoi Modiano continuera à écrire sur les moments obsessionnels de sa vie tant qu'il continuera à écrire des romans avec des éléments autobiographiques. Au cours de ces étapes d'écriture, il entrera toujours dans un processus d'autoréminiscence, à l'image de Marcel Proust qu'il aimait et imitait.

Dans les ouvrages de Patrick Modiano, la scène de rétrospection renvoie moins à une présence reconstruite qu'à la remémoration partielle des évènements, avec un effet de déperdition que le texte fait jouer dans la distribution de mots et de blancs, de paragraphes et d'interstices, de phrases assertives établissant des faits anciens et de phrases interrogatives insinuant le doute quant à leur degré de fiabilité. Ainsi l'écriture entretient-elle moins l'illusion d'un passé retrouvé que les désillusions suscitées par les tentatives de sa reconstruction. Le style fragmentaire calque les mouvements d'une mémoire émietlée. L'esthétique du flou, enveloppant la narration de faits précis ou la mention de détails évocateurs, suggère l'incertitude des souvenirs. La recherche d'un passé ainsi oblitéré se relance pourtant incessamment, mélancolique... (Blanckeman 98)

Ce n'est qu'à ce stade qu'il faudrait faire une distinction entre Proust et Modiano. Les souvenirs de Proust sont généralement heureux, tandis que ceux de Modiano sont sombres et malheureux tout comme l'a été sa propre vie.

Contrairement à Proust, Modiano n'accorde pas à ses héros le bonheur d'un « temps retrouvé ». Le vécu total ne revient jamais. Des bribes du passé flottent dans la mémoire des personnages qui échouent à les réunir. Les revenants de Modiano ne disposent que d'une mémoire lacunaire. (...) Pourtant il s'obstine, comme tous les personnages de Modiano, tiraillés entre mémoire et oubli, incapables d'atteindre tout à fait l'un ou l'autre, incapables donc de se libérer de son passé (Butaud 34).

Analyse

Tous les romans de Modiano se nourrissent de la même veine : le passé lointain revient souvent sous sa plume, auquel s'ajoutent un passé oublié, un temps perdu, plusieurs souvenirs apparemment effacés, des objets et des lieux disparus, des personnages similaires énigmatiques. Les références explicites ou implicites qu'il fait à ses propres livres ou à ceux d'autres jouent en quelque sorte un rôle de médiateur au sujet de l'actualisation du passé. Modiano, lui-même, l'exprime souvent dans ses interviews :

Depuis trente ans, je prends des notes dans des cahiers. Ces cahiers sont le réservoir de tous mes romans. C'est une espèce de fatras désordonné comprenant des faits divers, des adresses et des noms que j'ai dénichés dans de vieux bottins. Si je me laissais aller, je ne ferais que ça... Ce n'est pas publiable, mais c'est là que je puise mon inspiration. Et comme j'ai une certaine faculté d'oubli, je réécris des choses que j'ai déjà écrites dans d'autres livres! (Interview : 2010).

De ce relevé, on retient qu'en fait il admet qu'il réécrit sans cesse le même livre et à partir de cette idée, il est donc naturel de trouver des éléments intertextuels dans ses romans. Car, on comprend comment il tisse l'intrigue de ses romans par des éléments tirés d'un réservoir, pour le dire autrement, d'une source de « seconde main » en référence à Compagnon. Alors que les œuvres de Modiano

sont tissées par des éléments tirés des autres sources (externes), on peut dire en revanche qu'il traite également des sujets de sa propre vie dans d'autres romans. Dans ce cas, il ne fait aucun doute que les romans modianesques donnent au lecteur le sentiment de lire différentes parties d'un roman. Modiano l'exprime clairement dans un entretien à l'AFP comme suit : «J'ai toujours l'impression que j'écris le même livre, tout en oubliant ce que j'ai écrit avant...».

Il faut souligner que les romans de Modiano sont les documents complémentaires de sa propre vie, de ses souvenirs. Ces deux romans contiennent tous ces éléments « intertextuels » que nous avons soulignés. Comme nous l'avons mentionné précédemment, la mémoire est un travail d'intertextualité. Modiano, dans ses romans, entre dans un processus d'auto-réminiscence en tant que personnage-narrateur notamment à travers les personnages féminins qui les obsèdent quelque peu. Notons donc que les moments d'auto-réminiscence sont le point de départ de ces deux romans et cela continue jusqu'à la fin mais en fait il faut souligner dans ce cas que dans les romans de Modiano il n'y a pas de fin: tout se déroule à travers ce processus tout au long des romans.

Dans les premières phrases avec lesquelles il commence à décrire les personnages féminins, Modiano crée l'énigme qui représente un voyage qui lui rappellera les années sombres de sa propre vie. Cette énigme lui permet d'entrer dans le processus d'auto-réminiscence, et tout au long de ses deux romans en question, tout en essayant de résoudre cette énigme, il tache constamment de se souvenir de son propre passé par les bribes/ moments d'auto-réminiscence. En tentant de résoudre l'énigme de ces deux romans, il se bloque sur des choses qui s'intègrent aux personnages féminins et entretient le processus d'auto-réminiscence en poursuivant son questionnement autour d'elles, et il ne se souvient qu'un fragment de son passé. Il est possible de mieux comprendre cela si l'on jette un coup d'œil sur les phrases dans lesquelles Modiano mentionne pour la première fois des personnages féminins:

La rencontre avec le personnage de Marie dans Vestiaire de l'enfance:

Quand je l'ai aperçue, assise près de la grille en fer ouvragé qui sépare le café de la salle de billard, je n'ai pas tout de suite distingué les traits de son visage. (...) La tache claire de son sac paille. Et ses bras nus. Son visage est sorti de l'ombre. Elle ne devait pas avoir plus de vingt ans. Elle ne me prêtait aucune attention. (...) Il me semblait avoir déjà vu son visage. Mais où ? » (Modiano, Vestiaire de l'enfance 13-14)

La rencontre avec Jacqueline dans Du plus loin de l'oubli:

Elle était de taille moyenne, et lui, Gérard Van Bever, légèrement plus petit. Le soir de notre première rencontre, cet hiver d'il y a trente ans, je les avais accompagnés jusqu'à un hôtel de quai de la Tournelle et je m'étais retrouvé dans leur chambre. (...) En me penchant pour poser les livres, j'avais senti une odeur d'éther qui flottait sur cet oreiller et sur ce lit. (Modiano, Du plus loin 5)

L'auteur-personnage-narrateur se met à reconstruire sa propre histoire / vie ou celle du personnage qui le fascine. En général, ces personnages sont féminins qui servent à pratiquer la rétrospection d'une façon fragmentaire par les biais de moments d'auto-réminiscence.

Par ces rencontres fugitives avec des inconnu(e)s, l'écrivain-narrateur pénètre dans le voyage où il se souviendra de part en part sa propre vie surtout en rapport avec les souvenirs parentaux. En fait, l'auteur nous raconte de temps en temps sa propre vie en revenant sur les moments où il rencontre les personnages féminins de ses deux romans en question comme dans tous les romans. Ces bribes de souvenirs composent en général l'univers romanesque de Modiano. L'essence de la relation avec les personnages féminins servent à se souvenir du passé lointain dont il voulait s'échapper. On peut l'apercevoir si l'on regarde les phrases où les deux romans mentionnent pour la première fois inaboutissement les personnages féminins. L'inabouti de l'enquête et les intermittences de la mémoire construisent l'énigme comme une « pure et implacable transparence, comme un silence irréductible (Meyer-Bolzinger,9). Le narrateur-personnage se souvient de son passé lointain grâce aux personnages féminins. La répétition de temps en temps de la tache claire du sac de paille et l'odeur d'éther de ces personnages féminins maintiennent ces

processus d'autoréminiscence dynamiques tout en créant une toile intertextuelle considérable sur l'ensemble des romans. La raison en est que ce processus de se souvenir des personnes qui lui sont identiques ou similaires. En fait l'auteur poursuit ses propres souvenirs en suivant l'histoire des personnages masculins ou féminins qu'il a créés, ou en s'inscrivant dans cette histoire.

L'auteur a déjà souligné cette odeur d'éther dans son roman intitulé *Accident Nocturne*:

On dit que ce sont les odeurs qui ressusitent le mieux le passé, celle de l'éther avait toujours eu un curieux effet sur moi. Elle me semblait l'odeur même de mon enfance, mais comme elle était liée au sommeil et qu'elle effaçait aussi la douleur, les images qu'elle dévoilait se brouillait aussitôt. C'était sans doute à cause de cela que j'avais, de mon enfance, un souvenir si confus. L'éther provoquait à la fois la mémoire et l'oubli (Modiano, *Accident Nocturne* 104).

L'auteur mentionne cette odeur d'éther dans un autre roman, en y ajoutant une dimension auto-intertextuelle. Ce que nous voulons dire, c'est que l'auteur établit dans ce cas une relation intertextuelle suivant une forme d'écriture similaire adoptée par lui-même sans manquer de se référer à ses autres romans. Il y introduit à plusieurs reprises la matière de son vécu. A travers ces deux romans en question, qui appartiennent au genre d'autofiction, il crée un espace d'autoréminiscence.

Les moments d'autoréminiscence du personnage-narrateur aident Modiano à recréer les années noires et les trous. La mémoire des autres ou des personnages représente la mémoire du passé de Modiano. Les événements racontés par le biais de ses personnages sont le jaillissement du passé ; l'auteur double son vécu à travers ses personnages, ce qui veut dire que le passé est vécu deux fois. Le récit de Modiano se base donc sur une couche narrative alternée. Pour le dire autrement le récit du vécu de l'auteur et de ses personnages ouvre la voie à une potentialité référentielle comme suit : premièrement, les références faites, à sa propre vie et à ses romans précédents, et deuxièmement, aux autres écrivains et aux articles de journaux (etc.) en forme de collage destinés à une utilisation dans un

cadre fictif. Nous ne nous attarderons ici que sur la dimension auto-intertextuelle des références de l'auteur à sa propre vie, qui forment essentiellement la structure de ses romans que nous avons optés.

Tout en ayant mis en scène « une jeune femme », Modiano réécrit la même histoire, il s'agit donc de la reprise de la même histoire basée sur différents moments de l'autoréminiscence:

-Pas tout à fait son oncle, ai-je dit. Je suis un ami de sa mère...

-Oui... C'est un ami de ma mère, a-t-elle dit.(...)

Il faudrait que je vous dise deux mots au sujet de ma mère, m'a-t-elle lancé d'une voix brusque, comme si elle a laissé tomber le yo yo lumineux dans son sac de paille et elle a pris celui-ci à la main. (...)

-Qu'est-ce que vous avez me dire de la part de votre mère ?

Elle marchait à côté de moi, son sac de paille en bandoulière. De temps en temps, elle tournait la tête comme si elle voulait vérifier que personne ne nous suivait.

-Je n'ai pas de mère. (Modiano, Vestiaire de l'enfance 59-60)

Dans Vestiaire de l'Enfance, les dialogues que Modiano a entrepris avec Marie contiennent des références à sa propre vie. On se rend compte, dans plusieurs romans de l'auteur, d'un problème conflictuel avec sa mère. Nous savons également que dans son roman autobiographique intitulé Un pedigree, sa mère n'était en fait présente que biologiquement dans sa vie, mais il n'a jamais vraiment senti qu'elle était sa mère comme l'a dit Marie : je n'ai pas de mère. Durant son enfance c'était plutôt les amis de sa mère qui s'occupaient de lui. L'auteur se souvient de tels moments, qui sont à l'origine d'un trauma causé par l'absence de la mère.

Nous l'avons dit, Modiano nous présentera des bribes d'autoréminiscence sur sa propre vie à travers le personnage féminin qu'il a créé tout au long du roman. Dans les pages suivantes, il continue de parler de sa visite à Vienne à la lumière d'un autre passage: « Elle avait à peu près vingt ans. A vingt ans, j'avais échoué à Vienne, et une nuit comme celle-là, je retardais moi aussi le moment de rentrer dans ma chambre d'hôtel du côté de la Mariahilferstrasse et de la gare de l'Ouest » (Modiano, Vestiaire de l'enfance 62-63).

Dans les lignes suivantes du roman, il se tourne à nouveau vers ses propres souvenirs en établissant une relation avec Marie, la petite Marie d'autrefois. En entrant dans le processus d'autoréminiscence grâce au personnage féminin, l'auteur évoque son propre passé et des souvenirs dans les théâtres où travaille sa mère.

Et ce visage est toujours là, sur le fond de velours bleu. Oui quelque chose d'identique dans le front et dans le regard. Mais ce visage est celui d'une enfant que j'ai connue il y a longtemps. Son prénom n'était-il pas : Marie comme l'autre ? (...) Mais oui, c'est dans une loge de music-hall ou de théâtre je ne sais plus très bien quelle était l'appellation exacte de cette salle de spectacle, c'est dans la loge de sa mère que je l'ai vue pour la première fois. Et son visage qui se détache sur le fond de velours ressemble au visage de l'autre, cette Marie de l'hôtel Alvear. Au point que je me demande si elles ne portent pas le même prénom et si elles ne sont pas la même personne.

Oui quand je suis sorti avec la petite, c'est bien sur le trottoir de la rue Fontaine que nous avons échoué... Ce soir-là, quand je descendais la rue Fontaine avec la petite, je n'ai pas pensé que cinq ans auparavant je marchais dans la même rue, en direction du même café Gavarni, et que je venais de quitter une autre loge de ma mère. (...) J'achevais mes devoirs de classe, comme tous les dimanches soir, au théâtre Fontaine, dans le bureau du directeur, Henri de la Palmira, après les avoir commencés dans la loge de ma mère. Le lendemain matin, il faudrait retourner au collège par le car de la Porte d'Orléans. Quelle pièce jouait ma mère au Fontaine?

Ma mère est entrée en scène et du bureau d'Henri Palmira, je l'ai entendue qui hurlait sa réplique:

-«Bonjour, famille unie dans la douleur!..» (Modiano, Vestiaire de l'enfance 72-73-74).

La dernière phrase de la mère lui permet d'évoquer la douleur de sa propre famille. Il convient ici de préciser que durant ses années d'enfance, Modiano restait constamment jusqu'à tard chez les amis de sa mère ou dans les théâtres où elle travaillait.

Un autre point que nous avons observé est qu'il utilise parfois le prénom « Jean » dans les pages où il écrit ses souvenirs d'enfance comme dans Vestiaire de l'enfance. Comme on le sait, le prénom de Patrick Modiano est Jean, mais il ne l'utilise nulle part. Dans ce roman, l'auteur fait référence à sa propre vie en utilisant son prénom

: « Mais non, mon petit Jean... Ça l'amuse de rester dans ma loge... Moi aussi, à son âge, je me couchais tard... » (Modiano, Vestiaire de l'enfance 79).

L'auteur montre qu'il est toujours présent dans son œuvre en tant que personnage en se référant à sa propre année de naissance et à son lieu de naissance. Des traces comme celle-ci nous prouvent une fois de plus à quel point le lien auto-intertextuel entre l'auteur et l'histoire de sa vie est étroit.

Mais cette fois-ci, j'avais beau répéter à voix haute : je m'appelle Jimmy Sarano, je suis né le 20 juillet 1945 à Boulogne-Billancourt, France je dois aller cet après-midi à Radio-Mundail où je retrouverai mes collègues Carlos Sirvent, Mercadié, Jacques Lemoine ; j'écrirai dans le bureau de Sirvent un nouveau chapitre des Aventures de Louis XVII. (Modiano, Vestiaire de l'enfance 102)

L'auteur, à travers des personnages féminins, raconte son passé autour des souvenirs en ce qui concernent la question de la mère ou parfois la question du père par les personnages masculins. Par ces moments d'autoreminiscence, Patrick Modiano n'a de cesse de les convertir en objets narratifs entre quelques lignes de réalité, complémentaires mais dénivelées : l'histoire, la psyché, les mots, la fiction. L'écrivain multiplie les indices dans chaque roman qui rappellent ces problèmes parentaux, mais dans les à-côtés du récit, à la périphérie de l'intrigue, par simple accroc (Blanckeman 135-142).

Quand on considère un autre passage de « Du plus loin de l'oubli », on voit que le personnage-narrateur, comme d'habitude, traque le personnage féminin Jacqueline et il parle de l'objet, l'un des éléments les plus utilisés dans ses romans, se souvient de son père : la valise,

A vrai dire, depuis mon enfance, j'avais vu mon père transporter tant de bagages-valises à double fond, sacs et mallettes de cuir ou même ces serviettes noires qui lui donnaient une fausse apparence de respectabilité... Et j'avais toujours ignoré quel pouvait bien être leur contenu. (...) j'avais l'habitude des valises. » (Modiano, Du plus loin 93-94)

Je m'étais assis sur le rebord du lit et je sentais une odeur d'éther, qui me causait un pincement au cœur, comme si Jacqueline venait de quitter cette chambre. (Modiano, Du plus loin 99)

J'ai posé la valise par terre, à plat, et je me suis allongé sur le lit de Jacqueline. L'odeur d'Ether était tenace sur l'oreiller. En avait-elle pris, de nouveau ? Est-ce que plus tard cette odeur serait toujours pour moi associé à Jacqueline ? (Modiano, Du plus loin 118)

« J'ai eu envie de lui dire à nouveau : il faudrait peut-être attendre Gérard. Je me suis tu. Une silhouette au manteau à chevrons resterait figée pour toujours dans l'hiver de cette année-là. Des mots me reviendraient en mémoire : le cinq neutre. Et aussi un homme brun en costume gris que j'avais eu à peine le temps de croiser, sans savoir s'il était dentiste ou non. Et les visages de plus en plus flous de mes parents. (Modiano, Du plus loin 125)

Dans son roman "Du plus loin de l'oubli", l'auteur se souvient de ses parents, toujours à la poursuite du personnage féminin "Jacqueline" et autour de l'odeur de l'éther. Encore une fois, dans ce passage, l'auteur se souvient en fait de son propre père lorsqu'il dit être habitué aux valises. L'auteur fait toujours référence à cette valise, qu'il met en valeur dans nombre de ses romans, aux sombres agissements de son père et à la vie qu'il a vécue sans être attaché à un lieu. Là encore, l'auteur se souvient d'une période de sa propre vie et l'inclut dans son roman. L'acte de naissance mentionné ici appartient à l'auteur lui-même. Dans ce cas, il a le sentiment d'être comme un chien et de vivre la même chose que lui. Cette image de chien errant nous amène à classer son roman comme autobiographique (Un pedigree) dans lequel il a déjà établi un lien entre le chien et lui-même, tant par le choix du titre que par le fait que sa mère ne s'intéresse même pas à son chien.

J'avais remis l'acte de naissance dans ma poche. J'étais dans un rêve dont il faudrait bien que je me réveille. Les liens qui me rattachaient au présent s'étiraient de plus en plus. Cela aurait été vraiment dommage de finir sur ce banc dans une sorte d'amnésie et de perte progressive d'identité et de ne pas pouvoir indiquer aux passants mon domicile... Heureusement j'avais dans ma poche cet extrait d'acte de naissance, comme les chiens qui se sont perdus dans Paris mais qui portent sur leur collier l'adresse et le numéro de téléphone de leur maître... (Modiano, Du plus loin 211-212).

Dans ce passage, en faisant référence à l'Histoire, Modiano ajoute non seulement une dimension intertextuelle à la fiction du livre, mais

explique aussi, à son sens, pourquoi il suit des personnes réelles ou des objets perdus ou oubliés. En se référant à une personnalité historique (Louis XVII), l'auteur attire l'attention sur le fait qu'il faut retrouver les choses perdues et rappeler les souvenirs oubliés. Son but est en fait de se trouver soi-même dans l'ombre des personnages féminins.

C'est le thème de la survie des personnes disparues, l'espoir de retrouver un jour ceux qu'on a perdus dans le passé. L'irréparable n'a pas eu lieu, tout va recommencer comme avant. « Louis XVII n'est pas mort. Il est planteur à la Jamaïque et nous allons vous raconter son histoire. » Cette phrase, Sirvent la prononce chaque soir, au début du feuilleton, et l'on entend le ressac de la mer en bruit de fond, et quelques soupirs d'harmonica. (Modiano, Vestiaire de l'enfance 12)

En guise de conclusion

Pour conclure, ce survol des ressemblances ornées par des éléments autointertextuels à travers l'autoreminiscence nous montre que ces deux romans analysés représentent plusieurs autres romans modianesques écrits à la lumière de différents procédés d'autoreminiscence, qui inclut naturellement un style fragmentaire et discontinu.

Grâce aux auto-allusions et auto-références à l'époque de sa jeunesse ou de son enfance les romans gagnent un aspect dynamique. Les allusions faites à son vécu et parfois à l'Histoire ont fourni les décors et les personnages de la partie centrale du roman. La source majeure d'inspiration de Modiano pour ces deux récits est une fois de plus ses vécus et les problèmes parentaux. De ce point de vue, la fiction des personnages prend une forme sur la matière biographique à travers les bribes d'autoreminiscence.

Dans tous les deux cas, le narrateur fait appel aux fictions d'emprunts, préexistantes, avant tout littéraire ou historique qui lui servent de référence pour l'histoire de la vie des personnages dont il parle ou sa propre histoire.

En conséquence, Patrick Modiano apparaît comme l'auteur-narrateur-personnage dans les deux romans examinés où il se réfère, ce qui nous pousse à les lier au genre autofictif, dont les contours ont été circonscrits par les narratologues, dont Serge Doubrovsky. A travers ses personnages féminins décrits comme étrangement obsédés, les moments où il raconte des traumas de sa propre vie, l'auteur revient en réalité sur son propre passé, sur ses propres souvenirs. Dès lors, l'auteur s'engage dans un processus de réminiscence par l'intermédiaire des fragments/bribes portés par les personnages féminins, qui renvoient à ses années de jeunesse et aux problèmes parentaux. Dans ces romans, en usant fréquemment des éléments autobiographiques, il présente ses propres souvenirs par morceaux. C'est la raison pour laquelle Serge Dobrovsky dit aussi que la « fragmentation » est l'un des traits distinctifs des récits autobiographiques. Dans ces romans, l'auteur rassemble les sujets qu'il a traités dans ses œuvres précédentes, comme dans tout autre roman, et toutes ces pièces apparaissent au lecteur comme un réseau auto-intertextuel.

Le fait est que l'auteur déclare également qu'il répète ses écrits antérieurs dans ses entretiens, cela confirme aussi notre constat. L'auteur entre dans un processus d'auto-réminiscence à travers les personnages féminins de ces deux romans tout en étalant sa propre vie ces personnages sur ses romans. Ce qu'ils retiennent tout au long de ce processus, ce sont les mauvais souvenirs de l'enfance et de la jeunesse de l'auteur qu'il tente d'oublier. L'auteur effectue une auto-analyse autour des processus d'auto-réminiscence, semblable à celle de Freud que nous avons mentionné précédemment. En fait, il tente de se retrouver en se perdant dans les lointains souvenirs du passé. Comme l'auteur l'a traité dans ses deux romans, son errance comme un détective à la poursuite de personnages féminins ambigus et parfois disparus qui réapparaissent n'est en fait qu'un désir d'être de nouveau en paix avec soi-même.

L'intertextualité se base sur l'idée que chaque texte se situe dans le champ d'autres textes écrits avant lui et qu'aucun texte ne sera totalement indépendant des textes anciens. Par conséquent, nous

pouvons voir qu'un écrivain comme Modiano qui traite constamment de sa propre vie peut également établir une relation intertextuelle dans ses romans en y introduisant des fragments/bribes tirées de sa propre vie.

L'autoréflexivité, qui est l'une des formes de l'intertextualité, construit un réseau auto-intertextuel et elle repose sur la répétition d'un certain nombre d'éléments d'œuvres précédents, sur la transformation de thèmes, de personnages et d'images d'un texte à l'autre. A cet égard, l'autoréflexivité porte une valeur de réécriture comme un palimpseste, il porte des traces du vécu des œuvres précédentes. Puisque Modiano réécrit ses propres écritures comme Duras l'a déjà fait dans ses romans de cycle indien, l'œuvre suivante contient des traces des précédentes, ainsi se constitue en une forme de romans d'auto-réécriture. Bien que certaines différences frappent aux yeux entre les œuvres de Modiano, elles sont toutes une continuation les unes des autres. L'écriture retravaille les souvenirs du passé. Écrire plusieurs fois la même histoire, donc sa propre histoire, c'est remonter paradoxalement à la source fascinante et infinie du malheur de l'enfance. Réécrire les jours de l'enfance et de la jeunesse relève également davantage du ressentiment envers les membres de la famille que de la réconciliation.

En conséquence, on peut dire que Modiano reconsidère des souvenirs de sa propre vie autour des réminiscences à chaque fois qu'il écrit un roman et qu'il souhaite en un sens se réconcilier avec lui-même, et non pas avec ses parents. Selon Modiano, un roman autofictif, quel que soit sa nouveauté, ne peut donc être que des autoréminiscences et des fragments d'une vécue.

Bibliographie

Aksoy Alp, Eylem. « De l'écriture blanche d'Albert Camus à l'écriture plate d'Annie Ernaux ». *Frankofoni*, No:27, 2015 ss. 190-191.

Aksoy Alp, Eylem. « Annie Ernaux'nun *Les Années* (Yıllar) Adlı Eserinde Toplum, Bellek ve Yazın », *DTCF Dergisi* , 2020, 60.1.

Aktulum, Kubilay. *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi, 1999.

Aktulum, Kubilay. *Parçalılık Metinlerarasılık*. Öteki Yayınevi, 2004.

Blanckeman, Bruno. *Lire Patrick Modiano, Armand Colin, Paris (version e-pub)*, 2009.

Blanckeman, Bruno. *Patrick Modiano : la fiction entre déraison et mise à raison de l'histoire* In : *De Kafka à Toussaint : Écritures du XXe siècle [en ligne]*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2010. Disponible sur Internet: <<http://books.openedition.org/pur/39923>>. ISBN: 9782753547001. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pur.39923>. (consulté le 5 mai 2022)

Bois Cassandre, Mois, si versatile : le problème de l'identité personnelle chez Paul Ricoeur et Lászlo Tengelyi : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/67754?locale=fr> (consulté le 22 février 2022)

Butaud, Nadia. *Patrick Modiano, Culturesfrance/Textuel*, 2008.

Compagnon, Antoine. *La seconde main ou le travail de citation*, 1979.

Cosnard, Denis. *Dans la peau de Patrick Modiano*, 2011.

Eroğlu, Çağrı. « La naissance de l'auteur : Jours de l'an d'Hélène Cixous », *DTCF Dergisi*, 2012, 52/1.

Genette, Gérard. *Palimpsestes La littérature au second degré*, 1992.

Larousse, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9miniscence/68007> (consulté le 15 mars 2022)

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*, 1996.

Meyer-Bolzinger Dominique, *Investigation et remémoration: l'inabouti de l'enquête chez Patrick Modiano* : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01149234> (consulté le 3 mars 2022)

Modiano, Patrick. *Vestiaire de l'enfance*. Gallimard, 1991.

Modiano, Patrick. *Du plus loin de l'oubli*. Gallimard, 1996. (Version e-pub).

Modiano, Patrick. *Un pedigree*. Gallimard, 2004.

Modiano, Patrick. *Accident Nocturne*. Gallimard, 2005.

Peral Crespo Amelia, *Identité narrative et intertextualité dans l'écriture autofictionnelle d'Hélène Cixous et d'Annie Cohen* 2019:

<https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/3899> (consulté le 7 mai 2022)

Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Éditions du Seuil, 2020.

Robitaille Mathieu, *Historicité et Absoluité de l'Esprit chez Hegel* : <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/44478> (consulté le 5 mai 2022)

Samoyault, Tiphaine. *L'Intertextualité*. Nathan, 2001.

Interviews en ligne:

"L'Horizon": un Modiano "où le passé ouvre sur l'avenir":

<https://www.rtl.be/info/magazine/culture/-l-horizon-un-modiano-ou-le-passe-ouvre-sur-l-avenir--154129.aspx> (consulté le 6 mars 2022)

"L'Horizon de Modiano", Tribune de Geneviève :

<http://www.tdg.ch/loisirs/livres/nouveau-best-seller-horizon-modiano-2010-02-26> (consulté le 17 mars 2022)

HALİT ZİYA'NIN "MÂİ YALI" HİKÂYESİNDE BİREYİN KENDİNİ ARAYIŞINA TANIK OLMAK

TO BE WITNESS THE SEALING OF THE INDIVIDUAL IN HALİT ZİYA'S STORY OF MÂİ YALI



Özlem ÖZTOK

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Dr. Öğretmen, Milli Eğitim Bakanlığı, Eskişehir, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-5590-2894

E-mail: ozlemoztok7@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 29.09.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 24.11.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Özlem, Özlem. "Halit Ziya'nın "Mâi Yalı" Hikâyesinde Bireyin Kendini Arayışına Tanık Olmak", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 14/28, 157-174.

http://dx.doi.org/10.26517/ytea.524

Öz

Halit Ziya Uşaklıgil, Servet-i Fünûn döneminin hassasiyetlerini taşıyan, toplumsal hayattan ziyade bireyin iç dünyasını ve ruh hâllerini ortaya çıkaran önemli bir kalemdir. Daha çok romancı kimliğiyle bilinen yazar; hikâye, mensur şiir, anı gibi farklı türlerde de eserlere sahiptir. Hikâyelerinde kendi bedeni, kendilik değerleri ve dış dünya ile yüzleşen kahramanlara yer verir. Kendi olmayı gerçekleştirmeyi isteyen bireyin varlığını vurgular. Metinlerinde bireyin varlığının dikkat çektiği, kendini arayış ve kendine dönüşün ontolojik bir problem olarak sorgulanmaya başlandığı açıktır. Bu bağlamda "Mâi Yalı" hikâyesi dikkat çekicidir. Yirmi yıldır geçirdiği zamanın boşa olduğunu düşünen bir gemi kaptanının kendisiyle yüzleşmesini ele alır. Varoluşsal sorgulama biçimiyle bireyin kendine dönüşünün ele alındığı bu hikâye, bireyin içsel çatışmasını ortaya koyması bakımından önemlidir. Makalede amaç Halit Ziya'nın "Mâi Yalı" hikâyesinde bireyin içsel çatışmasını nasıl ortaya koyduğunu ve bireyin kendine dönüşünü nasıl ele aldığını tespit etmektir. Öznenin, bireyin var olmasının ayrılmaz bir parçası olan kendine dönüş eylemini nasıl deneyimlediği irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Halit Ziya Uşaklıgil, hikâye, "Mâi Yalı", kendini arayış, kendine dönüş, bireyin içsel çatışması.

Abstract

Halit Ziya Uşaklıgil is an important item, who carries the sensitivities of the Servet-i Fünûn period, reveals the inner world and moods of the individual rather than social life. The author, who is known for his novelist identity; works in different genres such as stories, prose poems, and memoirs. In the stories he gives place to the heroes who face their own body, self-values and the outside world. He emphasizes the existence of the individual who wants to realize being himself. It is clear that the existence of the individual draw's attention in his texts, self-seeking and self-return has been questioned as an ontological problem. In this context, the story of "Mâi Yalı" is remarkable. It gets the story of a ship captain confronting himself, who thinks his time is wasted for twenty years. This story, which deals with the return of the individual to himself with the form of existential questioning, is important in terms of revealing internal conflict. The aim of the article is to find out how Halit Ziya reveals the individual's inner conflict in the story of "Mâi Yalı" and how he handles the return of the individual to himself.

Keywords: Halit Ziya Uşaklıgil, story, "Mâi Yalı", seeking oneself, returning to oneself, individual's inner conflict.

Extended Summary

Servet-i Fünun Literature differs from the previous understanding with its unique features. This period, that was seen as a strong movement in the 19th century and later and when there was a tendency towards the West, reflects the characteristics of a literary school. Along with the dreary and melancholic state of the age, Aesthetic, and artistic power of the artists of the period became a part of their common culture and ideals. Differences on their thoughts on art and aesthetics, poetic views, understanding of nature, harmony, rhyme, and style made them original. Therefore, community members both intellectually and technically influenced many writers and poets in the following years.

The artists of this period who demonstrate a common attitude by addressing the sensitivities of the individual with an artistic and aesthetic pleasure, do not aim to be interested in society. They deal with the individual's desires, dreams, hopes and their despair. In this context, Tefik Fikret and Cenap Şahabettin are the pioneers of the period in the field of poetry. They have important contributions to the point where the poem has reached in terms of technique, aesthetics and style.

Halit Ziya Uşaklıgil, who is among the masters of the period with his success in prose is one of the writers who best reflect the sensitivities and aesthetic taste of Servet-i Fünun Literature. As well as his works in different genres such as novels, memoirs, and prose poetry, he has been the subject of many studies with his stories. The moods of the individual, his view of life, events and objects are revealed in an aesthetic way in his stories. Heroes are presented to the reader with their individual sensitivities and introverted states specific to the period. Halit Ziya, who questions human existence, is successful in stories dealing with the inner process of the individual. When evaluated from this perspective, the story of "Mâi Yalı" in the book *Bir Yazın Tarihi* is outstanding.

The story tells about the process of finding oneself among the truths and the dreams of a ship captain who has been traveling from pier to pier for nearly twenty years. Although the story expresses the longing for home in the text, the desire to rebuild the inner world of the individual who turns to himself with the actualization of the reality of the outer world is explained. In this context, "Mâi Yalı" is a text open to different readings. The emotions awakened in the subject after discovering the objects, the existential functions of the spaces in the story should be noticed as attractive points. The aim of this article is to determinate the inner conflicts of the individual in the story of "Mâi Yalı", to examine the ways in which the individual's return to himself is handled and to identify the existential functions of the space.

The captain, whose name is not even mentioned in the text, thinks of his life as an empty past. A perception of the past oriented to himself and self-concept develops. He has become a person who can think nothing, but just everyday life for himself. The ship where the captain in on board, is a symbol of alienation from outside reality. In the story of "Mâi Yalı", which deals with the individual who cannot feel herself in life, the subject is in a deep loneliness. The subject wants to get out of this loneliness and dream. For the subject, who only completes her day with the departing steamer, the ferry becomes the sign of her earthly existence, the space in which she locates her existence and realizes her own temporality.

Apart from the ship, second important place in the story is the blue mansion. The subject passes the mansion but does not notice it for years. With the discovery of the mansion, external reality begins to be produced and becomes the symbol of the inner world of the individual. As can be seen, the ship and the mansion have very important places in the story. While the ship is the space where the subject locates her existence and discovers her own temporality, the mansion expresses the fictional existence space of the subject.

In the article, through the story of "Mâi Yalı" Halit Ziya Uşaklıgil's view of the individual and the traces of the pain of existence will be

determined and the contribution of the space to the existence of the subject will be discussed.

Giriş

Servet-i Fünûn Edebiyatı; kendine has, ayırt edici özellikleriyle yeni bir neslin ürünüdür. Millî bir gayelerinin olmayışı, toplumdan ziyade bireyin hassasiyetlerini ele almaları onların sanatsal ve estetik zevkleriyle birleştiğinde kendinden önceki edebî dünyadan ayrılmalarına da sebep olmuştur. Ele aldıkları konular da aynı derecede farklıdır. İzdırıp, hayal-hakikat zıtlığı, tabiat, kadın yeni bir duyarlılıkla eserlerde yer almaktadır. Zira bu dönemin hassasiyeti önceki devirleri kapsamaz. Hüseyin Cahit *Kavgalarım* eserinde bu durumu açıklar nitelikte satırlara yer verir. Fransız eserlerinin etkisiyle yazılmış metinleri okuyarak gelişen fikrî dünyaları, bunların dışındaki pek çok esere de uzak kalmıştır. Yazar, ruhlarını memnun edecek nitelikte eser bulunmadığından yakınır: "...Bunlarda noksan bir şey vardı, bunlar bizim istediğimiz, bizim ruhumuzu memnun edebilecek âsâr değildi (Yalçın 35)." Hüseyin Cahit'in yukarıdaki satırlarından da anlaşıldığı gibi onlar yeni bir neslin hassasiyetini taşıyor, toplumla ilgilenmeyi gaye edinmiyor ve bireyi arzuları, hayalleri, yalnızlıklarıyla ele almayı tercih ediyorlardı. Halit Ziya Uşaklıgil hem dönemin hassasiyetlerini yansıtmaya hem de nesir alanındaki başarılarıyla Servet-i Fünûn topluluğunun en önemli isimleri arasındadır. Nesli namına konuşan ilk eser olan *Mâi ve Siyah*; Edebiyat-ı Cedide topluluğunun santimentalizmi, sanat ve üslup özelliklerini üzerinde taşıyor (Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler 288). Bir hayal kırıklığının romanı olmakla birlikte metin (Tanpınar, Edebiyat Üzerine Makaleler 288) bireyin kendini gerçekleştirme¹ sürecinde yaşadığı problemler ve ideallerini ele alması bakımından neslini yansıtır. İlk yazısından bu yana yazdığı romanlarını *Mâi ve Siyah*'la birlikte İstanbul'da kaleme almaya başlayan Halit Ziya; *Mâi ve Siyah*'ın ardından; *Aşk-ı Memnu*, *Kırık Hayatlar* ve *Nesl-i Ahir* eserleriyle romanlarına devam eder (Özön 233-243). Romancı kimliğiyle daha çok bilinen yazar, hikâye alanında da çok sayıda eser vermiştir. "Büyük bir romanın parçaları gibi beşer hikâyesi"nin serüvenini yazan Halit Ziya (Uysal 13-14); hayatının sonuna kadar yazdığı, on beş ciltten oluşan 150 civarındaki eseriyle

1 *Mâi ve Siyah* romanında bireyin kendini gerçekleştirme sorunsalına ait bir inceleme için bakınız: Çakmakçı 384-399.

modern Türk hikâyeciliğinde önemli bir yere sahiptir (Çetişli 124). Hikâyelerinde estetik bir duyarlılığı yansıtmayı amaç edinen yazar (Tural 105), metinlerinin temeline insanı alır. Onun başarısı toplumu bireyle tanıştırmamasından ileri gelmektedir (Dereli Saltık 9). Hikâyeleri olaydan çok gerçeğin insanın üzerindeki etkilerini yansıtır niteliktedir. Aile, aşk, fakirlik, hastalık, hayvan sevgisi, töre, psikolojik problemler, çocuk sevgisi, esaret, eğitim, evlilik, ekonomik sıkıntılar, hayal kırıklığı, bireyin kendini gerçekleştirme sorunu, özgürlük, ötekileştirme gibi konu çeşitliliğine sahiptir (Çetişli 125; Huyugüzel 98; Deveci 115-260, Aslan 27-418).

Bireyin kendini nesne dünyasından ayırmaya başladığı ilk zamanlardan itibaren ben hakkındaki farkındalığının da arttığı açıktır (Jacobson 31). Bireyin beni keşfetmesiyle toplumsal gerçeklik içerisinde tanımlanan bene doğru bir yöneliş başlar. Çünkü birey aynı zamanda sosyal bir varlıktır ve dış gerçekliğin bir parçasıdır. Halit Ziya'nın hikâyelerine bakıldığında metinlerinin bir kısmının benin kendini gerçekleştirme sorunsalı içerisinde ele alınabileceği görülmektedir. Özellikle *İhtiyar Dost*² kitabının içerisindeki Yegâne Dost, Sağır Osman, Manevi Kimya, Ağaç Kurdu, Dostumun Sözlerinden, Kahve Beklerken, Veda Ederken, Bir Bahçe Dersi, Saadet Usulü, İffet Ölçüsü, Bir Garip Hikmet bu yönde değerlendirilebilecek hikâyelerindendir (Deveci 115-119). Benin kendini dışa açması bağlamında ise sevgi ve aşk izlekleri öne çıkmaktadır. Bu izlekler etrafında toplanan öyküler, türün yaklaşık yüzde kırkını içermektedir (Deveci 121). Hikâyeleri arasında bireyin kendini arayışı ve kendine dönüşünün sorgulanması açısından Bir Yazın Tarihi kitabının içerisinde yer alan "Mâi Yalı"³ dikkat çekicidir. Hikâye; bireyin kendini gerçekleştirme sorununu da içeren romanı Mâi ve Siyah'tan yaklaşık bir yıl sonra yazılması, bu sorunun devamını ifade etmesi bakımından da farklı okumalara açıktır.

Makalede "Mâi Yalı" hikâyesinde bireyin içsel çatışmasının ortaya konması ve bireyin kendine yönelişinin nasıl ele alındığı irdelenecek, mekânın varoluşsal işlevleri üzerinde durulacaktır. Hikâye hem

2 *İhtiyar Dost* kitabı 1937 yılında, İstanbul'da Cumhuriyet Matbaası'nda basılmıştır. (Kerman ve Huyugüzel 171)

3 "Mâi Yalı", *İkdam*, nr. 1312, 9 Mart 1898.

dönemin hassasiyetlerini yansıtmaması hem de bireyi dönemin gerçekliği içerisinde vermesi açısından önem taşımaktadır. İncelemede bireyin yalnızlık ve bunalımının ortaya çıkardığı varoluşsal boşluk durumunda bireyin kendine dönüşünün "Mâi Yalı" hikâyesinde nasıl ele alındığı ortaya konmaya çalışılacaktır.

Kaçış Mekânı: Vapur

"Mâi Yalı"; ilk olarak 1898 yılında yayımlanmış, 1900 yılında Halit Ziya'nın *Bir Yazın Tarihi* kitabında yer almıştır (Kerman ve Huyugüzel 180). Mutlu bir yuvaya duyulan özlemin dile getirildiği hikâyede, hikâye kahramanının hayaller ve hakikatler arasında kendini bulma süreci konu edilmiştir:

Gemi kaptanı Boğaziçi'nde yolcu taşımaktadır. Kız kardeşi evlenir. Annesi de kardeşiyle kalmaya başlar. Kardeşi ve annesiyle yaşadığı aile ortamı bozulmuş, kaptan gemide yaşamaya başlamıştır. Annesinin ısrarlarına rağmen evlenmemiş olan kaptan, aile ortamından ve insanlardan uzaklaşarak yalnızlaşmıştır. Bu süreçte hayatını sorgulamaya başlamıştır. Gördüğü mâi boyalı yalı ile yuva hasretini derinden hisseder. Yalı; onun hayallerini kurduğu, geçmişte yaşayamadığı hayatının sembolü hâline gelir. Bir gün karşılaştığı okul arkadaşının mâi yalının yeni sahibi olduğunu öğrenmesiyle gerçeklere, tekrar eski hayatına döner.

Yukarıdaki özetten de anlaşıldığı gibi "Mâi Yalı", hayatının büyük bir kısmını sabahtan akşama kadar iskele iskele dolaşarak geçiren bir kaptanın insanlara yabancılaşması ve var olma mücadelesini ele alır; bireyin kendi içsel mücadelesine de ışık tutar. Hikâyede ismi bile yer almayan kaptan, boşa harcadığı mazisini düşünerek anını geçirir ancak hikâye var olan mazinin şimdide tekrar ve tekrar yaşanmasından ibarettir.

Hikâye ilk bakışta hayal-hakikat zıtlığı şeklinde görülse de bireyin var olma çabasına duyduğu özlemi anlatır. Konu yuva hasreti ve sevme-sevilme ihtiyacıdır ancak geçmişe dayalı bir pişmanlık söz konusudur.

Mâi, tasavvur edilen bir hayata değil geçmişte yaşayamadıklarını içeren bir hayale aittir. Hikâye kahramanı öykü boyu mazisinden yakındır. Tesadüfler vasıtasıyla vapura "mıhlanıveren" özne, vapur ve kendi hayatını aynı düzlemde ele almaktadır (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 162). Bu bağlamda "mıhlanıvermek" ontolojik bir metafor (Lakoff ve Johnson 56) olarak dikkat çekicidir. Bir forma ve duruma ait olmayı ifade eder. Vapur, onun hayal edememe sürecine eşlik eden mekândır. Özne vapurla günlük hayatın gerçekliğinden uzaklaşır. Vapurun durması ve kaptanın insanların arasına karışmasıyla özne vapurdan uzaklaşıp ötekinin içine doğru yol alır. Böylece öznenin duygu durumu değişir. Özne artık kendini ait hissetmediği dış gerçekliğin içerisinde. Dönüş seferini yapamama korkusu, vapura yetişememe hissiyatı, kızgınlık, bağırma, tepinme, sinirlilik hâli özneye hâkim olur. İçinde bulunduğu şimdi, geçmişi üzerinde taşır. Kendini her zaman geçmişte ve geçmişle konumlandıran özne; hayatını boş bir mazi olarak değerlendirir. Dolayısıyla kendine dönük bir geçmiş algısı ve benlik kavramı gelişmiştir. Özne kendini zevkleri sade, emelleri ufak, hayal edebilme yetisine sahip olmayan, kendisi için günlük hayatın üzerinde bir şey tasavvur etmemiş kişi olarak tanımlar. Sıradan işlerle zamanını harcamış, arzulanacağı bir şeyi kalmadığında hayatın bu tekdüzeliği üzerinde düşünmekten kendini alamamıştır (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 162). "Metonimik" (Lakoff ve Johnson 60-66) bir kavram olarak düşünüldüğünde vapur dış gerçeklikten uzaklaşmanın sembolü, ötekinin doğru yönelen bir arzusunun da ifadesidir. Öteki diğer bir ifadeyle vapurun dışında süregelen hayat, onun için kendini ait hissetmediği mekândır. Kendine ait olmayan seyranlı içerir (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 162). Kendini hayata ait hissedemeyen özne derin bir yalnızlık duygusu içindedir. Can sıkıntısı ve yalnızlıkla kendini gösteren bu varoluşsal boşluk (Frankl 111-114) durumu, dayanılmaz bir hal almıştır.⁴ Hayat onun için artık bir azaptır: "Artık bu hayat yavaş yavaş bir azap hükmünü almaya başlamıştı (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 161)".

Hayatın azap hâline dönmesi, hayal etme isteğiyle birlikte öznenin kendini keşif arzusunun dışavurumudur. Özne hayal etmek, rüya

4 Yirminci yüzyılda yaygın bir durum olarak görülen varoluşsal boşluk, kişinin kendi içsel boşluğunu temsil eder. Kendini en belirgin şekilde can sıkıntısı olarak gösterir (Frankl 111-114).

görmek ve geçmişini yeniden inşa sürecine açmak ister. Böyle bir tavır öznenin zihinsel, içsel karmaşasının göstergesidir. Bilinç bölünmeye başlamış arzuya doğru yol almaktayken bu durum -boş bir mazi/istikbali yaşama zorunluluğu ile hayal kurma ve kendini inşa isteği hâli- öznenin azabına dönüşür. Çünkü hayatının akışındaki sürekliliğin devamı hayal etmemesine bağlıdır. Kendini bu yönde devamlı bir telkin içinde bulan özne, denizin ortasındaki vapurla aynı konumdadır. Vapur İstanbul'u fiziki olarak her gün dolaşan araç olmanın gereğini yerine getirirken hikâyede ismi bile konmamış özne de günlük hayatın dışına çıkmayarak vapur ile her gün aynı yolu tamamlar ancak öznenin vapurla birlikte bu gidiş gelişleri aynı zamanda istemsiz bir eyleme dönüşmüştür. Gemi kaptanı içsel yolculuğun bir aşamasında, içsel sorgulamaların eşliğindedir. O, kalkan vapurla birlikte her gün anı tamamlama gayreti içindedir. Açıkça görülmektedir ki vapur ve özne ilişkisi metaforik bir eyleme dönüşmüştür. Vapur iskele iskele dolaşarak sadece anın yükümlülüklerini yerine getirirken özne de sürekliliği bozmama çabasındadır. Çünkü vapur; fiziki bir mekân olmanın ötesinde öznenin dünyasal varlığının göstergesi, varlığını konumlandığı, sorguladığı, kendini ve zamansallığını fark ettiği alandır. Dünyaya açıldığı kadar kendine döndüğü yerdir. Geçmiş, şimdi ve geleceğin anda sonsuz hâlde yaşandığı noktadır. Bu durum zamanın döngüsellliğini ifade eden "ebedi dönüş" kavramını da hatırlatmaktadır. Nietzsche'nin felsefesinin merkezindeki temel öğretisi olan "ebedi dönüş"; zamanın geçmiş, şimdi ve geleceğin bir dizisellik içerisinde yaşandığı alan olmadığını ifade eder (Pearson 142). Yaşamın içerisinde barındırdığı tüm karşıtlıklar bir bütün olarak anda vuku bulur. Dolayısıyla "zamanın varoluşsal inşasını" kapsayan bu kavram, anın deneyimidir (Pearson 144). An, hikâyede kaptanın varoluşsal sorunlarına yöneldiği, kendi benliğine eğildiği alandır. Öznenin anda vapurla⁵ gidiş gelişleri bu ebedi dönüşün de simgesi hâline gelmiştir. Kaptan, akıp giden zamanla birlikte yirmi yılı aşkın geçirdiği bu süreyi ve vapurla gidiş gelişleri varoluşsal tarzda deneyimlemiş ve hayatta yaşadığı ya da yaşamayı tercih etmediği anları bir bütünlük içerisinde

⁵ Hikâyede kaptan, vapur ve anın bu metaforik bağlantısı; Nietzsche'nin Şen Bilim kitabında yer alan Sır Dolu Tekne şiiriyle de ilişkilendirilebilir. Şiirde bir adam, tekne ve batmış oldukları tekdüzelik yaşamın döngüselligi ve ebedi dönüş düşüncesi çerçevesinde satırlara aktarılmıştır. Şiir için bakınız: Nietzsche 165-167.

kendine ve vapura hapsedmiştir. Bu döngüsel süreç kaptanın geçmişe yönelik tutumuna yansımıştır ancak ebedi dönüşte var olan kabul etme ve olumlama süreci,⁶ kaptanın geçmişi anda deneyimleme ve kabul etme tavrından öteye geçmez. Bu tavır hikâyenin süreklilik üzerindeki vurgusuyla da açığa çıkmaktadır. Sürekliliğin ise yazarın hikâyeyi yazmaya başladığı ilk andan itibaren bozulduğu görülmektedir:

Sabahtan akşama kadar Boğaz'ı bir baştan bir başa gezerek, vapurla iskele iskele dolaşarak işte hayatının işe yarayan kısmını geçirmiş, şimdi arkasında boş bir mazi önünde yine boş bir istikbal ile hayatının yegane teranesine tercüman olmaktan usanan sarı boruya ara sıra takarrüb ederdi (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 160).

Gün boyu Boğaz'ın iskeleleri arasında dolaşarak hayatının en işe yarayan kısımlarını geçirdiğini söyleyen yazar bulunduğu anı boş bir mazi ve boş bir istikbal arasında konumlandırır. Dolayısıyla hikâyenin ilk paragrafındaki "boş mazi, boş istikbal" tanımlamaları bu sürekliliğin kesintiye uğramaya başladığının metinsel kanıtıdır. Yazar sürekliliğin devam etmesi gerektiğinden yanadır. Devam eden eğlencelerin sıkıcılığından bahsederken bile orada olma arzusu fark edilir: "... hissetmek isterdi ki devam eden eğlenceler kadar can sıkacak şey yoktur (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 161)." İki yolculuk arasında uğradığı mekânlardan ayrılışı "yetişememek korkusu ve kalp çarpıntısı" ile gerçekleşir. Görüldüğü gibi yetişememe korkusu sürekliliğin bozulmaya başlamasının fark edildiğinin bir göstergesi, öznenin bilincindeki bölünmenin de ifşasıdır. Öznenin kendini hayattan alıkoyması, zamanla içinde bulunduğu hayatla yetinememe duygusunu getirir. Artık hayat azap hâline gelmiştir. Özne gizliden gizliye hayat akışındaki sürekliliğin bozulmasını arzulamakta ancak azap duygusuyla karşı karşıya kalmaktadır. Öznenin bu içsel süreci dış dünyada da yer bulur. Azap duygusu bahar mevsimiyle kendini daha az hissettirir. Baharla birlikte öznenin içindeki uyanış aynı zamanda kendini yenileme ve gerçekleştirme isteğinin de bir parçasıdır. Özne hikâyede, vapuru kendi hâline bırakarak gezintiye çıkan halkla beraber gitme arzusundan bahsederken hayata ait olma isteğini de vurgulamaktadır:

6 Nietzsche *Ecco Homo*'nun Zerdüşt Böyle Dedi bölümünde Zerdüşt'ün öyküsünü anlatırken ebedi dönüş/ bengi-dönüş düşüncesinin ulaşılabilir en yüksek olumlama ilkesine sahip olduğunu söyler. Detaylı bilgi için bakınız: Nietzsche 103.

"... evet, gitmek, bir parça hayatının kendisine ait bir şey olduğunu hissetmek için bu vapurdan kaçmak isterdi (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 161-162)." Ardından bir ağacın altında oturmaya, dinlenmeye, Hicaz faslı dinlemeye duyduğu dayanılmaz isteği anlatan özne aslında hayata karşı bir özlem duyduğunu açıkça dile getirmektedir. Çünkü yaşama arzusu, insanın varoluşunun bir parçasıdır. Kendini bunlardan alıkoyan özne kalabalığı imrenerek izler, insanların hayattaki eylemlerini zihninde tamamlamaya çalışır ve dönememe kaygısıyla tekrar kendi gerçekliğine yönünü çevirir. Kışın ise mevsim şartlarından dolayı bulunduğu yerde "donuvermek, ölüvermek" hissini duyar. Bu duygudan kaçış yolu sıcak bir oda ve içindekileri hayal etmekten geçer. Eskiden ruhunu ve fikrini dinlendirdiği mekân olarak tanımladığı evinin artık olmayışı özneye yeni umutsuzlukların kapısını açmıştır. Kendini hayallerinden ve nefsinden mahrum etmeye çalışır (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 163). Bunun için kendini her akşam eve gider gibi bir meyhaneye atar. Bir şey düşünmeden uykuya dalma gayretine düşer: "...yatağının içinde rüyasız uyurdu (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 163)." Hikâyenin kahramanının gayreti, kendini gerçekleştirme isteğine karşı durma çabasıdır. Bu nedenle hayalsiz, rüyasız ve arzusuz yaşamayı hayatın sürekliliğinin bozulmaması için göze alır.

Bir Emel Uyandı: Mâi Yalı

Hikâyede ikinci bölüm mâi yalının fark edilmesiyle başlamaktadır. Aslında bu bir uyanış, kendine dönüş, kendini inşa ve gerçekleştirme isteği olarak arzunun ortaya çıkma biçimidir. Hayalden kaçan, rüya görmeme gayreti gösteren öznenin kendini bir rüya içinde bulması bilincin de bölünmesidir: "... bir emel uyandı: Bu yalı kendisinin olsa...! (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 164)" Var olmanın bir ön koşulu sayılabilecek bilinç aslında, dünyayı da var eden konumundadır. Dünyanın psişesi (ruh) tarafından bilinçli olarak düşünülüp ifade edilmeye başladığı anda dünya varlığına kavuşur (Jung 69). Dolayısıyla bir şeye bakmak ve dikkati o yöne çevirmek kendiliğinden gerçekleşen bir eylem olmayıp var olan sürekliliğin bir sonucudur. Öncesinde öznenin o ana yaklaşması, bilincin nesneyi keşfetmesi ve nesnenin

anlamlandırılması gerekir (Heidegger 106). Zira hikâye kahramanı kendi kendine mâi yalıyı keşfetme sürecini sorgular. Hep önünden geçmiş ama niçin fark etmemiştir:

... avdet ederken onu görmüştü. Evvela birdenbire taaccüb etmişti. Bu yalıyı yeni yapılmış bir şey zannetti. O, bugün, şu bir dakikalık isabet-i nazar içinde o kadar latif bir aşıyan-ı saadet şeklinde görünmüştü ki her vakit önünden geçtiği halde bugün duyduğu hissi daha evvel duymamış olmasına ihtimal veremiyordu (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 164).

Kendini dünya işlerinden ve insanlardan her zaman uzak tutan hikâye kahramanı aynı zamanda hayata yabancılaşmış bir özne konumundadır. Ancak bilinmelidir ki yabancılaşma bizzat özneyi kendi kendisinden koparmaz, özneyi kendi olmayana götürmez hatta öznenin kendi kendine yaklaşması söz konusudur (Heidegger 273-274). Öznenin kendisiyle arasındaki mesafe azalır ve böylece içe dönüş başlar. Öznenin yabancılaşmasının kendine dönüşü hızlandırdığı düşünüldüğünde dış dünya daha ilgi çekici hâle gelir. Mâi yalı dış dünya gerçekliğinin yeniden üretilmesi ile bireyin içsel dünyasının bir simgesi hâlini alarak hikâyede önemli rol oynar. Diğer bir söylemle mâi yalının keşfi dış dünyanın içsel süreçteki uyanışıdır. İçsel süreçte yaşanan bu durum dünyaya ve dışa isteği arttırır. Dış gerçeklikteki her nesne, manzara ya da canlı; içsel süreci destekler nitelikte bir pekiştirme görevi de üstlenir. Bu anlamda "dünya içerisinde var olmanın ayartıcı olduğu" (Heidegger 272) düşünüldüğünde öznedeki değişimler de dikkat çekici hâle gelecektir. Hikâye kahramanı mâi yalıyı gördüğü andan itibaren hayal kurma ve rüya görme isteği içine girer. Mâi yalı hikâyede dış gerçeklikten kaçış, hayal, rüya ve arzusunun metaforik olarak dildeki ifşa biçiminin de başlangıcı konumundadır. Çünkü insanın eşya ile kurduğu bilinçli her ilişki kendini idrak ettiği anlardır. "Kendini ve ötekini bilme arzusu" olarak betimlenebilecek bu husus kendini inşa etme tavrının bir parçasıdır (Şahin, Kiralık Konak yahut... 80). Yalının hikâye kahramanına ait olması aslında öznenin de rüyaya, hayale kavuşmasıdır. Bu durum, ruhsal süreçteki dönüşümün de başlangıcıdır. Özne yirmi yıldır yaşadığı denizden karaya, vapur vasıtasıyla iskele iskele gerçekleştirdiği döngüsel hareketini -ebedi dönüş- sabit bir noktaya çevirmek gayretindedir. Mâi yalı öznenin

geçmişini anda yaşama isteğinin bir simgesi ve öznenin kurgusal varoluş alanıdır.

Bireyin beni inşa sürecindeki kendi olma isteğine rağmen kendini hayata ait hissedememe durumu hikâyede oldukça belirgindir. Öznenin asıl yakındığı konu hayalsizlik/rüyasızlık durumudur. Hikâyenin isminin "Mâi Yalı" olması da bu duruma atıfta bulunmaktadır. Zira sanat eserinin vücuda gelme şekli bile rüya ile ilişkilidir. Şeylerin aslı değil yansıması ele alınır (Şahin, Rüyasız Edebiyat 172). Öznenin fark etmesiyle yalı dış dünya gerçekliğine ait bir nesne konumundan çıkıp yazarın muhayyilesinde beliren bir rüya hâlini alır. Artık sadece gündüzlere mahsus bir rüyaya sahip olan özne -Tanpınar'da da Valery'nin etkisiyle sıkça rastlanan- "en uyanık gayret ve çaba ile dilde rüya hâlini kurmaya ve dile kendi sesin"i (Tanpınar'ın Mektupları: 319) aksettirmeye çabalar:

Fakat şimdi onun gündüzlere mahsus bir rüyası vardı: Bu bî-nisâb hulya dimağda hissiyat-ı sarîha-i kalbi dünyada kimseye tevdi edememek mecburiyet-i kakhâresiyle boş hayatının üzerine güya kardan bir kefen çeken yalnızlık, yavaş yavaş tesir-i muhribini icra ederek onu gittikçe sükût ve melâle sevkemiş, artık söylenebilecek lakırdıların lüzumsuzluğunu göre göre hiçbir şey söylememeye alışmıştı... Fakat yirmi sene süren bu boş hayat içinde bir gün-serseri bir rüzgâr ile gelmiş tohumdan bir çölün füşat-i urbânında yetişen narin bir çiçek şeklinde- işte o rüya uyanıvermişti. Bu rüya mâi boyalı bir yalı idi... (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 164)

Öznenin bilinci bölünmeye başladığında dış dünyanın gerçekliğini düşünüp hayallere dalan yazar, dille de oynamaya başlar. Daha uzun ve betimleyici cümleler bu hayalleri anlatan yapılardır. Dil, gerçekliğin değil, rüya hâlinin ifadesi olmaya başlar. Gemi kaptanı mâi yalı ile kendi iç dünyası ve hayalleriyle baş başa kalır. Dış dünyada mümkün olmayacak eylemleri içte mümkün hâle getirmenin bir yolu olarak dil; dıştan içe doğru bir anlatıma yönelir, kaptanın hayallerinin ifadesi hâline gelir. Mâi yalının kendi kazancıyla elde edilemeyeceğinin farkında olan gemi kaptanı bu durumu önemsemeyerek "keşke benim olsa" ifadesiyle hayallerindeki aile ortamını çizmeye başlar (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 166). Dil, kaptanın içsel dünyasını anlatır artık. Yıllardır özlemine duyduğu aile, mutlu yuva ve çocukla ilgili hayalleri yalının

sahibi olan arkadaşıyla karşılaşma anına kadar devam edecektir. Mâi yalının arkadaşının olduğunu öğrenmesi kaptanı hayallerinden uzaklaştırır. Bu süreçten sonra özne kendini kapatır.

Dildeki benzer bir değişim de yine öznenin kendi içsel sürecine ait cümlelerde gözlenir. Kaptan hayatın azap hâlini alıp mevcut durumla yetinememe duygusuyla yüzleştğinde gerçeklikten kaçmaya ve muhayyilesiyle yol almaya başlar. Bu durum bahar aylarının ruhta uyandırdığı şevkle birleşir, dile yansır:

Baharları biraz dirilir gibi olurdu, etrafında Boğaz'ın yeşil tepeleri, taze güneşin altında mütebessim binaları geçerken kendinde bir teceddüd vukuunu tevehhum eder, şu etrafında sallanarak koşan ağaçların galeyân-ı neşve-i usâresine benzer bir şeyin damarlarında da ihtizâzını duyardı (Uşaklıgil, Bir Yazın Tarihi 161).

Yukarıdaki paragrafta görülen hareket, istek ve dildeki değişim "kendine ait olmadığını düşündüğü seyranlı" hayal ettiği süre boyunca devam eder. Aile isteği ve evin muhayyilesinde aldığı şekilde de dil dünya gerçekliğinden uzaklaşır, hayalin dili hâline gelir. "Gündüzlere mahsus rüya, narin bir çiçek şeklinde uyanan rüya, aşıyan-ı saadet, emelin kalbinde uyanması, hayat-ı rüya, hayat-ı sabıkasını tekrar bu rüya ile yaşamaya başlama arzusu" kaptanı gerçeklikten uzaklaştırır. Zira Halit Ziya hayal ettiren kelimelere metinlerinde yer vererek (Şahin, Kiralık Konak yahut... 86) öznenin içsel yolculuğuna da imkân tanır. Servet-i Fünûn neslinin santimentalizminin hâkim olduğu bu süreç okuru ferdin hassasiyetlerine götürmektedir. Yerli hayatın idealizasyonunun Halit Ziya realizminde vuku bulması (Tanpınar, Edebiyat Dersleri 70) "Mâi Yalı" hikâyesinde kendini göstermiş, hayal ile gerçekliğin öznenin dimağındaki görünüşleri metinde yer almıştır.

Halit Ziya'nın roman ve hikâyelerinde yer alan manzaranın keşfiyle insanın kendi iç dünyasına yönelmesi, dış gerçekliğin yeniden üretildiği bir mekân vasıtasıyla bireyin içe dönmesi ve manzaranın yeniden inşası (Koşak 35-62); "Mâi Yalı" hikâyesinde açıkça görülmektedir. Çünkü Halit Ziya'nın dili, Servet-i Fünûn yazar ve şairlerinininki gibi "kendine bakan, kendi üzerine eğilmiş" bir dildir (Koşak 99). Özne bu bağlamda edilgen değil yeniden yaratım sürecinde rol oynayan, dış gerçekliği deneyimleyip içsel dünyada yeniden inşa eden konumundadır.

Sonuç

Roman sahasındaki başarısı ile bilinen Halit Ziya Uşaklıgil, hikâye türünde de oldukça önemli bir kalemdir. Hikâyelerinde güçlü bir gözlem gücüne ve insanlık hâllerinin ele alınışına rastlanır. Çoğu hikâyesinde bireyin kendine dönüşünün ontolojik bir problem olarak sorgulandığı görülmektedir. Benin keşfiyle kendine yönelen, kendine dönüşü ve bireyin içsel sürecini ele alan hikâyelerinde başarılıdır. Bu bağlamda *Bir Yazın Tarihi* kitabında yer alan "Mâi Yalı" hikâyesi dikkat çekicidir. Hayal ve gerçekler arasına sıkışmış baş kahramanı Ahmet Cemil vasıtasıyla bir dönemin hassasiyetlerine değindiği kitabı *Mâi ve Siyah'*tan yaklaşık bir sene sonra yazılması ve Ahmet Cemil karakterinin denize bakarak gerçeklerden kaçma isteğinin devamını hatırlatır şekilde bir gemi kaptanının kendini sorgulama ve kendine dönüş sürecini ele alan "Mâi Yalı"; bireyin içsel sürecini anlatır. Yaklaşık yirmi yıldır iskele iskele dolaşan vapur ve gemi kaptanı anın yükümlülüklerini yerine getirme gayreti içerisindedir. Bu "ebedi dönüş" öznenin kendi varlığını sorguladığı, geçmişini anda yaşamak istediği, zamansallığını deneyimlediği nokta hâline gelir. Hikâyede bireyin varoluş sancısı gözlemlenirken mekânın varoluşsal işlevleri de tespit edilmiştir. Vapur dış gerçeklikten uzaklaşma, kaçış, sürekliliğin bozulmaması gerekliliği, hayal kurmama gayreti, rüyasız bir hayatı temsil eden varoluşsal alan; yalı ise hayallere kaçış, rüya, kendine dönüş isteğinin kurgusal varoluş alanına karşılık gelmektedir.

"Mâi Yalı" hikâyesinde konu yuvaya duyulan özlemdir ancak mâi gerçekleşeceğine inanılan gelecek isteği değil, geçmişin yaşanamamış hayallerine aittir. Özne hayal edebilme kabiliyetine sahip olmayan, ufak emelleriyle yaşayan bir kişidir. Yalının keşfiyle gündüz görülen rüyalara kavuşur ve bireyin içsel sorgulaması hem içerik hem de dilde kendini göstermeye başlar. Yatağın içinde rüyasız uyuma gayreti, gündüz görülen rüyalara dönüşür. Özne hayallerine kavuşur ve içsel süreçteki uyanış yalının keşfi ile başlar. Dolayısıyla hikâyede dış gerçekliğin fark edilmesiyle içe yönelme, nesnenin keşfiyle dünyanın deneyimlenmesi ve bu deneyim sürecinin katkısıyla içsel dünyanın yeniden inşa edilme süreci hikâyede dikkat çekici önemli noktalar. Metinde bireyin hassasiyetleri hayal ve hakikat zıtlığı içerisinde vuku

bulmakta, yalının öznenin zihnindeki görünümleri içe dönük bir dille ifade edilmektedir. "Mâi Yalı" hikâyesi bu bağlamda farklı okumalara açık bir metin olması bakımından da önem teşkil etmektedir.

Kaynakça

Aslan, Hanifi. *Halit Ziya Hikâyesine Tematik Bakış*. Kurgan Edebiyat Yayınları, 2019.

Çakmakçı, Selami. "Mai ve Siyah Romanında Başkişinin Kendini Gerçekleştirme Sorunu"; *Akademi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 8, s. 23, 2021, ss. 384-399.

Çetişli, İsmail. *Halit Ziya Uşaklıgil*. Şule Yayınları, 2000.

Dereli Saltık, Eylem. *Halit Ziya Uşaklıgil'in Hikâyelerinde Kadın Figürler*. Kriter Yayınları, 2019.

Deveci, Mutlu. *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek*. Akçağ Yayınları, 2004.

Frankl, Victor E. *İnsanın Anlam Arayışı*. Çeviren Özge Yılmaz, Okuyan Us Yayınları, 2022.

Heidegger, Martin. *Varlık ve Zaman*. Çeviren Kaan Ökten, Alfa Yayınları, 2019.

Huyugüzel, Ömer Faruk. *Halit Ziya Uşaklıgil*. Akçağ Yayınları, 2010.

Jacobson, Edith. *Kendilik ve Nesne Dünyası*. Çeviren Selim Yazgan, Metis Yayınları, 2020.

Jung, Carl Gustav. *Keşfedilmemiş Benlik*. Çeviren Barış İlhan, Canan Ener Silay, Barış İlhan Yayınevi, 2013.

Kerman, Zeynep ve Ömer Faruk Huyugüzel. "Halit Ziya Uşaklıgil Bibliyografyası", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ocak, S. 529, 1996, ss. 164-248.

Koçak, Orhan. "Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme", *Toplum ve Bilim*, 70, 1996, ss. 94-152.

Koşak, Ayşenur Sarı. *Halit Ziya Hikâyelerini Temaşa Etmek: Manzaranın Keşfiyle Dışa Vurulan İçsellik*, Bilkent Üniversitesi, Ankara, Yüksek Lisans Tezi, 2019.

Lakoff, George ve Johnson, Mark. *Metaforlar / Hayat, Anlam ve Dil*. Hazırlayan ve Çeviren Gökhan Yavuz Demir, Pradigma Yayınları, 2010.

Nietzsche, F. *Ecce Homo*. Çeviren Can Alkor. Say Yayınları, 1996.

Nietzsche, F. *Şen Bilim*. Çeviren Ahmet İnam, Say Yayınları, 2002.

Özön, Mustafa Nihat. *Son Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. Maarif Matbaası, 1941.

Pearson, Keith Ansell. *Kusursuz Nihilist/ Politik Bir Düşünür Olarak Nietzsche'ye Giriş*. Çeviren Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, 1998.

Şahin, İbrahim. "Rüyâsız Edebiyat: Kalp Ağrısı ve Zeyno'nun Oğlu", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, cilt 19, sayı 19, 2018, ss. 171-184.

Şahin, İbrahim. "Kiralık Konak yahut Eros'un Fenomenolojisi", *Huzursuz Bir Ruhun Panoraması Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Edebiyat ve Düşünce Dünyası*. Derleyen Yalçın Çakmak, Özge Dikmen, İletişim Yayınları, 2022, ss. 69-90.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Dersleri*. Hazırlayan Abdullah Uçman, Dergâh Yayınları, 2013.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Edebiyat Üzerine Makaleler*. Hazırlayan Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2011.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Tanpınar'ın Mektupları*. Hazırlayan Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, 2013.

Tural, Sadık Kemal. "Kısa Hikayeciliğimiz Açısından Halit Ziya Uşaklıgil", *Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi*, Ocak, S: 529, 1996, ss. 103-106.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *Bir Yazın Tarihi*. Yayına Hazırlayan Kübra Andı, Özgür Yayınları, 2005.

Uşaklıgil, Halit Ziya. *İhtiyar Dost*. Yayına Hazırlayan Muhammet Gür., Özgür Yayınları, 2008.

Uysal, Zeynep. *Metruk Ev, Halit Ziya Romanlarında Modern Osmanlı Bireyi*. İletişim Yayınları, 2014.

Yalçın, Hüseyin Cahit. *Kavgalarım*. Hazırlayan İsmail Alper Kumsar, Ötüken Yayınları, 2019.

NEVROTİK ÖZNEİNİN KAYIP NESNESİ: “VAPUR”

THE LOST OBJECT OF THE NEUROTIC SUBJECT: “VAPUR”



Öz

Leylâ Erbil öykücülüğünün daha çok yapı, izlek, mitolojik unsurlar ya da edebiyat sosyolojisi bağlamında değerlendirildiği, psikanalitik çalışmalarda ise Sigmund Freud'un kuramı dikkate alınarak karakter incelemesi yapıldığı tespit edilmiştir. Çalışmada, Freud'un insan psikolojisinin bilinçaltı tarafından yönetildiği varsayımı dikkate alınmış, öyküde kendi hayatının öznesi olamayan ya da kendini ortaya koymayan karakterlerin varoluşsal sorunları bilinçaltıyla ilişkilendirilmiştir.

Bu çalışmada, diğerlerinden farklı olarak, Erbil'in *Gece* kitabında yer alan "Vapur" başlıklı öyküsü Lacan teorisinden hareketle incelenmiştir. Makalede; Lacan'ın kapitone noktası, Büyük Öteki, nevrotik özne ve küçük öteki kavramlarından yararlanılarak psikanalitik-biçimsel bir çözümleme yapmak hedeflenmiştir. Lacan'ın özne teorisine göre; dilsel iktidar alanı temsil eden Büyük Öteki'nde bir arzu nesnesi (küçük öteki) yaratarak yanılsamalı da olsa bütünlüklü görünümü ulaşmayı ister. Büyük Öteki gösteren işbirliğine dayanan bir yapıdır ve bu yapının anlamı sabitleme özelliği (kapitone noktası) vardır. Özne bunun dışına çıktığında ya da dış gerçekliği askıya aldığı anda var olanla/sabit sistemle özdeşleşemez. Bunun sonucunda ya bütünüyle Büyük Öteki'nin dışına yer alabilir dolayısıyla varlığı sonlandırabilir ya da yeni ötekiler/küçük ötekiler yaratarak bu tamlık hissini sürdürmeye devam edebilir.

Çalışmada, "başkasının arzusunu arzulayan" ve kayıp nesneye ulaşamayan nevrotik anlatıcı yakın okumayla ve bahsi geçen kavramlardan hareketle irdelenmiştir. Öyküde, arzu nesnesine dönüşen vapur, kaybolduktan sonra özne-anlatıcıda tatmini mümkün olmayan Lacancı özne sürecini görünür kılar. Yaşanan hayal kırıklığı simgesel düzenle özdeşleşemeyen öznedeki nöroza dönüşür. Eksikle temellendirilmiş ve yanılsamaya neden olan sembolik düzende özne, anlamı anneyle dolayısıyla doğal ve ilksel olandan sonra bir kez daha kaybeder.

Anahtar Kelimeler: "Vapur", kapitone noktası, Büyük Öteki, küçük öteki, nevrotik özne.

Abstract

It has been determined that the story telling of Leylâ Erbil is mostly evaluated in the context of structure, theme, mythological elements, or literary sociology, and in psychoanalytic studies, character analysis is made by taking into account Sigmund Freud's theory. In the study, Freud's assumption that human psychology is governed by the subconscious was considered, and the existential problems of the characters who could not be the subject of their own life or could not reveal themselves in the story were associated with the subconscious. In this study, unlike the others, Erbil's story titled "Vapur" in "Gece", was analyzed based on the theory of Jacques Lacan. In the article, it is aimed to make a psychoanalytic-formal analysis by making use of Lacan's quilting point, Big Other, neurotic subject and small other concepts. According to the theory, the subject; it wants to reach a holistic view, albeit an illusory one, by creating an object of desire (small other) in the Big Other, which represents the linguistic power field. The Big Other signifier is a collaborative structure, meaning that this structure has the property of fixation (quilting point). When the subject goes out of this or suspends external reality, it cannot identify with the existing/fixed system. As a result, it can either completely stand outside of the Big Other and thus cease to exist, or it can continue to maintain this sense of completeness by creating new others/little others.

In the study, the neurotic narrator, who "desires for someone else's desire" and cannot reach the lost object, is examined with closure adding and based on the aforementioned concepts. In the story, the steamer, which turns into an object of desire, makes the subject-narrator's unsatisfied process of subjectivation visible after its appearance. Disappointment turns into neurosis in the subject who cannot identify with the symbolic order. The subject loses meaning once again in the symbolic order that is incompletely grounded and causes illusion.

Keywords: "Vapur", quilting point, Big Other, small other, neurotic subject.

Birsel SAĞIROĞLU

Sorumlu Yazar/Corresponding Author:

Dr. Öğr. Üyesi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Osmaniye, Türkiye.

ORCID: 0000-0001-6428-7686

E-mail: birselsagioglu@gmail.com

Geliş Tarihi/Submitted: 12.10.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 27.11.2022

Kaynak Gösterim / Citation:

Öztok, Özlem. "Nevrotik Öznenin Kayıp Nesnesi: 'Vapur'", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*. 14/28, 175-200.

<http://dx.doi.org/10.26517/ytea.529>

Extended Summary

In the article, the story analysis was made by using Lacan’s quilting point, the big Other, the small other and the neurotic subject concepts, and the divided subject of the story and the background of its tragedy were tried to be revealed. Accordingly, it has been discussed how the quilting point of the “Steam” is used in the transmission of the event. The quilting point is the point where the subject is fixed with the signifier. In the story, the signifier chain is sewn with a backward movement, the time order is reversed. The narrator explains the ending of the story in the first part. Therefore, the narrator fixes the meaning starting from the end of the text, creates a discourse frame accordingly, and thus, a holistic structure is constructed in the narrative. The disappearance of the steamer serves as a basic pointer/quilting point and stabilizes the editing.

The Big Other -linguistic field, on the other hand, is an arbitrary and variable field. Language, as the signifier on this slippery ground, determines the cultural space. One of the demonstrators in the story is a steamboat. The steamboat is both a symbolic and an allegorical signifier, but this signifier is also a “gaze” outside the “Big Other” (social norms). The name of the steamboat is unknown, so it has no equivalent in the Big Other/linguistic field. Others are prosecutors, judges, and navies that fire on the boat. The prosecutor, judge and other navies can be interpreted as the “perpetrator” of the Big Other. They watch this steamboat, whose name is unknown, and try to understand what it is. The steamboat goes out of the symbolic space with its contradiction and transforms itself into a power. While there presentative of the Big Other (view) (prosecutor, judge, other ships) are the carriers of the system, the people freeze in this system. Therefore, three levels that affirm, negate and freeze the view of the power (the other/other) are evident in the story.

In the story, the steamboat and the narrator were evaluated as neurotic subjects. In the story, there is a distinction between those who are approved by the other and therefore “that thing” and those who are not. The steamboat goes outside the Big Other by “pretending to be

something else” and doesn’t look like other steamboats. As a neurotic subject, it cannot communicate with the symbolic field, keep its distance and gets lost in the image it creates for itself, both literally and figuratively. The steamboat, which does not have an official name, disappears one day. The other subject who does not identify with the symbolic is the narrator. It is disconnected from reality. The narrator positions himself outside of “the one-eye jester public”. He stands in opposition to the majority and therefore to the symbolic order, and the project of “winning the father by coming back to the past” turns into a caricature or an artificial project. The narrator recursively conveys his deception in the face of reality through the lost father, the lost ship, and the mother. Disappointment and desperation make the big gaps in the order visible.

The little other (object a) is not a real object, but an object produced by fantasy. In the story, this object is the steamboat. As a fantastic representation of the Real, the steam boat fills the missing part of the divided subject. For the people following it, the steamboat symbolizes freedom, unamenable, and the other of the system. The narrator sets out to make up for his lack with an object that he cannot grasp. The steamboat, which turns into an obsession at the beginning of the story, loses its magical side at the end of the story and becomes ordinary and loses its meaning. As the narrator strives for an ideal little other, the little other suddenly disappears. He tries to close the gap in the Big Other with the existence of the fantasy object but realizes that the object also has no meaning other than emptiness. At the end of the story, this ontological unity is lost, the narrator loses his little other/fantasy object, his father and mother. Because everything is a shadow of the “truth”, the unattainable. The subject/narrator still cannot find his way in the illusion of unity.

Giriş

Bu makalede Lacan’ın özne üzerine fikirlerinden yola çıkılarak öykü; dille yaratılan ve kamusal alanı temsil eden Büyük Öteki, onun bir imgesi olan küçük öteki, Büyük Öteki’yi sabitleyen unsur olarak kapitone noktası ve onun bir trajedisi olan nevroitik özne kavramlarından yararlanılarak incelenmiştir. Leylâ Erbil öykücülüğü başlıklı araştırmalar incelendiğinde “Leylâ Erbil Öykücülüğü”, “Leylâ Erbil’in Eserlerinde Mitolojik Unsurlar”, “Leylâ Erbil’in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım” şeklinde çalışmalara rastlamak mümkündür. Seda Hikmet Saygılı “Leylâ Erbil Öykücülüğü” başlıklı çalışmasında öyküleri yapısalcı ekol bağlamında incelemiş, ilgili yapıtlarda biçimsel/dilsel yenilikleri yapısalcı kuramla açıklamış, heterojen yapının öykülerin kuruluşundaki yerini açığa çıkarmıştır (6). Eda Nilay Çılsayar, Yunan mitolojisinden yararlanarak metin çözümlemesi yapmış (4), Elmas Şahin ise Erbil eserlerinde feminist söylemi incelemiştir (434). Bunların dışında psikanalitik kurama dayalı bir çalışma tespit edilmiştir. Mizgin Çelik “Leyla Erbil’in Öykü ve Romanlarının Psikanalitik Açından İncelenmesi” başlıklı çalışmasında Sigmund Freud’un kuramı doğrultusunda karakter çözümlemesi yapmıştır (4). Bu çalışmada yazar, “Vapur”u sembolik ve direnişçi bir figür olarak ele alarak davranışların nedenlerini bilinçaltıyla ilişkilendirmiştir. Yazarın tespitine göre bu sembolik figür, tarihi göndermelerle geçmişe, sosyal adaletsizliğe, ezilmişliğe ışık tutar, toplumdaki ekonomik tabakayı eleştirir. Ezilmişlik duygusu, özgüven eksikliği, yetersizlik algısı, aşağılık kompleksi gibi nedenlerle yalnızlığa sürüklenir ve öz saygısını yitirir (38-40).

Makalede ise -diğer çalışmalardan farkı olarak- Lacan’ın dilbilimsel özne teorisi bağlamında karakter çözümlemesi yapılmış, bölünmüş özne ve onun trajedisinin arka planı açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. “Vapur”da bir sabah kaybolan adı sanı belli olmayan bir vapurun hikâyesi geri dönüşlü olarak özne-anlatıcı tarafından anlatılır. Vapur yüceltilen sembolik bir figürdür, anlatıcının “küçük ötekisi” olarak simgesel alanın dışındadır, özgürlüğü ve aykırılığı çağırır. Diğer vapurlar tarafından yok edilmek istenir. Bir gün ansızın yok olur. Bu yok oluşla birlikte anlatıcı küçük nesnesini/ötekisini kaybeder, küçük

nesne anlamını yitirir. Makalede anlatıcının bu trajedisi, Lacancı dört temel kavramdan hareketle açıklanmaya çalışılmıştır. Alt başlıklarda ilk olarak kavramlar aydınlatılmış, ardından metin çözümlemesi yapılmıştır.

Trajik Öznenin Nesnelere

Birçok düşünür ya da kuramcı öznenin oluşumuna dair kapsamlı bir teori geliştirmekten kaçınır. Buna karşılık Lacan, bilinçdışı gibi yapılanan dil aracılığıyla özneleşme sürecini açığa çıkarmaya çalışır (Keskin 399). O, Ferdinand de Saussure gibi gösteren-gösterilen ilişkisini "bir yaprağın iki yüzü" şeklinde yorumlamaktan uzaklaşır. Göstereni gösterilenden tamamen ayırır. Ona göre gösterenlerin betimledikleriyle ilgisi yoktur, onlar sadece birbirleriyle ilişki kurar ve bu sayede gösteren zinciri oluştururlar (Balkaya 36). Gösterenin ayrıcalıklı olması özneleşme sürecine yeni bir boyut kazandırır. Özne dilin etkileriyle dokunur ve böylece sözün dille ilişkisi onda yankısını bulur (Fallusun Anlamı 48).

Lacan'ın amacı, Freud'un düşler konusunda bilinçdışı sahnesi olarak tanımladığı yasaları, dili oluşturan "gösteren" zinciri düzeyinde ortaya koymak ve etkilerini yeniden bulmaktır (Fallusun Anlamı 50). O, Freud'un hümanist özgür irade kavramına karşı çıkar ve Freud'un bütünsel benlik görüşünü reddeder. Söz gelimi, dil sürçmesi, sözü engelleyen bir tıkaştır ancak iyi bir dinleyicinin onun neyi tıkadığını anlayabilmesi için tıkacın doğru yere yerleştirilmiş olması gerekir. O, bunların çözülmesinin bütünüyle dilsel bir analiz içinde gerçekleşebileceğini ileri sürer (Psikanalizin Temel İlkeleri 127-128). Dolayısıyla Freud, dilin biyolojik bir ihtiyacın görünüşü olduğunu iddia ederken Lacan dilin bilinçdışı kaygıları ve arzuları açığa çıkardığını ileri sürer. O, insan psişesinin (ruhunun) bir aynayla karşılaştıktan sonra şekillendiğini, kendi fiziksel bütünlüğünün farkına vardığını ve idealleştirilmiş kendi imgesiyle ilk karşılaşmanın narsistçe olduğunu belirtir. Böylece özne aynadaki "hayali başka"yı yanlış biçimde arzu nesnesi olarak tanımlar (Jirgens 27). Ayna evresinden sonra "öznenin

ölümü” kavramı ortaya çıkar. Ayna evresinden sonra özne “dil” sahasına girer. Dil, özneyi sadece temsil eder, öznenin kendisi ya da saf varlığını karşılamaz. Özne dil aracılığıyla “eksik”lik temelli kültürel bir özneye dönüşür.

Öznenin bütünlüklü yapısını karşılayan kavram ise Lacan’da “gerçek”tir. Gerçek, bir bulunmayanın (absence) talebidir. Anneyle kurulan ilksel ilişkinin öncesidir. Özne dünyaya gelir gelmez de “öteki”ne gebedir (Fallusun Anlamı 53). Bu nedenle Lacancı gerçek kavramı, gerçeklikle karıştırılmamalıdır. Ona göre “dünya bir düşüncenin kendini dayandırdığı fantazm’dır yalnızca, elbette ‘gerçeklik[tir], ama gerçeğin yüz buruşturması olarak anlaşılması gereken[dir]” (Televizyon 44). Özne, gerçekten uzaklaştıktan sonra mahkûm olduğu simgesel alanda, gösterenle ilişki içine girer, gösterenlerle bütünleşmeye çalışır. Dil, öznenin imleyenle ilişkisini sabitler ve tamamlanmış özne görünümü verir (Fallusun Anlamı 56). Öznenin arzusu ötekinin arzusunda anlamını bulur, ilk nesne ilişkisi öteki üzerinden öğrenilmiş olduğu için, özneleşme sürecinin anahtarı her zaman başkasının elindedir (Psikanalizin Temel İlkeleri 127). Çünkü gerçek “içkin”, “sonsuz” ve “adlandırılmayan”dır. Deneyimin verilmişliğini aşan bir düzene ait olmadığı ve deneyimle ortaya çıktığı için içkindir. Bunun yanı sıra asla hiçbir zaman tamamlanamayacak olan sonsuz bir çokluktur. Bir bütünlük verilemediği ya da sınırlandırılmadığı için de adlandırılmaz olandır (Badiou 696).

Gerçek, J. D. Nasio’nun vurguladığı gibi “bilinmeyendir, her zaman bizde önde olan, adı konulamayan, simgeleştirilemeyen veya imgelenemeyendir [...] Gerçek simgeleştirilmesi mümkün olmayandır” (51). Her insanın bu nedenle anne vücudundan ayrılmanın travmatik öyküsünü hayatı boyunca tekrarladığı düşünülür. Lacan bu nesne eksikliğini, öznenin elinden kaçan, onu tehdit eden ve adı konulamayan bu durumu “gerçek” olarak tanımlar. Gerçek, öznedeki kaygıya neden olur. Öznenin arzusuyla kurduğu ilişkiyi belirleyen yasa (dil) ortaya çıktıktan sonra özne kaygının ne olduğunu kavrar (Roudinesco 65-66).

Dil sahasına girdikten sonra özne Büyük Öteki’yle (Babanın-Adı, numdupere) tanışır, bütünlüklü görünümüne kavuşur. Lacan’a göre Büyük

Öteki, özneye müdahale eden her türlü ilişkide söze başvuran yerdir. Özne konuşuyorsa, başka bir ifadeyle, Büyük Öteki'ne eklemişse orada kendi gösterenin yerini bulmuş demektir (Fallusun Anlamı 51). Ötekinin isteği olan bir isteğin içinde yer alarak özne kendini yitirir. Ötekinin belirlediği bu özneler arası oyunun içinde kendisini yakalar. Ötekiyle özdeşime girerek onun içinde donar ve burada artık hiçbir varlığı kendi kendine yaratamaz (Psikanalizin Temel İlkeleri 185).

Büyük Öteki kamusal alana başka bir ifadeyle dile ve yasaya ait bir kavram olup onun koyduğu sınırları ya da yasakları temsil eder. Otoritenin koruyuculuğunu yaparak onu simgeleştirir. Özneyi üstü çizilmiş özne durumuna getirerek özne olmasını daha baştan imkânsızla hadım eder (Zizek, İdeolojinin Yüce Nesnesi 245). Dolayısıyla Lacan, özneyi belirleyen olarak "dil"in öznedeki bir başkasını, özne olmayı sorguladığını ileri sürer. Ona göre "arzu daima Başka'nın arzusudur. Bu, özetle, bizim hep Başka'nın arzusunu istediğimiz anlamına gelir (Benim Öğrettiklerim 56). Lacan gerçekliğin her zaman bir kurguya benzediğini ileri sürer. Gerçeklik olsa da bunlar simgesel alanda "boşluk"lar olarak ortaya çıkar. Özne de simgesel alana eklemeli olduğu takdirde onun bir parçası hâline gelebilir ve bu boşlukları askıya alabilir. Gerçeklik-özne sürekli bir çatışma hâlinindedir. Bu nedenle özne kendi nesnesini yaratır.

Lacan, teorisinde bir şeyle ve onun tersiyle uğraşır: yasak-yasağı delme, simgesel düzen-gerçek (heterojen olan, lanetli olan, delilik) ve imgesel kapılma(ayna)-bundan koparıma (gözden düşmüş nesne) (Roudinesco 53). İnsanı, insan olarak belirleyen enerjiyi ve itkileri soruşturmaya yönelir. Ona göre "Kendimi bir nesne gibi yitirmek için kendimi dilde bulup onunla özdeşleşirim" (Psikanalizin Temel İlkeleri 163). Dil, özne için yabancı bir evdir, özne daima bu dilsel alan tarafından kurban edilir (Labbie 75-85). Dış gerçeklikle kopmamak için özne kendi fantezi nesnesini yaratır.

Küçük Öteki (objetpetit a), bir fantezi nesnesi olarak tanımlanır. Özne Büyük Öteki'yle karşılaşır karşılaşmaz kendini büyük bir anlamsızlığın içinde bulur. Bu boşluk, anlamsızlık hissinden kurtulmak için bir fantezi nesnesine sığınır. Lacan'a göre özne tamlık hissini hayal eder.

Bunu gerçekleştirmek için bir öteki gereklidir. Öteki ise küçük öteki'ne indirgenir, bu nedenle de sapkındır (169). Öznenin sahte bir bütünlük edinmek için kullandığı ve kendini hapsedtiği bir imgedir (Balkaya 71). Zizek'in de vurguladığı gibi “bu nesne, arzu nesnesi aslında yoktur, öznenin ne olduğunu bilmediği, sadece göz ucuyla görebildiği ilksel eksik'inin fantazmatik eşdeğeridir. [...] Aramaktan vazgeçemez, ama asla bulmak istemez” (Yamuk Bakmak 249).

Büyük Öteki'nin küçük a'sı başka bir ifadeyle onun arzusudur. Özne de gösterenin etkisi olarak tanımlanan şeydir (Benim Öğrettiklerim 103). Özne Lacan için şu kurucu üçgende kayıtlıdır: Ölüm tehdidi nedeniyle ötekinin arzusuna uyma zorunluluğundan kaynaklanan feragat, değer veren nedenlere sahip olmak için hayatını gönüllü olarak adadığı kölelik ve insanlık dışı bir yalnızlık yerine bir “efendi”ye (dile) eklemelenmek (Psikanalizin Temel İlkeleri 185). Dolayısıyla özne, bir varlık değil, dilde varsayılan şeydir. Bu nedenle daima yalnızdır, öteki olarak kalır. Küçük öteki de bir talebin varsaydığı boşluktur. Düzdeğişmece yoluyla talebi karşılar, arzunun ikame alanıdır (Lacan, Yine/Hâlâ 140-147). Arzunun devamını isteyen varlık, tamamen bu nesnede ikamet eder ve nesne, bu arzunun nedenidir. Ne var ki nesne, daima “kısmi” ve “sonlu”dur (Badiou 700).

İkame alanı yanılısamalı da olsa bir bütünlük kuran ve bütünlüğü sabitleyen gösterenlerden oluşur. Bu gösterenler “kapitone noktaları”dır. Lacan'a göre “biz rakamları yan yana getirerek sayılar elde ediyorsak, sayıların içindeki rakamın tek başına taşıdığı nitelik, birleşmenin gücüyle farklı bir niteliğe bürünür” (Psikanalizin Temel İlkeleri 128). Kapitone noktası (le point de capiton) da bu yolla gösterenlerin anlamlarını sabitler. Sabitleme işlemi, anlamı açığa çıkarır. Kapitone noktaları dil düzeyinde yarattıkları anlamlarla bir sistem ya da ideolojik bir çerçeve oluştururlar. Dolayısıyla farklı kapitone noktaları aynı dilsel düzeyde farklı bir söylem yaratacaktır (Zizek, İdeolojinin Yüce Nesnesi 248-250). Söylem, Büyük Öteki'nin temsilidir. Dilin kullanımı hakkında bilgi veren bir metafordur ve birbirine bağlı zincir halkalarından oluşur. Dilde olduğu gibi bu zincirin içinde başka zincir halkaları da bulunur. Halkalar eksik olduğunda Büyük Öteki (Bir) kaybolur (Lacan, Yine/Hâlâ 149-150).

Ayrıca Lacan, kavramsallık alanındaki bozulmaya da dikkat çeker: Borromeo düğümü. Bu düğümle Lacan, simgeselin gerçek ve imgesele üstünlüğünü yok edebilecek bir tersine döndürme işlemine tabi tutar. Ona göre bir taraftan simgeselin düzenine bağlı ve bir mantığa eklenmiş bir dil modeli vardır, diğer taraftan başka bir yapı modeli kökten bir yer değiştirmeye simgeseli gerçeğe, düzeni düzensizliğe iter (Roudinesco 53). Bu kopma öznde de gerçekleşir. Simgeselle özdeşleşme sorunu yaşayan özne ya nevrotik özne olarak yeni bir öteki yaratır ya da psikotik özne olarak tamamen yok olmayı seçer. Nevrotik öznde bu bölünme başka bir gösterenle bastırılır. Gerçeklik olduğu gibi kabul edilir, özne kendi varlığını sürdürmeye, sesini duyurmaya semptomlar -diğer gösterenler- aracılığıyla devam eder. Ancak kendi gerçekliğini Büyük Öteki'yle bir çatışmaya dönüştürür. Öteki için var olmak gibi histerik semptomlar sergiler (Keskin 400). Dolayısıyla dilin kendini dayattığı biçim özneliliği de belirler. Dil sürekli olarak ötekinin söylemine atıf yapar. Bu, tüm sözlerin bu anlama ulaşmadan önce köken aldıkları temel biçimdir (Psikanalizin Temel İlkeleri 161). Ferdinand de Saussure için gösteren ve gösterilen arasındaki birlik, Lacan'da "bölünme"dir. Gösteren olarak özne kavram olan özneyi her zaman başka bir gösteren için anlamlandırır. Bu anlamlandırma işlemi hiçbir zaman sona ermez (Keskin 401). Sözün simgeleştirici işlevi, hedef aldığı kişiyle kurduğu bağ yoluyla özneyi kurulması hedeflenen kişiye dönüştürür. Bu da özneyi gösterenin etkisi altına sokmak demektir (Psikanalizin Temel İlkeleri 159-160).

Nevrotik öznde ise dış gerçeklikle onun iç dünyası arasında bir yanılma oluşur. Lacan'a göre kültürel hareketin işlevi türdeşleştirmedir ve kamusal alanda "su yüzüne çıkan bir şeyin belli nitelikleri, belli bir tazeliği, belli bir ucu vardır. Bu bir filizdir. Söz konusu kültürel hareket onu yoğurur, ta ki bu filiz bütünüyle indirgenmiş, rezil hâle gelinceye her şeyle bağıntılı oluncaya kadar" (Benim Öğrettiklerim 92). Ne var ki nesnel dış dünya ile kaos hâlindeki iç dünya arasındaki çatışma nedeniyle Büyük Öteki'yle özdeşleşme her zaman gerçekleşmez. Lacan, bunu öznenin farkında olmadan ilksel alana/gerçeğe dönüşüyle açıklar. Dilin evrensellik görevi burada kesintiye uğrar, gösterenin efendisi öznenin kendisi olur (Psikanalizin Temel İlkeleri 156-157).

Çünkü gerçek, kamusal alana direnç gösterir, özneye bölünmüşlüğüne hatırlatır. Nevrotik özne yeni gösterenler aracılığıyla kendini korumaya çalışır. Eksik olanı başka bir eksikle kapatmak durumunda kalır. Yeni bir öteki yaratılmadığında psikoz ortaya çıkar, özne yok olur. Elisabeth Roudinesco'nun vurguladığı gibi Lacan, anneden koştuktan sonra öznenin yeni imajlar yarattığını ileri sürer. Ona göre bu nesnelere/imajlar insan varoluşunun tamamına egemendir. Ne var ki nesne, toplumsal bağa girişi sağlayacak şekilde yüceltilmezse ölümcül de olabilir. Büyük Öteki'yle kaynaşmak peşinde olan özne, sistemin dışına çıktığında ölümü seçmiş olur (33).

Büyük Öteki

“Vapur”, dilsel alan tarafından belirlenen farklı katmanlardan oluşur. Aykırılık kuşanmış ve sembolik bir figür olan vapur, vapurun muhalifi konumundaki diğer gemiler, tepkisiz bir halk ve vapura farklı anlamlar yükleyen anlatıcı, hikâyenin Büyük Öteki –dilsel alan- tarafından yaratılan değişken alanlarını karşılar. Hepsi farklı bir gösteren olarak öykünün kültürel alanını belirler. Bununla birlikte her biri “Büyük Öteki”yle bütünlüklü bir görünüm sergileme ya da sergilememe noktasında birbirilerinden ayrılır.

Hikâye, bir güz başı iskeleden kalkan ve bir daha dönmeyen vapurun hikâyesidir. Evine dönemeyen baba ise yinelemeli bir unsur olarak satır aralarına sıkıştırılır: “babam hiç yanımızda olmaz, mektupları gelir bir yerlerden durmadan kalın ve şişkin zarflar” (Erbil 13). Hikâyede kayıp vapur merkezdedir ve onun hikâyesi geri dönüşlü olarak anlatılır. Kayboluşuna tanıklık eden -balıkçı, suçlu bir çocuk ve özne/anlatıcı dışında- kimse yoktur. O, 1851’de Şirketi Hayriye’nin kuruluşuyla İngiltere’den adları, numaraları bilinen altı vapurdan biri değildir, bu nedenle “diğer”lerine benzemez: “Davlumbazda kimse yoktur, üst güverte bomboştur” (Erbil 13). Beşiktaş’ta Hayrettin İskelesi’nde oturan halkı türlü şaklabanlıklar yaparak eğlendirir. Onu izleyenler arasında anlatıcı, hırka örerek geçimini sağlayan annesi ve ablası vardır. “Kökü dışarıda, binlerce kolları olan, boynu kıvılcımlar saçan bir canavar” (Erbil 16) olarak ifade edilen ve mitik bir unsura dönüşen

vapur vurdumduymazlığı nedeniyle diğer gemilerin saldırısına uğrar. Bu saldırıdan kaçmayı başarır. Zamanla halkın ilgisi de azalmaya başlar. Anlatıcıya göre "Onun da bir yenilik yaptığı yoktu artık, her gün aynı suları uslu uslu dolaşiyor [dur]" (Erbil 19-20). Vapur, tarih boyunca süregelen haksızlıklara tanıklık etmiş ve onun artık sabrı kalmamıştır. Üstelik yapayalnızdır ve bu sulardan da bıkmıştır (Erbil 19-20). Bu nedenle her şeyi bırakıp kaçar.

Hikâyeye bakıldığında üç temel unsur göze çarpar. Bunlardan ilki vapurdur. Vapur, sembolik bir öge olarak bir gösterendir fakat bu gösteren aynı zamanda "Büyük Öteki"nin (toplumsal normların) dışında yer alan bir "bakış"tır. Vapurun adı bile metinde geçmez. Büyük Öteki'nde/dilsel alanda bir karşılığı yoktur: "Resmî olaraksa böyle bir vapurun var olduğu kabul edilmiyordu. 1851 yılından bu yana, yani Şirketi Hayriye'nin kuruluşu ve İngiltere'den getirtilen ilk altı vapurdan bu yana kaç vapur gelmiş kaç değiştirilmiş, numaraları, adları hep bilinirdi" (Erbil 10). İkinci unsur savcı, hâkim ve vapura ateş açan diğer donanmalardır. Savcı, hâkim ve diğer donanmalar Büyük Öteki'nin "fail"i olarak yorumlanabilir. Onlar adı sanı belli olmayan bu vapuru gözetler, ne olduğunu anlamaya çalışırlar. Onlar "denizin ortasında türlü şaklabanlıklar yapan vapura göz ucuyla bakıp bakıp halkın alaylı ve inatçı bakışları arasında yitiriveriyorlardı[r]" (Erbil 11). Diğer donanmalar ise günlerce vapurun ardına düşmüş, onu yakalamaya çalışmış, ona ateş etmiş fakat başarılı olamamıştır (Erbil 18-19). Üçüncü unsur ise halktır ve halk "pasif unsur"dur. Halk gördüklerine sadece tanıklık eder: "hiçbir nenden anlamaz, bilmez görünen, öldükleri vakit hemen yerine yenisi konulan, acısı hiç çekilmemiş, düşük bıyıklı, kandırılmaya hazır[dır]" (Erbil 11).

Bu düzeyler bakış, iktidar ve iktidarsızlık ilişkilerinden yola çıkılarak açıklanabilir. Bakış, Büyük Öteki'dir. Büyük Öteki, öznenin kayıtlı olduğu kuralları ve modern insanın öznelliğini belirleyen güçtür (Psikanalizin Temel İlkeleri 182). Vapur aykırılığıyla bu alanın dışına çıkar ve kendisi bir iktidara dönüşür. Halkın şaklabanıdır (Erbil 11), adamsız, kaptansız bir vapurdur (Erbil 15) ya da "kökü dışarıda, ayağa kalkınca güneşten saçılan ateşlere değerek boynu kıvılcımlar saçan canavar"dır (Erbil 16-17). Büyük Öteki'nin (bakışın) temsilcileri (savcı,

hâkim, diğer gemiler) sistemin taşıyıcılığını yaparken halk bu sistemde donar. Vapur, bu bakışı askıya alır ve halka sitem eder: “Hey kendinize gelin, doğrulun, geri alın ey! bezdim ey! Bıktım ey! görmek istiyorum ölmeden, anaları, babaları, çocukları, halkı görmek istiyorum hey!..” (Erbil 29). Dolayısıyla iktidarın bakışını olumsuzlayan, olumsuzlayan ve bu bakışta donup kalan üç unsur hikâyede belirgindir.

Kamusal alanı olumsuzlayan sembolik bir figür olarak vapur ise başka'nın /iktidarın dışında yer alarak bilinmezlik, aykırılık kuşanır. Vapur Büyük Öteki'yi tedirgin ederken iktidarla arasına bir mesafe de koymuş olur. Toplumsal normların ötesinde ve bu normlara karşı yeni anlamlar üretir: Karşı duruş. Vapurun bu tavrı Büyük Öteki tarafından da fark edilir. Öyküde Büyük Öteki, vapur hakkında birçok şeyi bilir, ona engel olmaya çalışır ve vapur kaçıp kaybolur. Dolayısıyla çözülmüş bir toplumsal bağdan söz edilemez. Daha çok toplumsal bağ içindeki bir “yarık”tan söz edilebilir.

Vapur toplumsal alanı deşifre eden bir yarıktır. Yarıktır çünkü “diğer”lerine benzemez. Hikâyenin başında nöbetçisi, vardiyacısı olmayan, isimsiz ve adamsız bir vapurdur. Yaptığı tek şey, Sarayburnu'yla Kavaklar arasında mekik dokumak ve halkı eğlendirmektir. Aykırılığı, vurdumduymazlığı nedeniyle diğer gemilerce tehdit edilir. Toplumsal alanı tehdit ettiği için dışlanır. Onlara/diğer gemilere boyun eğmeyerek kaçmayı başarır (Erbil 14-17). Kıyıdaki yalılarını yakıp yıkar, konakları yerle bir eder, sonra da çekip gider. Özellikle altıncı bölümden sonra bu kaçışını gerekçelendirir, sınıf farklılıklarını gözler önüne serer ve isyan eder: “İşte şu gün bile kıyılar zenginlerin malıdır [...] Göz göre göre de katlanılmaz ki! bu ne sabır, bu ne sabır” (Erbil 27). Sonrasında kadınlara ve tarihe seslenir: “Ey o kadınlar kalkın hey! Ey Eski Saray'ın çevresi 2.000 adım, kulesiz olan duvarın yüksekliği 15 toise'dır-yapan kollar, bilekler, eller, ey şimdi toprak olan, ey kalkın ey!” (Erbil 28).

Hikâyenin sonunda ise vapur, toplumsal alanda bir değişime neden olmadığı için eleştirilir. Çünkü vapur anlatıcıya göre “Boğaz'da sadece hiçbir nenleri değiştirmeksizin salt hokkabazlık edip çevresindekilere kendisini sevdirdiğini sanarak; insanların temel yaşamlarını bozamayıp onları sadece arada bir eğlendirdiği, avuttuğu için, bir bakıma kandırdığı, başkaldırmaya değil de boyun eğmeye doğru itelediği

için onları, kendi yanına çekemediği için çaresiz, tek, umutsuz [dur]" (Erbil 31). Anlatıcının son sözleri ötekinin alanında/toplumsal alanda her şeyin aynı kaldığını kanıtlar niteliktedir: "Eda'nım, 'Hasan Efendi nerelerde, hiç görünmüyor,' dedi, annem de 'Bugünlerde döner artık,' dedi. İşte vapuru o günden sonra gören olmadı. Babam da hiç gelmedi bir daha!" (Erbil 31). Dolayısıyla vapur onları terk etmiş, babası da dönmemiştir (Erbil 32). Her şey yerli yerindedir.

Simgeselle Özdeşleşme/me: Nevrotik Özne

Toplumsal alan Lacan'da Büyük Öteki'yle sembolize edilir. Buna göre özne-toplumsal alanla özdeşleştiğinde yanılısamalı da olsa bir bütünlük oluşur, ondan uzaklaştığında ya da bütünlük kuramadığında psikoz ortaya çıkacaktır. Dış gerçekliği içselleştiremediği için ortaya çıkan psikoz, öznenin toplumsal alanın dışında kendi imgesiyle baş başa kalmasına neden olacaktır.

Ancak öyküde vapur veya anlatıcı, bütünüyle toplumsal alandan kopmaz. Vapur, her gün, her gece sularda mekik dokuyor (Erbil 15), köpükler saça saça insanları eğlendiriyordur: "kivançtan kuyruğunu titrete titrete çok yakınımızdan gitti geldi, karanlığa dek halka selam düdüklere çalarak dolaştı" (Erbil 19). Benzer şekilde anlatıcı onunla bir bağ kurmuştur. Her gün onu seyrediyordur: "kollarımızı saçılan köpüklere doğru kaldırır sanki o ele geçmez vapuru tutuyormuşçasına çığlıklar atardık" (Erbil 17). Bu nedenle hem vapur hem de anlatıcı nevrotik özneler olarak değerlendirilebilir.

Toplumsal alana katılım "mış gibi yapmak" ya da "o şey olmak" şeklinde dışarıdan içeriye hareketi kapsar. Simgesel düzenin dışında olmak da eşdeğerdedir. Her durumda dilsel alanın belirlediği kaygan zeminde ötekinin onayına, bakışına esir olmuş özneler söz konusudur. Öyküde öteki tarafından onaylanan dolayısıyla "o şey olan" ve olmayanlar arasında bir ayrım göze çarpar. "Tek gözü kalmış bir halk" daha önce de belirtildiği gibi pasiftir. Sadece olaylara tanıklık yapar: "halkın aylarca, ola ki yıllarca, oradan oraya seğirtip kıyıları biriktığımız, vapurun yaptıklarını bir bir gördüğümüz, bir yığın olaya tanık olduğumuz doğruydu" (Erbil 10). Küçük öteki olarak savcı ve yargıç

ise “Büyük Öteki”nin hizmetkârlarıdır: “davayı kovuşturan savcı ile davanın olmazlığına karar verip imzayı basan yargıç da bizlerle birlikte hemen hemen her akşamüzeri iş dönüşü vapurun en iyi izlendiği yer olan Beşiktaş’a, Hayrettin iskelesinin oraya uğruyor[lardır]” (Erbil 11).

Vapur ise “başka bir şeymiş gibi yaparak” Büyük Öteki’yi askıya alır, diğer vapurlara benzemez: “Davlumbazda kimse yoktur, üst güverte bomboştur, bütün gün yolcuların oturup kalktığı kanepeler, tutunduğu parmaklıklar, çıktığı indiği merdivenler, birinci ve ikinci sınıf salonlarının basılan yerleri bomboş, dinlenmeye koyulmuşlardır” (Erbil 13). O, aykırılığı kuşanarak/diğerlerine benzemeyerek onların yapmadıklarını yaparak simgesel alanda yeni bir alan yaratır: “halka doğru sokulur, firdolayı döner, burnu üstüne dikilir, eteklerini kaldırır, kıçını gösterir [...] sonra gene suya, karnı üzerine atardı kendini” (Erbil 16). Dolayısıyla aykırı bir özne olarak da yer alsın son tahlilde simgesel alana aittir. Her durumda “mış gibi yaparak” gerçek alana/tamlık hissine kavuşamayacaktır: “ah artık bu sulardan da o koskoca tarihin görkemli anılarından da bıktım, elimde olsa tüm tarihi değiştirdim, insanlığı en başından başlatırdım” (Erbil 26). Görüldüğü gibi vapur, simgesel alanla iletişim kuramaz, ona mesafe koyar ve kendi için yarattığı imgede hem gerçek hem mecaz anlamda kaybolur. Resmî olarak bir adı olmayan vapur (Erbil 10), bir gün yok olur (Erbil 32).

Simgeselle özdeşleşmeyen diğer özne anlatıcıdır. Gerçeklikle bağı kopuktur. Özdeşleşen bir özne simgesel düzenin taşıyıcılığını yaparken nevrotik özne bu alanı olumsuzlayarak onun gözden düşmesine neden olur. Simgesel alanın büyülü dünyası parçalanır. Şöyle ki anlatıcı için vapur, özgürlüğü, bağımsızlığı temsil eder. Anlatıcının kendini konumladığı yer, bu özgürlük alanıdır. Vapura hayranlığını şöyle ifade eder: “aylarca, ola ki yıllarca, oradan oraya seğirtip kıyıları biriktığımız, vapurun yaptıklarını bir bir gördüğümüz, bir yığın olaya tanık olduğumuz da doğruydu” (Erbil 10). Anlatıcı kendini “tek gözü şakacı kalmış halkın” dışında konumlandırır (Erbil 11). Halka şöyle seslenir:

Ensesine vurulup ağzından lokması çalınan ve nedense hep hep kıyıda köşede kalan, savaş çıktıkça anımsanan, savaşız yıllarda bir yolu bulup kendini gösterememiş ama göze girmek için neler

neler yapabilecek olan, hele ölüp gidecek yaşa geldiklerinde artık mutlak sapıtan... Siz değil ben biliyorum (Erbil 12-13).

Anlatıcı hikâyedeki her olaya tanıklık eden kişidir. İsteyene hırka ören annesi dramatik bir figürdür ve şöyle anlatılır: "O kış başı, elinde gene bana örmeye başladığı bir yün palto vardı. Bir kolları kalmıştı örülmedik, bir paltoluk yünü nasıl biriktirmişti; sanırım biraz da çalışıyordu başkalarından"(Erbil 25). Yanında olamayan babası, hikâyenin diğer trajik boyutunu açığa çıkarır: "Babam kimdi benim, neredeydi, neden hiç dönmemişti?" (Erbil 32).

Trajedide bir türlü gelmeyen bir baba, geçimini örgü örerek sağlamaya çalışan bir anne "Büyük Öteki"nin kurbanları olarak değerlendirilebilir. Öyküde aile, Büyük Öteki'nin başarısızlığını somutlaştıran, hedef dışı figürlerdir. Sistemin kurbanları bu nedenle sistemle arasına bir mesafe koyarak olaylara seyirci kalır, neredeyse kaybolmuşlardır. Onları kimse fark etmez, yokluklarını sembolik bir figürde anlamlandırır: "Boğaz'ın iki yanına birikmiş tüm halkın sesiydi bu [...] Halk, yani bizler ne olduğunu anlamadan coşmuştuk. Vapuru neden seviyor, neden güveniyorduk ona?" (Erbil 29-30). Lacan için bu figürlerin var olmaması, simgesel alanda kaydının olmamasıyla ilgilidir. Özneler görünmez çünkü yapı onlar yokmuş gibi hareket eder (Yine/Hâlâ 55). Dolayısıyla simgesel alanı askıya alan özneler ve bu özneleri kaybeden veya askıya alan simgesel düzen arasında benzer bir işleyiş göze çarpar. İkisinin gerçeklikten anladığı şey farklıdır. Bunlardan hareketle "Vapur"un nevrotik evreni şöyle tanımlanabilir:

Büyük Öteki (simgesel düzen) = Ötekinin Ötekisi, Tutarlı Özne, Sistemin Meczaları (diğer vapurlar)
Kayıp Öteki (bölünmüş düzen) = Kayıp Öteki, Nevrotik Özne, Kaybın Meczaları (vapur, anlatıcı)

Anlatıcı gerçeklik karşısında aldanmışlığını kayıp baba, kayıp vapur ve anne üzerinden yinelemeli olarak aktarır. Hayal kırıklığı ve çaresizlik düzendeki büyük yarıkları, boşlukları görünür kılar. Babası hiçbir zaman yanlarında olmaz, anne iki liraya isteyene hırka örer (Erbil 13). Hem vapurun kaptanı hem de anlatıcının babası kayıptır: "Vapur olur da, kopar gider de kaptanı ortaya çıkmaz mı? Benim vapuruma ne oldu? Ben neyin kaptanıyım şimdi? Şimdi ben ne olacağım diye

sormaz mı?”. Paragrafın devamında sözü yeniden kayıp babaya getirir: “Babam neredeydi benim?”(Erbil 15). Yedinci ve sekizinci bölüm sonlarında kayıp baba yeniden gündeme getirilir: “Babam da hiç gelmedi bir daha!..” (Erbil 31), “Babam kimdi benim, neredeydi, neden hiç dönmemişti?” (Erbil 32).

Doğrudan doğruya simgesel düzene aldanmayan bir vapur ve kayıp bir baba güçlü bir gereksinimin dışavurumu olarak ele alınabilir. Freud’a göre bazı gereksinimler bebeklikteki çaresizlik ve onun doğurduğu baba özleminden türer. Babanın korumasına duyulan gereksinime benzer başka bir gereksinim neredeyse yoktur (32). Anlatıcı bu büyük yarılmayı haklı çıkaracak iki figüre sığırır ancak ikisi de kayıptır, vapur ve baba sürekli bir uyumsuzluk tehdidi olarak sadece bir süreliğine anlatıcıdaki boşluğu doldurmaya yaramaktadır. Vapur umut verir, baba bir gün gelecektir. Ancak hikâyenin sonunda bunların fantezi figürler olduğu açığa çıkar. Asıl nevroz metnin sonunda belirginleşir. Onlar da bir boşluktan, bir yarıktan başka bir şey değildir: “uykularımızın içinde bugün bile düdük sesleri duyarak uyandığımızı biliyor mudur? [...] Babam kimdi benim, neredeydi, neden hiç dönmedi?” (Erbil 32).

Küçük Öteki (Kayıp Nesne)

Lacan’a göre küçük öteki (object a) gerçek bir nesne olmayıp fantezinin ürettiği nesnedir. İmgeyi ayakta tutan kalıntıdır ya da arzunun nedenidir. Aynı zamanda ulaşılmaz olanı imkânsızlığı sembolize eder (Televizyon 12). Buna göre “gerçek”e ulaşmak mümkün olmadığı için anlatıcı, boşluk duygusuyla baş edebilmek için fantezi nesnesi/kayıp bir nesne yaratır: Vapur.

Vapur, çocukların en çok hoşuna giden şeydir ve onların gözünde büyük bir kahramandır: “Kuyruğunu derin denizlerden çıkarsa tüm canlıları ezebileceğini bilir mi? [...] Uğultusunun ardından deniz ne yapacağını şaşırır, çocuklara doğru kudurgan bir kabarıklıkla yuvarlana yuvarlana kıyının taşlı toprağına vurur, o ele geçmez vapuru tutuyormuşçasına çığlıklar atardık” (Erbil 17). Görüldüğü gibi Gerçek’in fantastik bir temsili olarak vapur, bölünmüş öznenin eksik

yanını doldurur, anlatıcıya kendi gerçekliğinden kurtulma fırsatı sunar. Çünkü "isteyene parayla hırka ören bir anne" (Erbil 13) ya da uzun süre müşterisiz ve örgüsüz kaldığı günlerde onu "yedirip yatırdığı hâlde kendisi yemek yemeyen" anne (Erbil 18), "daracık-karanlık odalı ev" (Erbil 14) ve "hiç yanında olmayan bir baba" (Erbil 13) simgesel alana tutunmasını zorlaştırır. Anlatıcı da başka nesnelere sığınır, simgesel alanda sıkışmışlığın üstesinden gelebilmek dolayısıyla simgesel alanı temsil eden gösterenlerin yerine yeni bir öteki inşa eder: "Ben denize bakarım, iyi yürekli, büyük [...] denize, yıldızlara bakıp hava alıyoruz" (Erbil 14).

Vapur da onu izleyen halk için özgürlüğü, başına buyrukluğu, sistemin ötekisini sembolize eder. Bağımsızdır ve bu vurgu metin boyunca yinelenir: "Vapur özgürlüğüne ve bağımsızlığına erişmiştir" (Erbil 10). Nöbetçisi, vardiyacısı olmadan istediği bir günde kaçmıştır (Erbil 15). Donanma gemileri günlerce ardına düştüğü hâlde onu yakalayamamıştır (Erbil 17). Diğer vapurların ciddiyetine karşılık "şaklabanlıklar" yapıyordur (Erbil 11). Anlatıcının zor koşulları için vapur, büyüleyici bir nesnedir ve olayları uzaktan uzağa seyreden anlatıcının kendini özne olarak ifade etmesinin tek yolu, yeni anlamlar yaratmaktır. Bu nedenle geç vakitlere kadar oturup vapuru konuşur (Erbil 19), vapurun dolayısıyla küçük ötekinin yok olmasını istemez: "Anneciğim! diye bir çığlık attım, onu batırmalarını istemiyordum" (Erbil 18).

Küçük öteki, öznenin talebinin nedenidir ve onu ikame edendir. Bilgiyle dolu varlığın dünyası, yalnızca bir düşür. Konuşan beden bir düşüdür. Çünkü bilen özne yoktur, küçük ötekiye bağlı özneler vardır (Lacan, Yine/Hâlâ 148). Küçük öteki, ancak gölgede konumlanır ve örtük bir şey olarak algılanabilen bir nesnedir. Gerçek varlığı (tözü) açığa çıkarmak için gölgeyi kaldırdığı anda özne, nesnenin dağıldığını, geriye sıradan bir nesnenin kaldığını fark eder ve onun büyüleyici güzelliği kaybolur (Zizek Yamuk Bakmak 124). Öyküde de anlatıcının vapura olan ilgisi günden güne azalır:

Onun da bir yenilik yaptığı yoktu artık, her gün aynı suları uslu uslu dolaşılıyor, düdükleler çekiyor, Boğaz'ı bir uçtan ötekine tarayıp, geçmiş başarıyla eğleşip duruyordu. Bıkmış mıydık, alışmış

miydık, havalar da soğumuştı. [...] Neye varmıştı onca patırtının sonu? Yaşamımız eskisi gibi tekdüze sürüp gidiyordu işte (Erbil 19-20).

Görüldüğü gibi ilk bölümlerde bir takıntıya dönüşen vapur, hikâyenin sonunda büyülü yanını kaybederek sıradanlaşır, anlamını kaybeder. Anlatıcı ideal bir küçük öteki için çabalarken aniden küçük öteki yok olur. Büyük Öteki’ndeki boşluk fantezi nesnesinin varlığıyla kapatılmaya çalışılır ancak nesnenin de boşluktan başka bir anlam taşımadığı fark edilir: “Vapur olur da, kopar gider de kaptanı ortaya çıkmaz mı?” (Erbil 32).

Lacancı terminolojide gerçek, simgesel alanla temsil edilemez. Özne her durumda “gerçek”e dönecek ne var ki bütünlüklü özne görünümüne ulaşamayacaktır. Böylece vapur, Lacancı teoride aynı zamanda bir “fantezi” işlevi görecektir. Fantezinin karşısında yer alan kavram ise “semptom”dur. Semptom var olan her şeydir. Lacan’a göre Büyük Öteki de özne de aslında yoktur: “söylem olarak düzenlenen dışında ciddi olan bir şey yoktur” (Yine/Hâlâ 41). Ona göre dilin etkisinde olan ve kabul edilmesi gereken birtakım yasaklar, kurallar vardır. Dilden önce gerçeklik olarak anlam ifade edebilecek herhangi bir şeyden söz edilemez (Lacan, Yine/Hâlâ 42).

Dünya, dil ve özne yoksa varolan olgulara tutarlılıklarını veren şey semptomdur (Zizek, Yamuk Bakmak 87). Bu durumda öyküdeki vapur kayıp bir nesne olmasının yanı sıra bir fantezi nesnesidir. Bu fantezi nesne, simgesel düzeni yapı bozumuna uğratan “postmodern” bir figür olarak da nitelendirilebilir. Netlik içeren simgesel düzene karşıt, küçük öteki sıfatıyla vapur, özgürlüğü ima ettiği için onun bir fantezisi olarak işlev görür. Anlatıcı ve diğerleri neredeyse simgesel düzenden menedilmiştir: “Tek gözlü bir halk” sürekli olarak vapuru seyretmektedir (Erbil 11-16). Dış gerçeklikle bağ, başka bir nesneyle sürdürülür, pasifleşmiş halk kendini sembolik bir figürle ifade eder, nesne yüceltilerek simgesel alandaki kopukluk giderilmeye çalışılır. Vapur halka “bir kraliçe” gibi süzülerek kendisini seyrettirir, evrenin en büyük ve sıra dışı varlığıdır:

[H]ani sırtındaki yelelerinden binlerce kolları çıkan, gün günden uzayan kolları yatarken bir ağacı anımsatan, sonsuza doğru genişlemiş, kökü dışarıda, ayağa kalkınca güneşten saçılan ateşlere değerek boynu kıvılcımlar saçan canavar [dır] (Erbil 16-17).

Absürt çağrışımlar, gerçeklikten kopuk, düşsel bir nesneyi anımsatır. Çünkü fantezi, analiz edilmeyen, üzerine çarpı atılmış, engellenmiş, bütünleşmemiş bir "öteki"yi içerir. Aynı zamanda ötekideki boşluğu doldurur. Hâlbuki semptomda tutarlı bir Büyük Öteki vardır. Semptom özneleri gerçekliğe bağlama yoluyla "bir şeyi seçme" biçimidir (Zizek, İdeolojinin Yüce Nesnesi 89-90). Anlatıcı da bu tutarlı dayanağı bütünüyle yıkmaya bile ondan kaçmak için kendi fantezisini yaratır. Başka bir ifadeyle kendi mitini yaratmak durumundadır. Aksi takdirde ya varoluşu yitirecek ya da delirecektir. Simgesel düzenin dışında kaldığı için anlatıcı ve onun fantezi nesnesi olan vapur, bir "leke" ya da "yara"dır. Büyük Öteki'nin dışında kalmasının nedeni hayal kırıklığıdır, burada her şey yok olmuştur ve çaresizlik vardır. Bu hayal kırıklığı vapur tarafından şöyle ifade edilir "İnsanlar! İnsanlar! Karınca sürüleri, kum taneleri denli gelip göçen insanlar![...] İnsanlar nasıl da nankördürler, ne de çabuk unutulurlar ama beni unutmayacaklar" (Erbil 22).

Vapur geçmişi içi kan ağlayarak anar. Tarih boyunca süregelen haksızlıklara tanıktır, artık sabrı kalmamıştır ve yapayalnızdır. Ona göre insanlar ödlektir: "[E]y insanlar yürek yok mu sizde, yürek! Ödlekler! Ama biliyorum suç sizin değil, ama artık bezdim" (Erbil 27). İstanbul'un görkemli anılarından da bıkmıştır, her şey yok edilmelidir: "[E]limde olsa tüm tarihi değiştirirdim, insanlığı en başından başlatırdım" (Erbil 26). Bir gösteren olarak tarihin de tutarlılık barındırdığı düşünüldüğünde fantastik-mitik unsur olan vapur, farklılaşmaya yönelik tavrıyla yeni anlamlar üretmiştir: Her şey yok edilmelidir. Dolayısıyla o, Büyük Öteki'nin varlığına karşılık namevcudiyeti artı değer olarak taşır ve öyküde vapur şöyle tanımlanır: "Boğaz'ın iki yanına birikmiş tüm halkın sesiydi o, çığlıklarımızın yankısı Boğaz'ı örten o zifiri katılığı parçalıyordu" (Erbil 29). Görüldüğü gibi vapur anlatıcının fantezi nesnesidir, onu büyüler, yanılmalı da olsa mitik bir anlam yaratır. Büyük Öteki'nin boşluğunu bu yolla maskeler. Ne var ki hikâyenin

sonunda bu ontolojik birlik kaybolur, anlatıcı küçük öteki’ni/fantezi nesnesi dışında babasını ve annesini kaybeder. Her şey “gerçek”in, ele geçirilemeyen bir gölgesidir. Vapur öznenin bu bölünmüşlüğüne gizlemeye çalışan sonlu ve eksik bir başka nesnedir. Metnin sonunda vapurun maskesi düşer, manipülasyon sona erer:

Boğaz’da hiçbir nenleri değiştirmeksizin salt hokkabazlık edip çevresindekilere kendisini sevdirdiğini sanarak; insanların temel yaşamlarını bozmayıp onları sadece arada bir eğlendirdiği, avuttuğu için, bir bakıma kandırdığı, başkaldırmaya değil de boyun eğmeye doğru itelediği için onları, kendi yanına çekemediği için, kıymış mıdır vapur? (Erbil 31).

Anlaşıldığı gibi hikâyede iki düzlemde söz edilebilir. İlk düzlemde, Büyük Öteki’nin karşısında yer alan küçük öteki dolayısıyla vapur vardır. Vapur ontolojik açıdan anlatıcıyla özdeş ve mitik unsurdur. Simgesel düzenin boşluğundan yararlanan bu nesne; görkemli, bağımsız ve ilham vericidir. İkinci düzlemde küçük öteki (vapur) söz olarak okuru tarihsel bir gezintiye çıkarır. İstanbul’u tanıtır. Ne var ki ilk düzlemdeki olumlu imajı, burada sarsılır. Simgesel düzen için tehdit edici bir unsurdur ve bu tehdit giderek belirginleşir, vapur yok edilmeye çalışılır. Vapur kamusal alandaki uyumsuzluğun somutlaşmış hâliyken her şeyi bırakıp aniden yok olur. Baba metaforu, babanın kendisi gibi büyük bir boşluğa dönüşür. Özne/anlatıcı, bütünlük yanılması içinde yine yolunu bulamaz.

Kapitone Noktası (point de capitone)

Kapitone noktası, öznenin gösterenle sabitlendiği noktadır. Burada gösteren zinciri geriye doğru bir hareketle dikilir. Zizek, bu noktayı şöyle ifade eder:

Anlam etkisi her zaman geriye doğru üretilir. Hâlâ’yüzgezer’ bir durumda olan -anlamlandırması henüz sabitlenmemiş olan-gösterenler birbirilerini takip eder. Sonra belli bir noktada bir gösteren zinciri anlamı geri dönüşlü olarak sabitler, anlamı gösterene diker, anlam kaymasını durdurur (İdeolojinin Yüce Nesnesi 118).

Öyküde de zaman sırası tersine çevrilir: "Vapurun iskeleden kalkışını gören olmadı" cümlesiyle anlatıcı ilk bölümde hikâyenin sonunu açıklar: Vapur kaybolmuştur. Olayı gören balıkçıyı ve suçlu bir çocuğu anlatır. Uzak geçmişe giderek (1851) Şirketi Hayriye'nin kuruluşundan, İngiltere'den getirilen vapurlardan söz eder. Resmî olarak adı bile olmayan bu vapur, anlatıcı ve ailesi dışında Beşiktaş'ta oturan halk tarafından uzun yıllardır takip edilir. Sonrasında anlatıcı sözü, adı belli olmayan bir savcı ve onun evlenip boşandığı eşi Havva'ya getirir. İlk bölüm anlatıcının "vapurun kaçışını ben gerçekten görmüştüm" cümleleriyle sona erer (Erbil 10-13).

Kapitone noktasını anlaşılır kılmak için diğer bölümlerdeki zaman geçişlerini ana hatlarıyla ortaya koyma gerekliliği doğar. Diğer bölümlerde hikâye şöyle ilerler: İkinci bölümde, bir gün öncesi anlatılır (Erbil 13-14). Üçüncü bölümde, sözü yeniden "adamsız kaçan" vapura getirir. Daha uzak geçmişe giderek 74, 72 ve 63 numaralı vapurlardan ve onların kaptanlarından bahseder (Erbil 15). Dördüncü bölümde, halkın vapuru seyrettiği zamanları, donanma gemilerinin vapurun ardına düşüşünü ve vapurun kaçışını anlatır. Vapura ateş edilmiştir. Bunun sonucunda gemi batmış, vapur bir kez daha kaçmayı başarmıştır (Erbil 16-19). Beşinci bölümde, "bir pazar günü" vapur çıkagelir. İstanbul'u baştan başa gezer, geçmişi hatırlar. Eski zamanlara ait dipnotlar, tarihsel bilgiler aktarılır (Erbil 19-25). Altıncı bölümde, vapurun Beylerbeyi'nden Tarabya'ya yaptığı gezi anlatılır ve vapur bu bölümde iç dünyasını okurla paylaşır (Erbil 26). Yedinci bölümde, vapur aniden kaybolur (Erbil 30-31). O günden sonra vapuru gören olmamış, bekledikleri baba da bir daha gelmemiştir. Son bölümde bir olay anlatılmaz, anlatıcının iç seslerine yer verilir. Anlatıcıya göre vapur, salt hokkabazlık ederek insanları avutmuş, kendi yanına çekemediği için umutsuz bir şekilde kendisine kıymış olabilir. Vapuru unutmamıştır ve o, uykularının içinde hâlâ yaşıyordur. Hikâye, diğer bölümlerde olduğu gibi "Babam kimdi benim, neredeydi, neden hiç dönmemişti?" sözleriyle biter (Erbil 32).

Kapitone noktası belirli söylemler içinde gösterenleri sabitlemek, belirli gösterenlere raptiyelemek anlamı taşır. Bu işlem sabit anlamları açığa çıkarır ve bunlar dil yoluyla bir ideolojik sistem, bir söylem

çerçevesi yaratır. Farklı kapitone noktaları da aynı dilsel yüzeyde farklı bir ideolojik yapı ve farklı bir söylem oluşturacaklardır (Zizek Yamuk Bakmak 242). Aynı zamanda kapitone nokta, temel gösteren olarak adlandırılır. “Vapur”da bu nokta vapurun ansızın ortadan kaybolmasıdır. Öyküde olaylar geri dönüşlü olarak aktarılır. Vapur kaybolur, anlatıcı geçmiş, uzak geçmiş ve şimdi arasında zikzaklar çizer. Dolayısıyla o, metnin sonundan başlayarak anlamı sabitler, buna göre bir söylem çerçevesi yaratır. Böylece anlatıda bütünlüklü bir yapı kurgulanmış olur.

Bir metinde çizgisel olay akışı, önceki olaylara bir bütünlük katar ancak bu, geri dönüşlü olarak metnin “son”u tarafından verilir. Böylece metnin sonu, bu bütünlüğü maskeler. Maskeleyen aynı zamanda zorunlu bir yanılısamadır. Maskelenen şey, her noktada olayın başka türlü gelişebileceğidir. “Vapur”da geçmiş-şimdi arasındaki geçişlere rağmen çizgisel olarak ilerleyen bir hikâye vardır. Anlatıcı bu çizgiseldeki en büyük “yarılma”yı metnin sonunu başa koyarak gerçekleştirir. Sonraki bölümlerde vapurun kaybolmasının nedenleri anlatılır, geçmişi öykü zamanına taşınır. Örneğin, ikinci bölümde yakın geçmişe –bir gün öncesine-, üçüncü bölümde daha uzak bir geçmişe, dördüncü bölümde halkın vapuru seyrettiği zamanlara, beşinci bölümde bir pazar günü İstanbul gezisine yer verilir (Erbil 9-25). Anlatıcı sondan başa giderek geçmişi sabitler. O, annesi, babası, vapur ya da halk verili bir sonda üstüne düşeni yapar. Anakroni metnin öncesi noktasında şaibeli bir gizem yaratır. Çünkü anlatıcı daha önce de belirtildiği gibi “belirli bir anlam/çerçeve” doğrultusunda metni kurgular. Vapurun sembolik anlamları, halk üzerine tespitler, gelmeyen baba imajı bu kapitone noktası dikkate alınarak oluşturulur. Buna göre farklı sonlar, farklı kapitone noktaları ya da sabit anlamları (raptiyelemeler) kuşanacak ve metin “mış gibi yaparak” esasında verili olanı maskeleyecektir. Büyük bir gösteren olarak kullanılan “vapur” anlam olarak kendini diğer hikâye unsurlarında (gösterilenlerde) çoğaltacak ve metnin anlamı bu yolla pekişecektir. Dolayısıyla bu sabit gösteren keyfidir ve geri dönüşlü olarak kendi anlamlarını yaratacaktır.

Sonuç

Makalede, Lacan'ın kapitone noktası, Büyük Öteki, küçük öteki ve nevrotik özne kavramlarından yararlanılarak öykü çözümlemesi yapılmış, hikâyenin bölünmüş öznesi ve onun trajedisinin arka planı açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Buna göre, "Vapur"un kapitone noktasının olayın aktarımında ne şekilde kullanıldığı tartışılmıştır. Kapitone noktası, öznenin gösterenle sabitlendiği noktadır. Öyküde gösteren zinciri geriye doğru bir hareketle dikilir, zaman sırası tersine çevrilir. Anlatıcı ilk bölümde hikâyenin sonunu açıklar. Dolayısıyla anlatıcı, metnin sonundan başlayarak anlamı sabitler, buna göre bir söylem çerçevesi yaratır ve böylece anlatıda bütünlüklü yapı kurgulanmış olur. Vapurun kaybolması temel bir gösteren/kapitone noktası işlevi görür ve kurguyu sabitler.

Büyük Öteki-dilsel alan ise keyfî ve değişken bir alandır. Bu kaygan zeminde gösteren olarak dil, kültürel alanı belirler. Öyküde gösterenlerden biri vapurdur. Vapur hem sembolik hem de alegorik bir gösterendir fakat bu gösteren aynı zamanda "Büyük Öteki"nin (toplumsal normların) dışında yer alan bir "bakış"tır. Vapurun adı bilinmez, dolayısıyla Büyük Öteki'nde/dilsel alanda bir karşılığı bile yoktur. Diğerleri savcı, hâkim ve vapura ateş açan donanmalardır. Savcı, hâkim ve diğer donanmalar Büyük Öteki'nin "fail"i olarak yorumlanabilir. Onlar adı sanı belli olmayan bu vapuru gözetler, ne olduğunu anlamaya çalışırlar. Vapur aykırılığıyla simgesel alanın dışına çıkar ve kendisi bir iktidara dönüşür. Büyük Öteki'nin (bakışın) temsilcileri (savcı, hâkim, diğer gemiler) sistemin taşıyıcılığını yaparken halk bu sistemde donar. Dolayısıyla iktidarın bakışını (ötekini/başkayı) olumsuzlayan, olumsuzlayan ve bu bakışta donup kalan üç düzey öyküde belirgindir.

Öyküde vapur ve anlatıcı, nevrotik özneler olarak değerlendirilmiştir. Öyküde öteki tarafından onaylanan dolayısıyla "o şey olan" ve olmayanlar arasında bir ayrım göze çarpar. Vapur, "başka bir şeymiş gibi yaparak" Büyük Öteki'nin dışına çıkar, diğer vapurlara benzemez. Nevrotik bir özne olarak simgesel alanla iletişim kuramaz, ona mesafe koyar ve kendi için yarattığı imgede hem gerçek hem mecaz anlamda kaybolur. Resmî olarak bir adı olmayan vapur, bir gün yok olur.

Simgeselle özdeşleşmeyen diğer özne anlatıcıdır. Onun gerçeklikle bağı kopuktur. Anlatıcı kendini “tek gözü şakacı kalmış halkın” dışında konumlandırır. Çoğunluğun dolayısıyla simgesel düzenin karşısında yer alır, “eskiye dönerek babayı kazanma” arzusu bir karikatüre ya da yapay bir tasarıya dönüşür. Anlatıcı gerçeklik karşısında aldanmışlığını kayıp baba, kayıp vapur ve anne üzerinden yinelemeli olarak aktarır. Hayal kırıklığı ve çaresizlik düzendeki büyük yarıkları, boşlukları görünür kılar.

Küçük öteki (object a) gerçek bir nesne olmayıp fantezinin ürettiği nesnedir. Hikâyede bu nesne vapurdur. Gerçek’in fantastik bir temsili olarak vapur, bölünmüş öznenin eksik yanını doldurur. Vapur onu izleyen halk için özgürlüğü, başına buyrukluğu, sistemin ötekisini sembolize eder. Anlatıcı eksikliğini ele geçiremediği bir nesneyle tamamlamaya koyulur. Öykünün başında bir takıntıya dönüşen vapur hikâyenin sonunda büyülü yanını kaybederek sıradanlaşır ve anlamını kaybeder. Anlatıcı ideal bir küçük öteki için çabalarken aniden küçük öteki yok olur. Büyük Öteki’ndeki boşluğu fantezi nesnesinin varlığıyla kapatmaya çalışır ancak nesnenin de boşluktan başka bir anlam taşımadığını fark eder. Hikâyenin sonunda bu ontolojik birlik kaybolur, anlatıcı küçük öteki’ni/fantezi nesnesini, babasını ve annesini kaybeder. Çünkü her şey “gerçek”in, ele geçirilemeyen bir gölgesidir. Özne/anlatıcı, bütünlük yanılması içinde yolunu yine bulamaz.

Kaynakça

Badiou, Alain. "Hakikat: Zorlama ve Adlandırılmayan". *Monokl Lacan Seçkisi*. Çeviren İsmail Yılmaz, 2009, ss. 695-706.

Balkaya, Dursun. *Özerk Dil Dizgesinden Lacan'ın Simgesel Düzenine: Bir Yapıtta Lacancı İzler Sürmek*. Çizgi Kitabevi, 2013.

Başer, Nami. *Lacan: Psikanalizin Etiği, Transfer, Arzu ve Yorumu, Daha, Semptom*. Say Yayınları, 2022.

Çelebi, Volkan. "Lacan ve Levinas'ta Başka", *Monokl Lacan Seçkisi*. 2009, ss. 234-250.

Çelik, Mizgin. *Leylâ Erbil'in Öykü ve Romanlarının Psikanalitik Açından incelenmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Batman Üniversitesi FEF, 2022.

Çilsalar, Eda Nilay. *Leylâ Erbil'in Eserlerinde Mitolojik Unsurlar*. Yüksek Lisans Tezi. Kastamonu Üniversitesi FEF, 2021.

Erbil, Leylâ. *Gecede*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2014.

Freud, Sigmund. *Uygurluğun Huzursuzluğu*. Çeviren Haluk Barışçan, Metis Yayınları, 2021.

Jirgens, Karl Edward. "Lacan Biyografisi (1901-1981)." *Monokl Lacan Seçkisi*. Çeviren Mert Kireççi, 2009, ss. 26-48.

Keskin, Yeşim. "Öznenin Serüveni, Bedenin Trajedisi: Ichspaltung." *Monokl Lacan Seçkisi*. 2009, ss. 399-410.

Labie, E. Felicia. "Konuşan Şey: Prosopopoeis, Ölüm İtkisi ve Dönüş.", *Monokl Lacan Seçkisi*. Çeviren Özlem Önder, 2009, ss. 75-88.

Lacan, Jaques. *Fallusun Anlamı*. Çeviren Saffet Murat Tura, Alfa Yayınları, 1994.

Lacan, Jaques. *Psikanalizin Temel İlkeleri*. Çeviren Mutluhan İzmir, Çolpan Kitap, 1996.

Lacan, Jaques. *Televizyon*. Çeviren Ahmet Soysal, Monokl Yayınları, 2017a.

Lacan, Jaques. *Benim Öğrettiklerim*. Çeviren Ahmet Soysal, Monokl Yayınları, 2017b.

Lacan, Jaques. *Yine/Hâlâ*. Çeviren Savaş Kılıç, Metis Yayınları, 2019.

Nasio, J. D. “JaquesLacan Kuramının Genel Kavramları.” *Monokl Lacan Seçkisi*. Çeviren Atakan Karakış, 2009, ss. 48-54.

Saygılı, Seda Hikmet. *Leylâ Erbil Öykücülüğü*. Yüksek Lisans Tezi. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi FEF, 2016.

Şahin, Elmas. *Leylâ Erbil’in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım*. Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi FEF, 2009.

Roudinesco, Elisabeth. *Her Şeye ve Herkese Karşı Lacan*. Çeviren Nami Başer, Metis Yayınları, 2021.

Zizek, Slavoj. *İdeolojinin Yüce Nesnesi*. Çeviren Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2019.

Zizek, Slavoj. *Yamuk Bakmak*. Çeviren Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 2022.

FRAGMANLAR: GERÇEKLİKTEN KOPARILMIŞ İMGE'YE DAİR



Ahmet Duran ARSLAN

Sorumlu Yazar/Corresponding
Author:

Araş. Gör. Dr., Muğla Sıtkı Koçman
Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi,
Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Muğla, Türkiye.

ORCID: 0000-0002-5131-2499

e-mail: ahmetduranarslan@gmail.
com

Geliş Tarihi/Submitted: 21.08.2022

Kabul Tarihi/Accepted: 21.11.2022

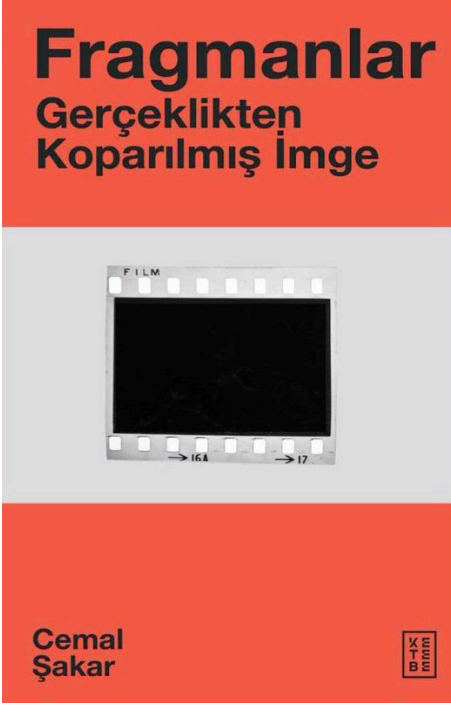
Tanıtımı Yapılan Kitap:
Şakar, Cemal. *Fragmanlar:
Gerçeklikten Koparılmış İmge*.
Ketebe Yayınları, 2022.
ISBN: 978-625-848-68-03

"Modern insanın genişlemiş bilincine
hiçbir kültür tek başına cevap veremez."

Daryush Shayegan

Cemal Şakar'ın kaleme aldığı *Fragmanlar*, on se-kiz kısa epizottan oluşuyor. "Gerçeklikten Koparılmış İmge" alt başlığını taşıyan kitapta, edebiyat ve sanatın temel kavramlarına ilişkin muhtelif tespitler lakonik şekilde dile getiriliyor. Bu bağlamda dil, üslup, biçim, imge, muhayyile, anlatıcı, bakış açısı, gerçekçilik, tarihsellik, toplumsallık, kültürel iktidar, düşünsel şiddet gibi odak figürlerin yanı sıra geleneksel tahkiye-modern kurmaca, orijinal-taklit, öznel-nesnel, bireysel-toplumsal, dönemsel-evrensel gibi ikili karşıtlıklar üzerine bazı düşünce egzersizlerine de yer veriliyor. Ayrıca bahsi geçen bölümlendirmelerde tematik bir bütünlük sağlama endişesi de göze çarpıyor.

Eserin, kendi iç hesaplaşmalarını büyük oranda tamamlamış, durgun bir zihnin ürünü olduğu aşikâr. Metindeki tanımlayıcı ifadelerle örülü didaktik üslubun hâkimiyetini de yine bu çerçevede değerlendirmek mümkün. Söz gelimi şu iki örneğe dikkat: "Hikâye mutlaka toplumsal ve kültürel süreçlerle güçlü bağlar kurarak öyküye maddi zemin sağlamalıdır" (Şakar 58). "Kötü öykü, bitmez tükenmez bir iştahla her şeyi söze döker. Oysa birçok duygu söze dökülemezdir. Susulması gereken yer iyi bilinmelidir. Susmak da metne dâhildir" (Şakar 60). Bununla beraber söz konusu üslubun, iyi niyetli bir deneyim paylaşımı arzusundan ileri geldiği



kuvvetle muhtemel.

Esere daha yakından bakılacak olursa, gelenek-modern ikiliğinin kitabın kalbinde yer aldığı görülür. Buna karşın geleneğin hâkim olduğu zamanlardan ziyade ondan kopuş ve modernin doğuşu merkezdedir. Bu bağlamda konuya ilk olarak gerek çeşitli edebî muhitlerde gerek gündelik hayatın muhtelif sahnelerinde sıkça kullanılan “gelenekle bağ kurmak” deyimine dair bir uyarıyla başlanır: “Gelenekle bağ kurmak, o dönem eserlerini kopyalamak ya da yeni baştan ele almak demek değil, oradaki yaratıcı bakışı yeniden ele geçi-

rip günün ilişkileriyle yorumlamak demektir” (Şakar 24). Sonrasında, geleneksel ve modern anlatılar arasındaki en temel farklardan birine işaret edilerek devam edilir: “Geleneksel anlatılar sürekli olarak eylem bildirirken modern anlatılarda eylem yerini zihne bırakır. Birisi eyler, diğeri çözümler” (Şakar 61). Ardından ise söz, “geleneğin zinciri” ifadesiyle “kültürel süreklilik” düşüncesine bağlanır ve yaşanan “zincir kopuşu”nun nelere mal olduğu belirtilir: “Geleneğin zinciri kopunca eser kendini bir aileye mensup hissetmez. Bunun yerine süreksizliğin merkezde olduğu yan yana dizilmiş eserlere bitişik nizama geçer. Dolayısıyla eser, mirasçısı olduğu aile içi bağlara gönderme yaparak anlam üretmek yerine, kendi anlamını kendi içinden üretmek zorunda kalır. Bu durumda eser, genel mimetik anlayışın da uzağındadır; bir şeyin temsili olmaktan çok sadece kendisidir” (Şakar 67). Bu düşünce ilerleyen sayfalarda modern sanatın doğuşuna eklenerek gelişimini sürdürür: “Modern sanat, doğanın yasalarından bağımsızlaşıp tamamen sanatçının kendi yaratıcı iç yasalarına dönmesiyle doğmuştur denebilir” (Şakar 90). Öte yandan modern bireyin doğuşu da yine bahsi geçen “kopuş”la ilişkilendirilir: “Modern bireyin inşasında,

geleneksel değerlerin ve onun etrafında örölmüş anlamların tasfiyesi önemli[dir]" (Şakar 86).

Modernleşme sürecinde dilin, araçsal işlevinin ötesine geçerek salt kendisi için amaç hâline gelmesi de kitapta altı çizilen bir diğer düşüncedir. Burada dilin gerçeklik kavramıyla kurduğu girift ilişki tartışmaya açılır: "Modernist edebiyatın en belirgin özelliği olan dilin kendisi için amaç hâline gelmesi, dilin mutlaklaşmasıdır. Gerçeğe benzerlikten, gerçeğin temsilinden, dilin gerçeği kurmasına geçişin başka türlü ifadesi olan bu mutlaklaşmayla birlikte, üslup (buna öznelleşme de diyebiliriz) gerçekliğin kavranmasında tek geçerli ilke hâlini alır" (Şakar 18-19). Böylelikle dilin gerçeklik kavramıyla aşamalı ve hiyerarşik bir ilişki içinde olduğu ve özellikle mutlaklaşma sürecinde bu ilişkideki güç dengesinin ters yüz edildiği belirtilir. Buna göre, gerçekliğin kırılması ile mimetik temsilin yıkılması arasında organik bir ilişki söz konusudur. Bu ilişki, bir yanıyla edebî metinlerde bireyin özerkleşmesi ve toplumsaldan içe dönüş süreçleriyle de yakından ilgilidir:

Gerçekçilik, bireysel deneyimin toplumsal yaşamı temsil ettiği, onu taşıdığı fikrine dayanıyordu. Bu durumda kurmacayla toplumsal yaşam arasında kuvvetli bir müteakabiliyet vardı ve toplumsal yaşam, eser için maddi, gerçek bir zemin teşkil ediyordu. Bireyin giderek özerkleşmesi, sadece kendini temsil etmesiyle gerçekle kurmaca arasında derin bir uçurum meydana geldi. Bireyin toplumsal yaşamdan kopması, gerçekten, maddi olandan, bir anlamda nesnellikten kopması demektir. Böyle bir gelişmenin içe dönme zorunlu kılacağı açıktır. Modernist edebiyatın sürekli olarak iç-kazı yapması biraz da bu kopuşla ilgilidir (Şakar 43).

Nesnellik ile gerçekliğin eş değer olarak okunduğu ve her ikisinin de toplumsal yaşamın temel gösterenleri olarak nitelendiği bu pasajda, modernist edebiyatın toplumsallık ve nihayetinde tarihsellikte kurduğu ilişki sorunsallaştırılır. Cemal Şakar'a göre, bir yandan mimetik temsilin yıkılışıyla bazı aşına imkânlar yok olsa da diğer yandan türlü yeni imkânlar da var olma şansı yakalar. Bu anlamda kitaptaki şu iki cümle çarpıcıdır: "Sanat, dünyayı alışılmadık, tuhaf bir biçimde sunarken aynı zamanda yeni bir biçimde görünür kılmış olur" (Şakar 100). "Edebiyatta her yeni buluş, yeni bir gerçekliğin doğuşuna kapı aralar" (Şakar 48). Alışkanlığın kırılması, yeni görme biçimlerini de beraberinde getirir. Bu gelişmelerle beraber "tek, asıl ve bütüncül ger-

çek" fikrinden uzaklaşarak farklı zaman ve zeminlerde var olan "türlü gerçekler" fikrine yaklaşılır: "Her imkân, her olasılık denemesi, kurmacayı yan yana durduğu komşularından yalıtık bir hâl getirir; yan yana birçok adacık misali. Öyle ki biçimsel denemelerin radikalleştiği anlarda yazarın kendi eserleri bile kendi içinde adacıklara dönüşür" (Şakar 67-68). Modern edebiyatta gerçeklik, bireyin dolayımından geçerek edebî düzleme taşındığından artık, yazarlar arasında ortak bir dil dünyasından bahsetmek de pek mümkün değildir: "Her yazar nevi şahsına münhasır bir dil dünyası kurar ve hatta bu dil dünyası yazarın hayatının kimi evrelerinde kendi içinde değişir. Modern edebiyatı anlamak için yazarların tek tek dil dünyalarına bakmak gerekir. Ortaklıklar olsa olsa temalar bakımındandır" (Şakar 87-88). Dolayısıyla devir, artık ortaklıklar değil bireylikler devridir.

Bu özelliklerinin yanı sıra eser, bazı çarpıcı tespitlere de ev sahipliği yapmaktadır. Söz konusu tespitlerin tümüne bu yazı kapsamında yer vermek güç olsa da yine de "fragman" niteliğinde birkaçından bahsedilebilir. Bu tespitlerin ilki, Rita Felski'nin sorduğu "Edebiyat ne işi yarar?" sorusuna muhtemel bir cevap niteliğinde: "İnsanın aczi, mümkün bakış açılarının tümüne sahip olamayışta yatar. Bu yüzden her zaman başka gözlerle anlatılmış hikâyelere muhtaçtır; başkaları sayesinde hem kendi bakışı zenginleşir hem de yan yana gelen hikâyelerle başkalarıyla buluşur. Kendi bakış açısıyla bütünü tek bir -istediği kadar farklı ve geniş açılı kullanınsın- hikâyede anlatamaz; dahası mümkün bakış açılarının tümünü de kendinde cem edemez" (Şakar 31). Böylelikle insanın hikâyeye anlatma ve dinleme ihtiyacının ezeli ve ebedî olduğunun altı çizilmiş olur. Bu anlamda bahsedilecek ikinci tespit, öykü atmosferine ilişkin özgün bir benzetmeye dayanır. Öyküdeki atmosferin oluşması, bir balona yeterli hava üflendikten sonra ucunun bağlanmasına benzetilir: "Atmosfer öyküyü sarar, sarmalar ve kuşatır. Her şey onun içinde ve ona uygun olarak cevalan eder. Balondaki en ufak bir sızıntı onu nasıl sönmüştürse, öyküde de uçların açık kalmasıyla atmosfer sönmüştür; duygular tonunu kaybeder, ritim bozulur, renkler ve kokular solar; öykü kendi üzerine çöker" (Şakar 59). O hâlde öykünün sönmüştür yeri boylamaması, uçabilmesi için sızıntılardan uzak inşa edilmesi gerekir. Bu yazı kapsamında yer verilecek son tespit ise kurmaca-gramer kuralları ilişkisine dairdir. Sanatta ku-

ral ve düzen ısrarının olumlu neticeler doğurmayacağı, aksine bazen anlatım olanaklarını sınırlayarak yazarın elini kolunu bağlayabileceği vurgulanır: "Bazen gramer kuralları yazar için bir prangaya dönüşür. Gramer kuralları ısrarla düzenlemek, tertip etmek, nizama sokmak ister. Oysa kimileyin yaşanan dağılmaların, parçalanmaların, kopmaların sıcaklığı ancak bu pranga çözüldüğünde anlatılabilir. Bu durumda biçim, parçalanmışlığın sıcaklığını aktaracak şekilde parçalandıkça, gramer kuralları yıkıldıkça saflaşır" (Şakar 20). Başka bir deyişle içerikteki parçalanmalar, biçimde de parçalanmayı zorunlu kılar. Kitaptaki "yeraltı" vurgusu da bu bağlamda önem kazanır: "Yeraltına yönelmek egemen anlam dizgesini, yerleşik buyrukları kırmanın önemli bir yoludur" (Şakar 41). Dolayısıyla verili anlam setlerinin ötesine geçmek için aşına yollardan ayrılmak, uzun ve tekensiz yollara çıkmaya hüküm giymek şarttır.

Fragmanlar: Gerçeklikten Koparılmış İmge, sanat ve edebiyatın temel kavramları üzerine uzun yıllar kafa yormuş emektar bir zihnin ürünü... Kitapta söz konusu kavramlara ilişkin muhtelif çıkarımların, tabiri caizse damıtılmış fikirlerin veciz şekilde sunumunu görmek mümkün. Bununla beraber -belki son söz niyetine- şunu da söylemek gerekir ki eser, semantik bir tutarlılık kaygısıyla inşa edilen tüm epizotlarına rağmen yine de bir aforizmalar kitabı görünümünü aşabilmiş değil!

Kaynakça

Şakar, Cemal. *Fragmanlar: Gerçeklikten Koparılmış İmge*. Ketebe Yayınları, 2022.