

# söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN: 2548-0502

Aralık/December 2022 \* 7(3) 16



*Söylem, nisan, ağustos ve aralık aylarında olmak üzere yılda üç kez yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir e-dergidir.*  
(Söylem is a refereed e-journal published three times a year, April, August and December)

**YÖNETİM / EDITORIAL BOARD**

<b>Başeditör / Editor in chief</b>	: Prof. Dr. Oktay Yivli
<b>Dilbilim alan editörü / Editor in English</b>	: Doç. Dr. Sevtap Günay Köprülü
<b>Türkçe alan editörü / Editor in Turkish</b>	: Dr. Öğr. Üyesi Birsal Sağıroğlu
<b>Teknik editör / Technical editör</b>	: Dr. Bilal Öngül
<b>Editör yrd. / Assistant editors</b>	: B. Uzm. Senem Gezeroğlu Dr. Öğr. Üyesi Gizem Ece Gönül Arş. Gör. Dr. Ahmet Duran Arslan Doktora: Seda H. Saygılı, Nilay Bilir, Merve Gün, Burak Biçer

**ULUSLARARASI YAYIN KURULU / INTERNATIONAL EDITORIAL BOARD**

Prof. Dr. Marija Djindjic	Serbian Academy of Sciences and Arts	SERBIA
Prof. Dr. Juliboy Eltzarov	Silk Road International University of Tourism	UZBEKISTAN
Prof. Dr. Oktay Yivli	Mugla Sıtkı Kocman University	TURKEY
Assist. Prof. Dr. Gulnaz Fayzulla	Akhmet Yassawi University	KAZAKHISTAN
Assoc. Prof. Dr. Kemale Umudova	Baku Slavia University	AZERBAIJAN
Assist. Prof. Dr. Bagdagul Musa	The University of Jordan	JORDAN

<b>Yayıncı / Publisher</b>	: Yusuf Çetin
<b>Sekreteryaya / Secretariat</b>	: İsmail Arslan
<b>Facebook</b>	: <a href="https://www.facebook.com/soylem.soylem.1">https://www.facebook.com/soylem.soylem.1</a>
<b>İletişim / Contact</b>	: <a href="http://dergipark.org.tr/soylemdergi">http://dergipark.org.tr/soylemdergi</a> soylemdergi@hotmail.com
<b>Dizgi ve tasarım / Interior design</b>	: Günce Yayınları <a href="http://www.gunceyayinlari.com">www.gunceyayinlari.com</a>

**Tarandığı Dizinler / Indexes**



**ULUSAL DANIŞMA KURULU / NATIONAL ADVISORY BOARD**

Prof. Dr. Mustafa Argunşah	Erciyes Üniversitesi
Prof. Dr. Medine Sivri	Eskişehir Osmangazi Üniversitesi
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik	Hacettepe Üniversitesi
Prof. Dr. Yunus Balcı	Pamukkale Üniversitesi
Prof. Dr. Sefa Yüce	Gazi Üniversitesi

**BU SAYININ HAKEMLERİ / REFEREES OF THIS ISSUE**

Abdulkadir Hamarat  
Abdulkadir Ünal  
Alev Parsa  
Ayşe Eda Gündoğdu  
Barış Ağır  
Can Şahin  
Can Şen  
Emine Ayan  
Erden El  
Fırat Karadaş  
Gökhan Tunç  
H. Yasemin Mumcu  
Macit Balık  
Maksut Yiğitbaş  
Mehmet Akif Balkaya  
Murat Kalelioğlu  
Mustafa Karadeniz  
Nihayet Arslan  
Özlem Bay Gülveren  
Sefa Yüce  
Veli Uğur  
Yunus Balcı  
Zümre Gizem Yılmaz Karahan  
Kaan Tanyeri  
Melek Çubukcu  
Bahar Dervişcemaloğlu  
Ümmühan Bilgin Topçu  
H. Yasemin Mumcu  
Birsen Karaca  
Faruk Manav  
Esin Kumlu  
Esra Ünsal Ocak

**DERGİ HAKKINDA / ABOUT THIS JOURNAL**

*Söylem*; dilbilim, dil felsefesi, edebiyat araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, yazınsal eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, çeviribilim ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara ve kitap tanıtımlarına yer veren; nisan, ağustos ve aralık olmak üzere yılda üç kez elektronik ortamda yayımlanan, uluslararası alan dizinleri ve Ulakbim Tr Dizin tarafından taranan hakemli-bilimsel bir dergidir.

(*Söylem Journal of Philology* contains articles and book introduction letters about linguistics, language philosophy, literature research, literature theory, comparative literature, literary criticism, semiotics, narratology, science of translation and literary philosophy. It is a journal of refereed. It is published twice a year (June and December).

*Söylem* dergisine gelen yazılar, editör yardımcıları tarafından dergi ilkelerine uygunluk açısından incelenir. Uygun bulunanlar ilgili alandaki iki hakeme gönderilir. Hakemlerin kimlikleri gizli tutulur ve hakem raporları beş yıl süreyle saklanır. Hakem raporlarından biri olumsuz olduğu takdirde makale, üçüncü hakeme gönderilebilir ya da editörler kurulu son kararı verebilir. Yazarlar, hakem ve yayın kurulunun eleştirisi ve önerilerini dikkate alırlar. Katılmadıkları hususlar varsa gerekçeleriyle itiraz ederler.

(Submitted manuscripts are reviewed by editorial assistants in terms of compliance with the journal guidelines. Those eligible are sent two judgments in the relevant area. The umpire's identities are kept confidential and the referee reports are kept for five years. If one of the referee reports is negative, the article may be sent to a third dispute, or the editors' board may issue a final decision. The authors take note of the criticism and recommendations of the referee and editorial board. If they do not agree, they object to the grounds.)

*Söylem*'de yayımlanan yazılar için yazarlara telif ödenmez. Yayımlanan yazıların yayın hakkı yazarlarınca *Söylem* dergisine devredilmiş sayılır. Yazılardaki görüşlerin sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergideki yayınlardan kaynak gösterilerek alıntı yapılabilir.

(No copyright is paid to the authors for the articles published in *Söylem*. The right of publishing the articles shall be deemed to have been transferred to *Söylem Journal* by their authors. The authors' responsibilities are the responsibility of the views expressed in the articles. Excerpts can be quoted from sources in the journal.)

*Söylem* dergisinin yayın dili Türkçedir ancak her sayıda toplam makalelerin dörtte bir oranını geçmeyecek biçimde İngilizceyle yazılmış yazılara da yer verilebilir.

(*Söylem*'s publication language is Turkish. However, in each issue there may also be written in English written so that a total of four articles will not exceed the rate.)

## EKLER / ATTACHMENTS

1. **Telif sözleşmesi / Copyright agreement:** *Söylem*'in telif hakkı devir formu, yazar/yazarlar tarafından doldurulup imzalanarak sisteme yüklenmelidir. (The *Söylem*'s copyright contrat form must be filled in and signed by the author/authors and uploaded to the system.)
2. **Benzerlik raporu / Similarity report:** Benzerliğin %20 oranını aşmadığını belgeleyen rapor pdf formatında sisteme yüklenmelidir. (The report documenting that the similarity does not exceed %20 should be uploaded to the system in pdf format.)

## YAZIM KURALLARI / WRITING RULES

1. **Başlık / Title:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir. (The title should be consistent with the content. Only the first letter of the words should be capitalized. It should be 18 point, bold and centered.)
2. **Yazar adı / Author name:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 12 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "\*" işaretiyle dipnotta verilmelidir. (All letters that make up the author's first and last name must be written in capital letters. It should be 12 point and bold and centered. Institutions and e-mail addresses of authors should be given in the footnote with a "\*" sign.)



3. **Öz / Abstract:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 250 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır. (At the beginning of the verb, there should be a summary in Turkish and English consisting of at least 75 and at most 250 words expressing the short form. The papers should include "keywords" and "keywords" consisting of at least 5 words and no more than 8 words without spaces left.)
4. **Düzen / Order:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,2 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2'şer santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir. (For A4 size, it should be typed in Word program with "Palatino Linotype"/with 11 points and 1.2 lines. Paragraph head value should be 1 cm (except block quotes), no paragraph spacing should be left. A 2inch margin should be left from the page edges (right, left, top, bottom). Parts that need to be emphasized in the text should be indicated in italic (not bold) or double quotes.)
5. **Bölüm başlıkları / Chapter titles:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır. (All main headings are in capital letters and bold, the intermediate headings and subheadings are all bold and the first words should be written in capital letters.)
6. **Tablo ve şekiller / Tables and figures:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır. (Numbers and titles for tables should be written. The figure numbers and names should be just below the figure.)
7. **Alıntılar / Quotations:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,2 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.  
(Direct quotes should be quoted. Quotations less than 4 lines should be quoted in the paragraph, quotes of 5 or more lines should be given in the form of independent paragraphs. Such blocks should have a space of 1,5 cm from the left and right of the citation, and should not be given a paragraph head and should be 10 pt size. The line spacing must also be 1,2 cm. Footnotes should only be used for statements that cannot be made in the text, and the characters in this section should be arranged in 9 points.)
8. **Gönderme / Reference:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013, s. 35) biçiminde belirtilmelidir. (References in the text should be followed by the APA system. References should be indicated in the form of single-letter publications (Kaplan, 1980, s. 56), in many written citations (Enginün et al., 2013, p. 35).  
\* Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004, s. 37). (If the name of the cited author is included in the text, only the publication year and page must be specified in the submission: Gochgun (2004, p. 37).  
\* İnternet kaynaklarında kaynağa ulaşma tarihi belirtmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: [www.gunceyayinlari.com](http://www.gunceyayinlari.com) (erişim 28.02.2016) (Internet sources should indicate the date of arrival of the resource. Addresses should also be given in the bibliography section. Sample: [www.soylem.com.tr](http://www.soylem.com.tr) (Access 28.02.2016)
9. **Kaynaklar/Sources:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları. (The bibliography should be arranged alphabetically according to the surnames of the authors at the end of the article. Sample: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergah Publichouse.)

- \* Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlâtır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları. (If the source has two manuscripts, the surname of the author who is first in the work is given first. Sample: Parlâtır, İsmail and Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akcag Publichouse.)
- \* Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemile Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. (If the source has more than three articles, then the first author's information should be used and the abbreviation of the others should be used. Sample: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemile Millî Mücadele*. Ankara: Culture and Tourism Ministry.)
- \* Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır. (Large, independent work names, such as names of books and journals, should be in italics. Chapter of book, small, dependent work titles such as poetry should be written in normal but double quotes.)
- \* Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir. (If journal, encyclopedia material, book parts are used, page range information should be given at the welder.)
- \* Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir. (If it is, it must be translated, compiled, prepared, written on behalf of the editor and given after the knowledge of the work.)
- \* Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir. (If the same author has more than one work of the same date at the sources, it should be displayed as "a, b, c ...".)
- \* Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi. (If the thesis is used, the author's surname-name, the date the thesis was written, the title of the thesis with slanted characters, the type of thesis, the name of the city and the university. Sample: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Unpublished Master's Thesis. Eskişehir: Osmangazi University.)
- \* İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir. (Sources used on the Internet should include the author's surname-name, title, internet address, and access date.)

**EDEBİYAT ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LITERATURE**

- Gıda “Kök”ten Gelir-Romandan Resimli Romana: *Puslu Kıtalar Atlası***  
Food Derives from “Root”-From Novel to Illustrated Novel: *The Atlas of Misty Continents* 627-654  
**Saadettin Yıldız**
- Bir Edebî Fikir Olarak Terslik: Fernando Pessoa’nın Modernizminde Edgar Allan Poe’nun İzleri**  
Perversity as a Literary Idea: Traces of Edgar Allan Poe in Fernando Pessoa’s Modernism 655-667  
**Hakan Atay - Hivren Demir Atay**
- Sigizmund Krjijanovski’nin *Bir Cesedin Otobiyografisi* Adlı Eserinde Varoluşçuluk, Absürdizm ve Dışavurumculuk**  
Existentialism, Absurdism and Expressionism in Sigizmund Krzhizhanovsky’s Work: *Autobiography of a Corpse* 668-697  
**Kevser Tetik**
- Reflections of Migration on Literature and Cinema**  
Göç Olgusunun Yazın ve Sinemaya Yansımaları 698-710  
**Sevtap Günay Köprülü**
- Edebî Bir Tür Olarak Ükronya ve Alternatif Bir Tarihin Anlatısı: İzmihlâl**  
Uchronie as a Literary Genre and Narrative of an Alternative History: İzmihlâl 711-725  
**Murat Gür**
- Commonalities of Surreal and Postmodern Aesthetics in Oğuz Atay’s Short Story “Neither Yes nor No”**  
Oğuz Atay’ın “Ne Evet Ne Hayır” Adlı Kısa Öyküsünde Sürreal ve Postmodern Estetiğin Paydaşlıkları 726-741  
**Ahmet Evis**
- Sexing the Alien: A Posthuman Hermeneutics of the Embodied Self in Lisa Tuttle’s “Wives”**  
Uzaylının Cinsiyeti: Lisa Tuttle’in “Wives” Adlı Öyküsünde Bedenlenmiş Benliğin İnsanötesi Yorumu 742-756  
**Rıza Çimen**
- Virginia Woolf’un “Sert Cisimler” Öyküsünde Nesnelerin Tekinsiz Eyleyciliği**  
The Uncanny Agency of Things in Woolf’s “Solid Objects” 757-768  
**Ercan Gürova**
- Cemal Süreya ve Kadın Korkusu**  
Cemal Süreya and Fear of Women 769-776  
**Türkân Yeşilyurt**
- Loss, Mourning and Melancholia in Henry Wadsworth Longfellow’s Narrative Poem “The Lunatic Girl”**  
Henry Wadsworth Longfellow’un “Deli Kız” Adlı Manzum Şiirinde Kayıs, Yas ve Melankoli 777-788  
**Öznur Yemez**
- Sema Kaygusuz’un Öykülerinde Kadın Karakterler**  
Female Characters in Sema Kaygusuz’s Stories 789-806  
**Bahar Ersoy - Mustafa Karadeniz**
- Mecdi Sadreddin’in *Cennet Hanım* Romanında Yaşam(ın) Kıyısında Gezmenin Dayanılmazlığı**  
The Irresistibility of Wandering Around the Shores of Life in Mecdi Sadreddin’s Novel *Cennet Hanım* 807-829  
**Nurcan Şen**
- Ahmet Haşim’in “Hazan”ı**  
Ahmet Haşim’s “Hazan” 830-839  
**Ali Yıldız**

**DİLBİLİM ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES ON LINGUISTICS**

---

**Katılımcı İnternet Sözlüklerinde Tahsin Yücel: Bir Web-portre Denemesi**

Tahsin Yücel in Participatory Internet Dictionaries: A Web-portrait Essay

840-860

**Cansu Avcı - Erdoğan Kartal****Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Savaş Anlamı Sözcüklerin Kapsamı**

The Scope of War Words in Evliyâ Çelebi's Seyahatnâme

861-874

**Erkan Hirik****Semiotic Approach in Lighting Product Design**

Aydınlatma Ürün Tasarımında Göstergebilimsel Yaklaşım

875-888

**Eda Çorbacıoğlu****Türkiye Türkçesi Ağzlarında Hayvanlarla İlişkilendirilen Meyve Adları**

Fruit Names Associated with Animals in Turkey Turkish Dialects

889-900

**Can Sağır****KİTAP İNCELEMELERİ / BOOKS REVIEWS**

---

**Politik Tiyatro**

Political Theater

901-903

**Tolga Alver**

**Edebiyat Araştırma**

**Makaleleri**

**Research Articles on**

**Literature**

# Gıda “Kök”Ten Gelir: Romandan Resimli Romana: Puslu Kıtalar Atlası

PROF. DR. SAADETTİN YILDIZ\*

## Öz

Bu çalışmada iki eser üzerinde durulacaktır: İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* romanı ve İlban Ertem'in *Puslu Kıtalar Atlası* adlı resimli romanı. İhsan Oktay Anar'ın romanında "söz"e, İlban Ertem'in resimli romanında ise söz-çizgi-renk üçlemesine ağırlık verilecektir. İlki anlatı metni, ikincisi ise görselleştirilmiş bir anlatıdır.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* romanı, İlban Ertem tarafından resimli roman olarak yeniden yazılmıştır. Ertem, eserin başına koyduğu kısa notta "İhsan Oktay Anar'ın 'Puslu Kıtalar Atlası' eserinden resimli romana uyarlayarak, yazıp-çizen: İlban Ertem" diyor. Bu, çalışmayı sadece "çizgi roman" olarak değerlendirenlere verilmiş bir cevaptır da aynı zamanda.

Eser, İlban Ertem'in çalışmasıyla, anlatı boyutundan "görsel anlatı" boyutuna taşınarak yeni bir imgesel değer kazanmıştır. Bu bakımdan, alışageldiğimiz çizgi romandan çok ileride bir eser olarak değerlendirilmelidir.

İhsan Oktay Anar, anlatısını ironiye de kaçan arkaik bir üslupla kurmuştur. İlban Ertem ise bu anlatıyı -daha muzip göz kırpışlarla- yorumluyor. Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* "edebiyat eseri" idi, Ertem, edebiyat eserini "resimli roman boyutu"na taşıyarak onu görselleştirmiş, bir başka deyişle, yeniden inşa etmiştir. Böylece iki ayrı sanat iç içe girmiş ve Anar'ın eseri somutlaşmıştır. (Burada, iki sanat metninin -ilki ikincisini yaratmak suretiyle- iç içe geçmesi söz konusudur.)

Bu çalışmada; söz ve çizgi-resim arasındaki bu ilişkiyi acaba "göstergelerarasılık" olarak mı değerlendirmeliyiz?" sorusuna cevap aranacak, Ertem'in, "yeniden yazma" (réécriture)'nın başarılı bir örneğini sunmuş olduğu tezimizi destekleyici örnekler verilecek, iki metnin "karakter uyumu" değerlendirilecektir.

**Anahtar sözcükler:** İhsan Oktay Anar, İlban Ertem, roman, resimli roman, *Puslu Kıtalar Atlası*, göstergelerarasılık

FOOD DERIVES FROM "ROOT" - FROM NOVEL TO ILLUSTRATED NOVEL:

THE ATLAS OF MISTY CONTINENTS

## Abstract

This study looks at two literary works: *The Atlas of Misty Continents*, a novel by İhsan Oktay Anar and an illustrated version of the novel by İlban Ertem. The focus will be on the 'word' in the novel of İhsan Oktay Anar while it will be on the trilogy of word - drawing - colour in the illustrated novel of İlban Ertem. The former is a narrative text, and the latter is a narrative illustration.

*The Atlas of Misty Continents* by İhsan Oktay Anar is recreated as an illustrated novel by İlban Ertem. In his short note at the beginning of the work, Ertem says, "İhsan Oktay Anar's *Puslu Kıtalar Atlası* was adapted into an illustrated novel and written and drawn by İlban Ertem." This is also a response to those who consider the work only as a "comic book".

\* saadettinyildiz@gmail.com, orcid: 0000-0002-8784-6038 / 0000-0001-9793-312X

Gönderim tarihi: 26.10.2022

Kabul tarihi: 21.12.2022

İlban Ertem adds a new imaginary value to the novel by carrying it from a dimension of narration to a dimension of 'visual narration'. In this respect, it should be considered as a work way beyond a traditional comic book.

İhsan Oktay Anar has constructed his narrative with an archaic style that also escapes irony. İlban Ertem, on the other hand, interprets this narrative with more farceur winks. Anar's *Misty Atlas of Continents* was a "literary work", Ertem visualized it, in other words, reconstructed it by carrying it to the "pictorial novel dimension". Thus, two separate arts intertwined and Anar's work became concrete. (Here is the interweaving of two art texts, the first creating the second.)

In this study, an answer will be sought to the question of "Should we consider the relationship between word and drawing-picture as intersemiotic?" Supporting examples will be given for our thesis, in which Ertem has presented a successful example of rewriting (*réécriture*), and the "character harmony" of the two texts will be evaluated.

**Keywords:** İhsan Oktay Anar, İlban Ertem, novel, illustrated novel, *The Atlas of Misty Continents*, intersemiotic

## GİRİŞ

Günümüzde sanatların kendi çerçevesi içinde kalabilmesi neredeyse imkânsız hâle gelmiş bulunuyor. Her türden edebiyat eserlerinin kendi aralarında, edebiyat ile resim, edebiyat ile müzik arasında, her zamankinden çok daha fazla "tedahül" vardır.<sup>1</sup> İletişim araçlarının çeşitlendiği ve yaygınlaştığı bu ortamda, edebiyatın da ressamın, müzisyenlerin renk, çizgi ve nota ile anlattıklarına duyarsız kalamayacağı ortadadır. Müzik, resim, heykel, bale vb. sanatlar da -tartışmasız- "anlatma" kabiliyetine sahiptir. Bu sanatların kendi özel dilleriyle anlattıklarını edebiyat sanatı da kendi diliyle anlatır. Müziğin dili de resmin, heykelin, balenin, edebiyatın dili de -nihayetinde- insanın dilidir ve her biri insana insanı anlatır.

Rollo May, besteci Duke Ellington (Edward Kennedy Ellington, 1899-1974)'ın bir trompetçinin belirli notalara ulaşabildiğini ama bu arada diğer notaları kaçırdığını ve müziğini bu sınırlar içinde yazmak durumunda olduğunu belirttikten sonra "sınırlara sahip olmak iyidir" (*May, 2016:127-128*) dediğini nakleder. Sanatta sınırlar, estetik disiplinin garantisi olarak kabul edilebilir. Özgürlüklerin sınırsız olmadığını düşünmek, bizde başkalarının özgürlük alanına saygıyı teşvik eder. Ancak, özgürlüklerin ortaklaşa kullanılması da mümkündür. Yukarıda işaret ettiğimiz "tedahül", sınırların katılığını azaltır. Biri diğerini öldürmediği sürece sanatlar arasındaki sınır ihlalleri olumlu sonuçlar verebilir. Bir sanat eserinin (bir göstergenin) başka bir sanat eserine (başka bir göstergeye) dönüştürülmesi de "gönüllü sınır ihlali" sayılabilir. Bu çalışmanın konusu olan Puslu Kıtalar Atlası resimli romanı, böyle bir ilişkinin sonucudur.

Lotman (Yuri Miyailoviç, 1922-1993), insanlık tarihinde birbirinden bağımsız, fakat birbirine eşit iki kültür göstergesinin mevcut olduğunu ileri sürer: Kelime ve çizim. Birincisinden "dilsel" sanatlar, ikincisinden "görsel" sanatlar doğmuştur. Lotman, bu iki göstergenin zaman zaman iç içe de geçtiğini, bir çizimin yalnızca görsel kalmayıp metinle kaynaşabileceğini, bu suretle görsel göstergenin anlatma işlevini de üstlenebileceğini de söyler. (*Rifat, 2008: 54*) Puslu Kıtalar Atlası resimli romanının temel özelliği de budur: Sözel bir gösterge olan Puslu Kıtalar Atlası romanı,

<sup>1</sup> Tedahülü "kaynaklanma" olarak da anlarsak bu eski kavrama yeni bir boyut katmış oluruz.



aynı adla görsel-sözel bir göstergeye dönüşmüştür. Bu durumda, Anar ve Ertem'in eserleri arasındaki ilişkiyi "göstergelerarasılık" olarak nitelenmek gerekir. Bu ilişki, doğal olarak, bir alt metin-ana metin ilişkisidir. Puslu Kıtalar Atlası romanı alt metin, onun yeniden yorumlanması demek olan resimli roman ise ana metindir. Alt metin besleyici, ana metin dönüştürücüdür. Uyarlama / dönüştürme işleminde, uyum kadar çatışma da söz konusu olur. Öncelikle, iki ayrı insan kendi ruh dünyalarından bakarken, birer sanatçı olarak her ikisi iki ayrı estetik düzlemde de bakmaktadır. Bu durumda hem uyum hem çatışma ontolojik bir gerçek olarak karşımıza çıkar.

Bu çalışma, günümüz romancılarından İhsan Oktay Anar'ın<sup>2</sup> *Puslu Kıtalar Atlası* romanı ile ressam, karikatürist ve çizer İlban Ertem'in<sup>3</sup> *Puslu Kıtalar Atlası* adlı resimli romanı<sup>4</sup> arasında, "yenidenyazma", "uyarlama" ve "göstergelerarasılık" bağlamında bir karşılaştırma denemesini hedeflemektedir.

Hulki Aktunç, Puslu Kıtalar Atlası romanının başına konulan "Yeni Roman Ülkelerinde..." başlıklı yazısında diyor ki: "*Puslu Kıtalar Atlası* üzerine yazmadan önce, romanın bilgisayar çıktısını yeniden okudum. Kim bilir kaçınıcı kez aynı duyguyu yaşıyordum: *Metnin* elyazısıyla başka, daktiloyla başka, düzelti aşamasında başka, kitaplaştığında yine başka, hatta bambaşka *duruşlarını*, Anar'ın kitabını benim kitabımmış gibi izledim, algıladım." (Anar, 2020:9) Aktunç'un belirttiği aşamalarda böylesine değişik algılar oluşmuşsa, romandan resimli romana dönüştüğünde / uyarlandığında algı çok daha fazla değişmiş olmalıdır. Çünkü, eser, anlatı boyutundan "görsel anlatı" boyutuna taşındığı için yeni bir imgesel değer kazanmıştır.

Hakkında söz söyleyenlerin hemen hepsinin dile getirdiği gibi, Puslu Kıtalar Atlası, mitolojik kaynakların, masal ve efsanelerin, destanların, kıssaların, menkıbelerin, halk hikâyelerinin ve hatta bilim ve felsefe kaynaklarının yoğun bir şekilde kullanıldığı kompleks bir yapıya sahiptir. Dolayısıyla da hem "çok sesli" hem de "çok elemanlı"dır. Bir başka deyişle, Eser vak'a kuruluşu ve mekân bakımından kapıları birbirine açılan çok sayıda odacık şeklinde düzenlenmiş, Uzun İhsan Efendi, Ebrehe, Bünyamin, Zülfiyar, Alibaz, Arap İhsan başta olmak üzere, kahramanlar da -âdeta- farklı dünyalardan mensup seçilmiştir. Bu özellikleri, eserin dikkatle okunmasını zorunlu kıldığı gibi -göstergelerarasılık bağlamında- uyarlanmasını hayli güçleştirmektedir.

M. Hüküm de aynı güçlüğü -roman tekniği yönünden bakarak- şöyle dile getiriyor:

"Romanın oluşturulma tekniği geleneksel anlatılara benzer bir biçimde bir ana çerçeve olay ve bu çerçevenin içine yerleştirilmiş onlarca küçük hikâyecik şeklindedir. Anar tüm romanlarında bu tekniği kullanır. Yazınsal bir kolaj diyebileceğimiz bu durum

<sup>2</sup> İhsan Oktay Anar, 1960 Yozgat doğumludur. İlkokul, ortaokul ve liseyi İstanbul ve İzmir'de, doktora dahil yüksek öğrenimini Ege Üniversitesinde tamamlamıştır. Mezun olduğu üniversitede öğretim üyesi olarak çalıştıktan sonra 2011'de emekli olmuştur. İlk romanı 1992'de tamamlayıp 1995'te yayımladığı *Puslu Kıtalar Atlası*'dır. Diğer romanları: *Kitab-ül Hiyele* (1996), *Efrasiyab'ın Hikayeleri* (1998), *Amat* (2005), *Susunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012) ve *Galiz Kahraman* (2014)'dir. Çağdaş romanımızın önemli temsilcilerindendir.

<sup>3</sup> İlban Ertem, 1950 İstanbul doğumludur. Çocukluğu İstanbul'da geçti. Resim merakı, evlerinin tahta duvarlarına kömürle resimler çizerek başlamıştı. Daha yirmili yaşların başındayken -başka türlüünü beceremeyeceği düşüncesiyle!- çizerlikte karar kıldı. Sürekli çizdi. Çizme tutkusunu bilenler kendisini "modern zamanlar çizgiroman dervishi" olarak nitelmişlerdir. *Gırgır*, *Fırt*, *Avni*, *Hıbr* dergilerinde çizdi. *Vicdan* (1991), *Üniversiteli Mahmut* (1993), *Puslu Kıtalar Atlası* (2015), *Üst Kattaki Terörist* (2016), *Üç Hikâye* (2018) yayımlanmış çizgi romanlarıdır. Çizgiroman /resimli roman ve karikatürümüzün ustalarındandır.

<sup>4</sup> İlban Ertem'in resimli romanı İletişim Yayınları arasında 2015'te iki baskı yaptı. 2021'de üçüncü baskısı yapıldı.



metinlerarasılığın en önemli göstergelerinden biri olmasına rağmen romanın ana hikayesinin takibini oldukça zorlaştıran bir özellik taşır.” (Hüküm, 2017:47)

Puslu Kıtalar Atlası romanının bir ana çerçevenin içini dolduran “iç hikâyeler” şeklindeki düzeni şöyle tablolaştırılabilir:

PUSLU KITALARATLASI ROMANI		PUSLU KITALAR ATLASI RESİMLİ ROMANI	
<b>Birinci Bölüm: Konstantiniye'de Birkaç Kişi</b>	<b>Sayfa aralığı</b>	<b>Birinci Bölüm: Konstantiniye'de Birkaç Kişi</b>	<b>Sayfa aralığı</b>
I	13-23	Alt bölümler yok	10-54
II	23-35		
<b>İkinci Bölüm: Gün Batımı</b>	<b>Sayfa aralığı</b>	<b>İkinci Bölüm: Gün Batımı</b>	<b>Sayfa aralığı</b>
I	39-46	Alt bölümler yok	57-89
II	47-56		
III	56-64		
IV	64-66		
<b>Üçüncü Bölüm: Yeraltı</b>	<b>Sayfa aralığı</b>	<b>Üçüncü Bölüm: Yeraltı</b>	<b>Sayfa aralığı</b>
I	69-84	Alt bölümler yok	93-137
II	85-91		
<b>Dördüncü Bölüm: Yılanın Renkleri</b>	<b>Sayfa aralığı</b>	<b>Dördüncü Bölüm: Yılanın Renkleri</b>	<b>Sayfa aralığı</b>
I	95-107	Alt bölümler yok	141-190
II	107-123		
III	123-129		
<b>Beşinci Bölüm: Büyük Efendi</b>	<b>Sayfa aralığı</b>	<b>Beşinci Bölüm: Büyük Efendi</b>	<b>Sayfa aralığı</b>
I	133-144	Alt bölümler yok	193-243
II	144-155		

III	155-184		
<b>Altıncı Bölüm: Ölüler ve Kahramanlar</b>			
I	187-192	Alt bölümler yok	247-285
II	193-197		
III	197-222		
<b>Yedinci Bölüm: Karanlık</b>			
Alt bölüm yok	225-238	Alt bölüm yok	289-305

Tablo-1

Eserin tabloda belirttiğimiz teknik yapısını Karaca (2005) ayrıntılı olarak incelemiştir. Araştırmacının tespitleri şöyle özetlenebilir:

“İhsan Oktay Anar’ın Puslu Kıtalar Atlası, çerçeve öykü yöntemine uygun olarak bir çerçeve öykü (dış anlatı) ve bu çerçeve öykü içinde yer alan alt öykülerden oluşmaktadır. Kara paraya ulaşmak isteyen Ebrehe ile farkında olmadan bu paraya sahip olan Bünyamin ve babası Uzun İhsan arasında yaşanan mücadele bu romanın çerçeve öyküsüdür.” (Karaca, 2005:93)

Karaca aynı yazıda, romanın alt öykülerini şu şekilde tesbit etmiştir: 1.Kubelik’in öyküsü (s. 23-29), 2.Çeviri sayfanın öyküsü (s. 34-35), 3.Baba-oğul ve ayının öyküsü (s.36-42), 4.Vardapet’in öyküsü (s. 51-54), 5.Hınzıryedi’nin öyküsü (s. 95-107), 6.Büyük Efendi (Ebrehe)nin öyküsü (s. 133-144), 7.Kumarbaz Gazanfer’in öyküsü (s. 155-184), 8.Kehanet aynasının öyküsü (s. 176-180), 9.Mutsuz çocuğun öyküsü (s. 191-192), 10.Cahil bir adamla bilge bir adamın öyküsü (s. 199-202), 11.Uyuyamayan tüccarın öyküsü (s. 225-232)

### 1. ÇİZGİ ROMAN MI, GRAFİK ROMAN MI, RESİMLİ ROMAN MI?

Kavram ve terimlerin sınırlarının belirsizliği bilimsel çalışmaların başta gelen zorluklarından. Özellikle dışarıdan alınmış kavram ve terimlerde, herkesin kendine göre bir anlamlandırması ve yorumu olabilmekte; bu terim ve kavramlara verilen Türkçe karşılıkların çeşitliliği de bazı güçlükler yaratmaktadır. Bizde “çizgi roman” “grafik roman”<sup>5</sup>, “resimli roman”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> **Grafik roman**, “[H]erhangi bir romanda görülebilecek bir öykünün grafik dille, yani görsel dille anlatılan halidir. Grafik romanın anlattığı öykü, geleneksel çizgi roman öykülerinin aksine macera, kahramanlık, aşk, korku, suç veya western gibi tek bir isimle damgalanamayan ve özetlenemeyen bir öyküdür. (Bezci 2015: 255) değerlendirmesi, grafik romanın bir basamak yukarıya çıktığını gösteriyor.

<sup>6</sup> TDK Güncel Türkçe Sözlük, **Resimli romana** şu karşılığı veriyor: Konusu bir dizi resimle anlatılan roman veya hikâye.

terimleri de böyledir; (resimli roman terimi sık kullanılmamakla birlikte) biri diğersinin yerine rahatça geçebilmektedir. Çizgi-anlatımımızın geçmişinde 1930'lardan itibaren "sinema romanı", "resimle roman", "resimli roman" terimlerinin kullanılmış olması da (Cantek, 2021) bu karışıklığın epeyce eskiye dayandığını gösteriyor.

"Çizgi roman" terimi genel olarak bir çerçeve kavram, bir şemsiye mahiyetinde, "çizgi"nin, "çizgi ve söz"ün, "çizgi, renk ve söz"ün anlatım imkânlarını kullanan türler için kullanılıyorsa da tarihi seyir içinde ortaya çıkan değişme ve gelişmeleri esas alarak, bu alandaki her anlatının "çizgi roman" olarak görülmemesi gerektiğini düşünüyoruz. Çünkü Türkiye'de çizgi roman, popüler sanat ürünü<sup>7</sup> olarak başladığı yolculukta aşama kaydetmiş ve çağın teknolojisinden de yararlanarak hayli değişmiş ve gelişmiştir. Bütün sanatlarda -sürekli değişen insanın yaratıcı benliğinden çıktıkları için- değişme potansiyeli vardır. Çizgi romanın gelişerek sessiz kitaba,<sup>8</sup> hareketli çizgi romana,<sup>9</sup> grafik romana ve resimli romana evrilmesi de aynı potansiyelin işleyişinden kaynaklanmaktadır. Bu işleyiş yalnızca teknikte/dış yapıda değil, eserin estetik düzeyinde de kendini gösterdiği için, artık, "bir roman tadı verecek kadar edebi bir dile sahip, estetik gücü yüksek görsellerin eşlik ettiği, okurda defalarca okuma isteği uyandıran grafik romanlar üretiliyor. Nasıl başucu kitaplarımız varsa artık başucu grafik romanlarımız da var." (Günaydın, 2019:4)

Çizgi roman üzerine önemli çalışmalara imza atan Cantek, çizgi romanın "resimle roman" veya "resimli roman" olarak adlandırılışının "saygınlık arayışının göstergesi" olduğunu belirtiyor. (Cantek, 2016: 25) Böyledir ama, mesele -elbette- "adlandırma"dan ibaret değildir. Edebiyat sanatının önemli bir eseri olan Puslu Kıtalar Atlası romanı, İlban Ertem'in çizgi ve renk boyutuna, resim boyutuna taşınması ile yepyeni bir dinamizm kazanmıştır. Ayrıca, Ertem, Puslu Kıtalar Atlası romanının kısa bir versiyonunu yaratmak gibi bir tutuma yönelmeden Anar'ın estetiğine kendi estetiğini eklemiştir. Bu tutum türün gelişme seyri için çok önemlidir. Zaten metinlerarasılık / göstergelerarasılık da ancak böyle bir tutumla değer kazanmış olur. İlban Ertem, eserin çizgiye aktarılmış bir ticaret ürünü hâline gelmesine izin vermemek için bütün sanat gücünü seferber etmiştir.

Bezci de çizgi anlatımda sanat yönünden bir gelişmenin olduğu düşüncesindedir: "Çizgi roman Batı Kültürü'nde grafik roman adını almakla sınıf atlamıştır ve ciddi edebiyat veya kültürel ürün kategorisine geçmiştir. Kısaca söylersek, grafik roman adıyla çizgi roman prestij kazanmış, mutenalaşmaya (gentrification) uğramış ve ciddi bir edebiyat türü olan romana yaklaşmıştır. (...) "Grafik roman, çizgi roman geleneğinin edebiyat ve özellikle de roman söylemiyle buluştuğu bir noktada durmaktadır." (Bezci, 2015: 257 "Sınıf atlama", "ciddi edebiyat veya kültürel ürün

<sup>7</sup> Çizgi roman genel olarak popüler kültür ürünü olarak kabul edilir. Geniş kitleler tarafından tercihen okunmuş / okunmakta oluşu bu düşüncenin çok da yanlış olmadığını düşündürüyor. Popüler olanın estetiği ikinci plana atabildiğine sıkça şahit olunabiliyor.

<sup>8</sup> **Sessiz kitap** (Quiet Book): Çizgili anlatımın sözsüz olanı. Okuyucunun kendi birikim ve hayal dünyasına göre anlamlandırabileceği türü.

<sup>9</sup> **Hareketli çizgi roman**: "Basılı çizgi roman ve animasyon öğelerini birleştiren disiplinle rarası bir animasyon tekniğidir. Tek tek paneller tam bir çekime genişletilirken original resme ses efektleri, seslendirme animasyon eklenerek, metin kutuları ve ses efekti balonları genellikle canlandırılan original metinden daha fazlasını sunabilmek için kaldırılmaktadır. (Akengin ve Küçükusta, 2020: 1363)

kategorisine geçme”, “prestij kazanma”, “mutenalaşma” söz konusu olduğuna göre, çizgi roman ile grafik romanın ve hele resimli romanın aynı şey olmaması gerekir. Resimli roman, grafik romanın da daha gelişmiş ve ciddi bir sanat ürünü seviyesine yükselmiş hali olarak düşünülebilir. “Çizgi roman, kendini yenilemek zorundaydı. Bugünden geriye doğru, aşağı yukarı altmış yıldır süren bir yenilenme çabasından söz edebilmek mümkün. Günümüzde, son yirmi yılda ortaya çıkan ve grafik roman dediğimiz, çizgi romanın yeni evresi sayılan estetik ve edebi eğilime ulaşıncaya kadar epeyce şey denendi.” (Cantek, 2021)

Gönenç, “Grafik romanlar daha ‘deneysel’, daha ‘sanatsal’, daha Ö‘zgün ’ve ‘ifade gücü daha yüksek’ çizgilerle oluşturulur.” (Gönenç, 2011, s. 11), çizgi romanın daha gelişmiş şeklinin grafik roman olduğunu ileri sürüyor. Gönenç’in belirttiği “sanatsallık”, “özgünlük”, ifade gücü yüksekliği” daha ileri bir düzeye ulaşırsa –bir üçüncü aşama olarak- “resimli roman” gelmelidir. Roger Sabin’in grafik romanı “çizgi romanın büyümüş hâli” olarak nitelendirilişi de aynı şekilde değerlendirilebilir. (Yalçınkaya, 2016:272)

“Seksenli yıllarda resimli romana sil baştan ederek yeniden giriştiğimde aklımda şu vardı: ışığını, kamera açılarını, dekorunu, kostümünü, hikâye anlayışını, benim hayata neresinden durup baktığımı, her şeyi yeniden ele almalıydım. Sinematografisini, dramaturjisini ince ince işlemek istiyordum resimli romanın... Var olan şekli beni tatmin etmiyordu...” (Ertem, 2015:313)

“Var olan şekli beni tatmin etmiyordu” sözü bir yakınmadır ve çok tanıdaktır. Her türlü sanatın ateşleyicilerinden biri bu duygudur. Seyrektiler ama, bu tatminsizlik “kütleşme” tehlikesi de taşır; fakat yeni bir atılımın kaynağı olduğuna dair örnekler çok daha fazladır. Sanatçı, daima kendi kendisiyle didişme içinde yaşar. Bulunduğu yerden daha yukarıya çıkmak, kurduğu dünyayı hep yeniden düzenlemek ister. Ertem’in “var olan şekli beni tatmin etmiyordu” sözünü, bir yeniden var oluş çabası olarak görmek gerekir. Bu duygu, sanatçıda yaratıcı bir enerjiye dönüşür. Türk çizgi romanında da böyle olmuş ve sanatçılar (çizer-yazarlar) aramaya ve denemeye aynı ihtiyaçla devam etmişlerdir. Bu denemelerin, türün kendini yenilemesiyle sonuçlandığını –en azından Ertem’in uyarlamasından sonra- kabul etmek gerekir. Çizgi romancılar (çizerler olsun araştırmacılar / eleştirmenler olsun) türün gösterdiği değişime rağmen -belki de terim kargaşasından kaçınmak için- “çizgi roman”ı tercih ediyorlarsa da özellikle Puslu Kıtalar Atlası’nın bir dönüm noktası olduğu gerçeğinden hareketle, artık “resimli roman” teriminin daha belirleyici olacağı düşünülebilir. Bu bakış tarzı, çizgi romanın değerini düşürmez. Eseri, Ertem’in uzunca bir süre ara verdikten sonra güçlü bir birikimle ortaya koyduğu ve türe yenilik getiren bir hamlesi olarak değerlendirmek doğru olur. Bu hamlenin özü, çizgi romanın ana unsuru olan “çizgi”yi renkle yumuşatarak görselliği derinleştirmek ve estetik değerini yükseltmektir. İlban Ertem’in ustaca kullandığı ve “başlı başına bir boyut olan rengin de katılımıyla” (Ceran, 2016:29) eserin (aynı durum bütün çizgili anlatı metinleri içinde geçerlidir) estetik haz derecesi de yükselmiştir.

Anar’ın eserini bizde sınırları çok da belirli olmayan postmodernizm kapsamındaki yeni tarihselcilik-büyülü gerçeklik çerçevesinde değerlendirmek gerekir. Ayakları hiçbir zaman sabit kalmayan / kolayca bir zeminden başka bir zemine kayabilen bu tür eserleri resimli roman formuna sokup disiplin altına almak gerçekten zordur. Felsefe, felsefede zaman kavramı ve varlık

sorunu üzerine kariyer yapmış olan yazarın “akışkan muhayyile”sini çizgi ve renkte sabitlemeden, yani o akışkanlığı zedelemekten sürdürmek ustalık ister. “İhsan Oktay Anar’ın Puslu Kıtalar Atlası adlı romanı içerisinde taşıdığı Descartes felsefesi ve felsefî söylemine karşı eleştirel tavrı ve bu felsefenin soru(n)larını Husserl fenomenolojisiyle aşma eğilimleriyle tam bir felsefî romandır.” (Şen, 2012: 433) Ertem’in resimli romana getirdiği boyutu bu yönden de değerlendirmek gerekir.

Dinçtürk, romanın resimli romana dönüşme sürecini de hatırlatarak, eserin gözle görülür hâle gelişini şöyle değerlendiriyor:

“Bir çizgi ustası olan Ertem’in cüret edip bu kareleri gerçeğe aktarması, hepimize derin bir oh çektiirdi desek yeri. Zira kitap okurken, kafanda hikâyenin fotoğrafını ya da filmini çekmek, okuma hâlinin en amansız hastalığı. İlban Ertem, baştan sona resimlediği ‘Puslu Kıtalar Atlası’ ile bunu hepimizin yerine yapıyor, kafamızda çektiğimiz fotoğrafların sisini dağıtıyor ya da yanlış anlaşılmalrı düzeltiyor. Üstelik kitabı neredeyse birebir çizgi romana uyarladığı için okurun kafasında da hiçbir boşluk bırakmadan büyük resmi tamamlıyor.” (Dinçtürk, 2015)

Bu da Ertem’in çalışmasının –birebir uyarılama yargısı hariç olmak üzere- dikkate alınması gereken önemli bir yönüdür. Özellikle, “kafamızda çektiğimiz fotoğrafın sisini dağıtıyor” yargısı, sanat değeri yüksek çizgili anlatının temel niteliğine işaret etmek bakımından önemlidir.

Ertem, Puslu Kıtalar Atlası romanındaki fantastik yönü iyi yakalamış ve mizah dergilerinde



Resim:1- Ertem, 2015:201

çizmiş olmanın deneyimini de kullanarak, romana sinmiş olan büyülü gerçeği ve gizli-açık ironiyi somutlaştırmıştır. Anlatıdaki büyü, hacme-biçime / vücut hatlarına ve harekete taşınmıştır





Resim:2- Ertem, 2015:300

"Büyük Efendi düşündü taşındı ve sonunda, hattatlara yazdıracağı sahte ferman ve emirnamelerle hem orduyu, hem de imparatorluğu yönlendirmeye karar verdi. Bunun sonucu hemen görüldü. Hattatların taklit ettiği padişah tuğrasını taşıyan fermanlar, kılık değiştirmiş casuslar tarafından, orduların başında sefere çıkan paşalara iletilir iletmez Kostantiniye'ye ganimet akmaya başlamıştı. Birçok yeniçeri bölüğü, topçu taburu, hatta sık sık koskoca bir kolordu, bazan da ordunun ta kendisi, sahte fermanlar ve doğru bilgilerle zaferden zafere koştu." (Anar, 2020:140)

Anar'ın sahte fermanlar, dört bir tarafa at koşturan ulaklar ve ganimetlerle zenginleşen Kostantiniye'deki ekonomik canlılıkla ilgili anlatısı, Ertem tarafından Resim-1'de görsel imgelerle tablolaştırılmış, başka bir deyişle resim diline aktarılmıştır.

Ertem'in Resim:2'de renk ve çizgiyle gösterip sözle de desteklediği kurmaca ortam, Anar'ın romanında şöyle anlatılmıştır:

“... her baba oğluna bir şeyler öğretmek, ona doğru ve gerçek olanı göstermek ister. Oysa benim sana, düşlerimden başka verebilecek bir şeyim yoktu. O yüzden sana, şimdi elinde tuttuğun garip kitabı verdim. Ama ne yazık ki Dünya’yı gösteremedim. Sana aslında Kâtip Çelebi’nin, Cihannüma adıyla tercüme edip bana bir nüshasını hediye ettiği Atlas Minor gibi bir eser bırakmak isterdim. Oysa dünyaya sırt çeviren benim gibi birinin zihninde Boşluktan başka ne olabilir ki? Kendisinden düşler yarattığım Boşluğun atlasını, Atlas Vacui’yi<sup>10</sup> bu yüzden yazdım: Sen okuyasın diye değil, yaşayasın diye.

Zihnimde bir düş olan sevgili oğlum, işte böylece zavallı babanın yaşayamadıklarını yaşadın ve dokunamadıklarına dokundun. Bir babanın kendi oğlundan bekleyeceği şekilde kahraman değildin. Son derece silik ve mütevaziydin. Bununla birlikte, arada bir senin kulağına, karakterinle bağdaşmayacak sözler fısıldadım.” (Anar, 2020:236)

Sadece bu iki görüntü (Resim 1 ve 2) bile, İlban Ertem’in uyarlamasının bildiğimiz çizgi roman ve hatta grafik romanlardaki sanatsallığın çok çok önünde olduğunu kabul için yeterlidir.

İlban Ertem, kendi yaptığı işin -özellikle Puslu Kıtalar Atlası’nda- “çizmek”ten ibaret olmadığını iyi bildiği için, “resimli roman” terimini kullanmaktadır: “- Resimli roman; edebiyattan, resimden, şiirden yapısı gereği sinemadan, belki de en fazla hayatın kendisinden beslenir. Diğerlerindeki gibi romancının hayatın neresinden durup baktığına göre de anlatım biçimi, çizgisi evrilir, biçim değiştirebilir. Mizah dergisinde çiziyorsanız platformunuz mizahtır karikatür yanı ağır basar. İşlenen konuya göre dili çizgisi değişim gösterir.” (İlban Ertem’le konuşan: *Eray Ak 2015*)

Sanata resimle başladığı ve Anar’ın romanını uyarlamaya karar vermesi öncesinde de resme dönmüş olduğu bilinen İlban Ertem’in Puslu Kıtalar Atlası çalışmasında tuval tecrübesini çok iyi kullandığı görülüyor. Bizce, yalnızca bu çalışmadan dolayı bile türün büyük bir ilerleme kaydederek sınıf atladığını kabul etmek gerekir. “Fikrimce, *Puslu Kıtalar Atlası* Türkiye’de çizgi romanda yeni bir eşiği temsil ediyor. Bundan sonra çizgi roman veya grafik roman yapacak olanlar bu işe bakmadan yollarına devam edemeyecekler.” (*Cantek, 2015*)

Resimli romanın arka kapağındaki “İhsan Oktay Anar’ın unutulmayan ilk romanı Puslu Kıtalar Atlası, bu defa İlban Ertem’in masalsi çizgileriyle çizgi roman olarak karşımızda. Beş yıl süren, kolay anlatılamayacak bir emek, tutkuyla dolu bir sadakat, civa gibi bir sayfadan diğerine akıp giden ustalık... İlban Ertem, Türkçe edebiyatta eşi benzeri olmayan bir uyarlamayla magnum opus’unu<sup>11</sup> gün yüzüne çıkarıyor. Oyunbaz ve zifiri... Büyük bir “resimli roman”. ifadesi -belki biraz ticari maksat taşıyor bile olsa- Ertem’in yaptığı işin değerini de net bir şekilde ortaya koymaktadır.

Çağın teknik gelişmeleri her türlü sanat çalışmasını doğrudan etkilemiştir. Özellikle görsel sanatların dijital teknolojiden yaygın bir şekilde yararlandığı ve bu sayede kısa zamanda çok sayıda imge üretildiği biliniyor. Ertem’in -biraz nostalji de katarak- söylediği şu sözler, çizgili anlatının seyir defteri niteliğindedir:

“Babadan kalma kurşunkalem, tükenmez (vazgeçilmezim) ve keçe uçlu kalem, romanın siyah beyaz orijinallerinin malzemeleriydi... Renklendirmeyi, çizim tableti ve bilgisayarla

<sup>10</sup> Boşluğun atlası

<sup>11</sup> Magnum opus (Latince): Harika iş, büyük iş. Bir sanatçı için kullanılırsa, o sanatçının en tanınmış, en büyük eseri, şaheseri kastedilmiş olur.

iki ayrı resim programını kullanarak yaptım... İlk aklıma gelen malzeme suluboya idi (bu sayfalarda kullandığım eskizlerin çoğu öyle... (Mutfaktan bölümündeki çizimler kastediliyor) Ama suluboyanın geri dönüşü yoktur [,] adamın ceketinin rengi yanlış olduysa çaresiz çöpe gider... Bilgisayarda bu dert yok [,] seçip değiştiriveriyorsun. Hatta istersen tüm renkleri değiştirebiliyorsun (bunun kıymetini anlayabilmek için benim yaşımda bir çizer olmak lazım... Bir hata mı oldu; kırt kırt kazı, kes, biç yeniden çiz [...] Aah ne günlerdi...) Çok rahat ettim... Aslında illüstrasyonlarda on on iki senedir denediğim bir şeydi; bilgisayarda suluboyayı, yağlı pasteli, yağlı boyayı karışık kullanıyordum, nimetlerinin farkındayım... Bu romanda vazgeçilmezim oldu.” (Ertem, 2015:314)

Sanatçının “babadan kalma kurşunkalem”den bilgisayara uzanan yolda, zirvedeyken kavuştuğu “nimetler” hem türün hem de okuyucunun şanslı olmuştur.

Klasikler başta gelmek üzere, edebî değeri yüksek eserlerin resimli roman uyarlamalarının eserin kendisi kadar değerli olamayacağı düşünülmüştür. Gerçekten, estetiği ihmal eden her türlü uyarlamanın değer kaybını da birlikte getireceği rahatlıkla iddia edilebilir. “ Her sanat türünün kendi imkânları ve sağladığı bir zevk vardır.” (Wellek ve Warren, 1983:322) ve özellikle bu “zevk” ihmal edilmemelidir.

Geçim derdi ve kâr kaygısı sanatçının genel olarak karşı karşıya kaldığı bir engeldir. Sanat eseri bu engelin aşılmasından sonra doğar. Puslu Kıtalar Atlası resimli romanı, Anar ile Ertem arasındaki “estetik mutabakat”ı ve Ertem’in “çizgi/çizim” ile yetinmeyip “resim” düzlemine geçişi sayesinde, estetik değer kaybı söz konusu olmamış, aksine iki ayrı estetik değer birbirine eklenmiştir. Hiç şüphesiz -tür sınırı belirleme açısından- “çizgi” ile “resim” aynı şey değildir. Resim daha kompleks bir bakışın / görüşün ve uygulamanın sonucunda meydana gelir. Okuyucu / izleyici üzerinde uyandırdığı etkiler de komplekstir.

Mihail Bahtin (1895-1975), romanın bir tür olarak incelenmesinin güç olduğunu belirtir ve bu görüşünü “roman gelişmeyi sürdüren, yani henüz tamamlanmamış olan te türdür. Romanın bir tür olarak çatısı (,) katılmış olmaktan hâlâ uzaktır ve esnek olanaklarının tümünü kestirmemiz mümkün değildir. (...) Tüm köklü türler arasında yalnızca roman, yazı ve kitaptan daha gençtir.” (Bahtin, 2020: 155) sözleriyle izah eder. Bahtin’in bu değerlendirmesini çizgili anlatıma taşırsak, çizgi roman-grafik roman-resimli roman terimlerinin birbirinin yerine kullanılıyor olması da bu “tamamlanmamışlık”tan kaynaklanıyor olabilir mi? Günümüz roman uygulamalarındaki çeşitlenmeye bakılırsa, “katılma” uzun sürecekmış gibi görünüyor.

## 2. SÖZELDEN GÖRSELE: YENİDENYAZMAK

“ Resimli roman” olarak görülmesi gerektiğini gerekçelendirdiğimiz Puslu Kıtalar Atlası’nın türler arası iş birliği, dil kullanımı, somutlaştırma gibi temel nitelikleri bağlamında, “yenidenyazma” çalışması olduğunu düşünüyoruz. Eser, sözel bir metnin görsel bir göstergeye dönüştürülmesinden ibaret değildir; daha üst düzey estetik müdahalelerle oluşmuş bir yapısı vardır. Bennet ve Royle’nin film-kitap bağlamındaki “kitap uyarlaması film bir kitap değil, filmidir.” (Bennet ve Royle ,2018:215) tespiti, herkesin hakkını veren, adaletli bir hükümdür; roman-resimli roman ilişkisi için de kullanılabilir.



Metinlerarası / göstergelerarası ilişkiler üzerinde dikkat çekici çalışmalar yapan Kubilay Aktulum, “yenidenyazma”nın hangi türden olursa olsun, bir metnin onu taklit eden, dönüştüren, ona bir şekilde gönderme yapan bir başka metinde yinelenmesi olarak tanımlandığını belirtir. (Aktulum, 2000:236) Bu “yineleme” aynı tür çerçevesinde olabileceği gibi, metni başka bir düzleme taşıma ve orada yeniden inşa mahiyetinde de olabilir. Ertem, kurgu ve olay örgüsü yönünden güçlü bulduğu romanı başka bir düzlemde “yeniden inşa” etmeyi tercih etmiştir.

Yenidenyazma konusunu İtalyan edebiyatı bağlamında ele alıp inceleyen Filolog M.Esin Gören’in “Antikçağ’dan beri farklı biçimlerde karşımıza çıkan bir işlem olarak yenidenyazma, bir yazarın bir ana-metni bir başka yazara ait olan bir alt-metni yeni bir bağlamda, yeni işlevlerle ve yeni bir okur kitlesi için yeniden yazarak dönüştürülmesidir. (...) Yeniden yazılan metin bir taklit, bir kopya değil, yeni anlamlar içeren yeni bir metindir artık.” (Gören, 2013:65,67) hükmü, “yeni bağlam” ve “yeni anlamlar içeren yeni bir metin” vurgusuyla konunun sınırlarını belirlememizi kolaylaştırmaktadır.

Her sanatçı, uyarlamada bile, dünyayı kendi penceresinden bakarak algılayıp yorumlar. İhsan Oktay Anar’ın baktığı pencere ile İlban Ertem’in baktığı pencere -Anar’ın eserinden yola çıkılmış da olsa- aynı değildir. Dolayısıyla, “Puslu Kıtalar Atlası” ikizini doğurmuştur, denilebilir. İkizler birbirlerine -çoğu zaman- çok benzerler, fakat ayrı kişilikleri, ayrı ses tınları, ayrı adım atışları vardır.

Puslu Kıtalar Atlası resimli romanı, iki ayrı sanatın iş birliği açısından “göstergelerarasılığı”, Anar’ın “söz”ünü belli oranda söz olarak sürdürmek, fakat sözü resimle kaynaştırıp “göstergelerarası bir anlatı” oluşturmak bakımından da “yenidenyazma”yı örneklemektedir. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, böyle bir işirliğinde çatışma da uyum da yeni metnin oluşumunda aynı derecede yer alır. Ertem “söz”ün imkânları ile “resmin imkânlarını iyi kaynaştırmıştır. İki farklı sanat eseri, ne olursa olsun, parmak izleri farklı iki ayrı “yapı”dır, belli bir noktada ayrışır.

Güçlü bir edebî metni (roman, hikâye vb.) resimli romana aktarmak / uyarlamak / yeniden inşa etmek cesaret ister. Çünkü böyle bir çalışma, kaynak eserin / altmetnin gölgesinde kalma, orijinal bir eser ortaya koyamama, kaynak metni / altmetni yanlış anlama ve yanlış yönlendirme gibi riskler taşır. Ayrıca, romanda (vak’a kuruluşunda, karakter oluşturmada, dil tasarrufunda) kullanılan teknik, resimli roman sanatçısına değişik imkânlar sunduğu gibi, onu belirsizliklerle karşı karşıya da bırakabilir. Fakat güçlülere rağmen, romanın özünde taşıdığı “sözel edebî enerji” resimli romanda “görsel enerji”ye dönüştürülebilir. Bu enerjiyi yok etmeden aktarmak çok önemlidir. Jung’un “libido” için söylediği gibi, bu enerji, “bir eğime ihtiyacı olan su”dur. Sanatçının hedefi o eğimi vermektir. Böylece enerji iki gösterge arasında kesintisiz akabilir. Ancak bir yandan da “ikinci yaratıcı”nın eğimi kendi hedefine doğru çevirme çabasının varlığına dikkat etmek gerekir. Çünkü asıl yaratıcı enerji budur. Eray Ak’ın “[B]u kelimelerle çizilen görselliği karelerinize taşıırken nasıl bir yol izlediniz? Hangi tekniklerden geçerek elimizdeki halini aldı çizgi roman?” sorusuna verdiği cevap, İlban Ertem’in bu “yaratıcı enerji”nin kaynağını –büyük ölçüde- sanat cehdinde gördüğünü ortaya koyuyor:

“İşin mutfağına gelince; kendim de yazsam, başkasının eseri de olsa metodum değişmiyor. Yazılanları defalarca okumak sonra senaryosunu ana hatlarıyla yazmak ve

senaryoyu yine ana hatlarıyla sayfalara karelere bölmek, diyalogları iç anlatımları not almak... Bu arada konuyla ilgili döküman toplamak. Sonra hepsini toparlayıp orijinal çizimlere başlamak.” (Ak, 2015)

Anar’ın romanı, kutsal kitaplardan, mitoloji(ler)den, kıssa ve menkıbelerden, tarih ve felsefeden ... beslenen, renkli, girişik / çok katmanlı, zengin bir arka plana sahip bir eserdir. Tek çizgi üzerinde ve tek düşünce çerçevesinde gelişmediği gibi, çok sayıda kişinin farklı dünyaları arasında gider gelir. Kimi dilenci, kimi casus, kimi başka bir dünyaya ait, kimi masal kahramanı olan roman kahramanları çok zengin bir ilişkiler ağı içinde yaşarlar. Uzun bir şeridin sık sık düğümler atılarak takip edildiği bu eseri disiplin altına alıp “resmetmek” çok zorlu bir çalışma ister. Gerçek ile hayâlin, uyku ile uyanıklığın, düş ile gerçeğin iç içe girdiği bu romanın karakterleri, olayları ve zemini teşkil eden mekânları da hayalden gerçeğe ve gerçekten hayâle gidip gelir. Ertem’in kendi Puslu Kıtalar’ına beş yıl emek vermiş olması, sanatçı titizliğini göstermesinin yanında romandaki çok yönlü serazadlığın da kaçınılmaz sonucudur.

Türlerin iş birliği belli bir estetik zevk ve denge fikri üzerine oturtulmazsa, uzun süre emek vermiş olmanın bir yararı olmaz. Can T.Yalçınkaya’nın, çizgili anlatım konusunda önemli teorik yazılar yazmış olan Amerikalı eleştirmen ve karikatürist Robert C. Harvey (1937)’den naklettiği şu değerlendirme bu hususta yol gösterici niteliktedir:

“Harvey’e göre grafik romanlarda resimlere eşlik eden bir metin olmalıdır. Olmaması gereken şey ise resimlerin sadece metni süslemeleridir. Metin, resimler ve konuşmalar iç içe geçmeli ve birbirlerini tamamlamalıdır. Bu üç öge bir araya gelerek hiçbirinin tek başına başaramayacağı bir etki uyandırmalıdır. Metin, resimlerde görülemeyecek ayrıntılara girmeli ve resimler dikkati metinde geçen belirli değerlere odaklamalıdır. (Yalçınkaya, 2016: 273)

Sanat metinleri genel olarak birbirleriyle organik bağlar içinde olur. Özellikle günümüz sanat / edebiyat kuramlarında bu görüş iyice yaygındır. Anar ve Ertem’in eserleri arasında ise “zorunlu organik bağ” mevcuttur. Çünkü burada, yazılmış eserden hareket ve bir “tür değişimi” ilişkisi söz konusudur. Dolayısıyla da Ertem’in eserinde -kaynak bakımından- “biricik” olma hedefi yoktur. Onda ancak dönüştürme ve farklı bir çerçeve içinde sunma, kendi alanına çektikten sonra en iyisini yapma hedefi olabilir. Bu da ancak “birlikte mevcudiyet”le gerçekleşir.<sup>12</sup> Denilebilir ki Ertem, “bu romanın söylediklerini -farklı bir sanatın mensubu olarak- ben nasıl söyleyebilirim?” sorusundan yola çıkmış ve Puslu Kıtalar Atlası romanını resimli roman formuna aktararak bir çeşit “çok dilli roman” yaratmıştır: Çizginin, rengin ve sözün ayrı birer anlatma ve gösterme aracı olma özelliklerini muhafaza ederek hayata geçirdikleri ortak dil...

Çizgi, renk ve söz ayrı ayrı anlam taşıdıkları gibi üçü bir arada yeni, farklı ve daha kompleks bir anlam da üretirler. Resimli romanın dili bu ikincisidir. Ertem bu üç dilin imkânlarını iyi kullanmıştır. Onun yaptığı işi bir çeşit çoğullaştırma olarak da düşünebiliriz. Çünkü çizgi-renk-söz, aralarındaki iş birliği ne kadar sağlam olursa olsun, nihayetinde farklı birer dildir ve her birinin söyledikleri farklı kaynaklardan çıkıp sonra birleşir. Tabii, söz çizgiden ve renkten daha zengin sayılır. Kendi içinde çeşitlenme, yönlenme, yeni anlamlar üretme ve çağrışımlar uyandırma

<sup>12</sup> Birlikte mevcudiyet: “Bir metnin bir diğerinin içindeki edimsel mevcudiyeti”. (Dillon, 2017:119) Aktulum (2000:93), bu kavramı “ortakbirliktelik” şeklinde adlandırmıştır.

gibi çok önemli iç güçleri vardır. Ertem, Anar'ın "söz"ünü hayli kısaltmış olmasına rağmen, onun anlatım gücüne çizgi ve rengin somutlaştırma / gösterme gücünü eklemiştir. Resimli romanın önemli avantajlarından biri, sözel bir eserde hayal edileni -yeniden hayal ederek- görünür kılabilmesidir.

Bu görünürlük -romandaki sözel tasvire ek olarak- türlerin iş birliği sayesinde gerçekleşmiştir. İki tür, kendi karakteristik özelliklerini korumak kaydıyla, bir düzlemde buluşmuştur. İsviçreli karikatürist ve romancı Rodolphe Töpffer (1799-1846), kendi resimli romanının nasıl oluştuğuna dair şu önemli açıklamayı yapıyor: "Karelerimde resimlerin altında birkaç satır yazı var. Yazılar olmasa resimlerin neyi anlatmak istediği bilinmeyecek. Yazılar da resim olmazsa bir şey ifade etmeyecek. Her iki ögenin birleşmesiyle bir tür roman oluştu." (*Cantek*, 1996:30-31)Töpffer'in bu değerlendirmesinin anlamı, Yalçinkaya'nın yorumuyla birlikte okunursa daha da aydınlanacaktır:

İhsan Oktay Anar, Puslu Kıtalar Atlası ile memleketin en nevi şahsına münhasır postmodern eserlerinden birine imza atmıştı. Yıllardır İlban Ertem'in bu zor romanı grafik roman olarak uyarladığını duyuyorduk. Nihayet bu sene bekleyişimiz bitti ve hayal ettiğimizin çok ötesinde bir işle karşılaştık. Hemen her sayfası bir sanat eseri olan, detayları ve titiz işçiliğiyle, ayrıca İlban Ertem'in yazdığı akıcı diyaloglarla romana yeni bir hayat kazandıran bir başyapıt bu. Kütüphanenizde bulunması şart. (Yalçinkaya, 2015)

Bugün çok gerilerde kalmış bir dönemi işleyen Anar'ın eseri sahneler, çevre, kılık-kıyafet yönünden fazla bir problemle karşılaşmamışken, Ertem'in eserinde bu durum temel problemlerden birisidir. Bundan dolayıdır ki Ertem, eseri "canlandırma"ya başlamadan önce, aylarca, devrin kültür dokusunu, özellikle giyim kuşamını, o devir İstanbul'unun yerleşimini, bina tiplerini, neyin hangi noktadan nasıl görüldüğünü, çeşitli alanlarda kullanılan araç gereçleri araştırma ihtiyacını duymuştur. Bir romanın resimlenmesi ile resimli romana uyarlanması / dönüştürülmesi çok farklı işlemlerdir. İlkinde metne uygun resimler yaparsınız, ikincisinde ise metnin akışını yeni bir kanala / türe çevirirsiniz. İlban Ertem'in yaptığı iş bu ikincisidir. Sonraki sayfalarda, iki göstergenin nasıl iş birliği yaptığını her iki eserden alıntılar yaparak göstermeye çalışacağız. Bu, aynı zamanda, iş birliği yapan iki göstergenin karakter farkını ve resimli roman yazarının, "göstergelerarası barış"ı sağlamak gibi riskli bir görevi üstlenmiş olduğunu da gösterecektir.

Topçu ve Yılmazkaya, Buket Uzuner'in *İstanbulullular* romanının grafik romana uyarlanması ile ilgili olarak "İstanbulullular romanı dil aracılığıyla üretilmiş bir eser iken, çalışmada kullanılacak aynı adlı diğer eser, bir grafik roman ve dilden çok resme ve çizgiye dayanmaktadır." (Topçu ve Yılmazkaya, 2018) değerlendirmesini yapmışlardır. Puslu Kıtalar Atlası için de -grafik roman yerine resimli roman demek şartıyla- aynı hüküm verilebilir. Tabii, çizgi ve rengin de birer "dil" olduğu unutulmadan.

Eser hakkında, yayımlandığından bu yana çeşitli değerlendirmeler yapılmıştır. Varılan hükümlerden biri, Anar'ın eserine sadık kalındığı şeklindedir. Ertem de bir mülakatında "eseri birebir çevirdim" diyor. Bunu, olay akışı, roman kişileri, mekân ve zaman bağlamında ana yapıya uyulduğu şeklinde anlamak gerekir. Bir romanın her şeyiyle resimli romana dönüştürülmesi mümkün değildir. Üstelik tıpatıp aynı olacaksa böyle çalışmanın gerekliliği de tartışılabilir.

Nitekim, resimli roman (o, çizgi roman demeyi tercih ediyor) üzerine önemli çalışmalar yapmış bulunan Levent Cantek de konuya bu açıdan bakmaktadır:

Her şeyden önce, İlban Ertem bir edebiyat uyarlamasının çizgi romana aktarılmasında düşülebilecek en büyük tuzaklardan birine, yani “birebir uyarlama” tuzağına düşmüyor. Bir edebiyat eserinin çizgi roman uyarlamasını “başarısız” kılacak bu yaklaşım, hikâyeyi parçacıklara ayırıp her bir parçayı anlatım kutularıyla resimleme esasına dayanıyor. Bu yaklaşımda iç diyaloglar ve diyaloglar da aynen muhafaza edilmek istendiği için çizgi malzemesi çoğu zaman uzun diyaloglara feda ediliyor. İlban Ertem bunu yapmıyor. O, İhsan Oktay Anar’ın sözcüklerle yarattığı dünyadan farklı ve çizgiyle



Resim:3-a) Ertem, 2015:115 ve 166  
Yaralanmadan Önce Bünyamin

örülmüş bir başka dünya yaratıyor. Ancak yarattığı bu çizgi dünyası romanda kurulan dünyaya ters düşmüyor, aksine onu tamamlıyor. Sanki Ertem ve Anar aynı manzarayı dürbünün farklı uçlarından seyrediyor gibi. Kitabın kapağında sadece İlban Ertem’in isminin yer alması, bu yarattığı farklı ve kendine özgü dünyanın yazar tarafından da kabul gördüğünün ve hakkının verildiğinin göstergesi. (Cantek, 2015)

Anar’ın roman kahramanları kendi hayal dünyasında canlandırarak anlattığı kahramanlardı. Onlar tümüyle Anar’ın hayal dünyasından anlatıya girmiş ve orada şekillenmiş kurmaca kişilerdir. Ertem ise bu kahramanları yeniden kurguluyor,

somutlaştırıyor / gösteriyor. Elbette resim de kurmacadır. Roman kahramanlarının somutlaştırılmış olması onların kurmaca olduğu gerçeğini değiştirmez. Acaba Arap İhsan’ı, Uzun İhsan’ı, Kubelik’i, Bünyamin’i veya Alibaz’ı İhsan Oktay Anar ya da başka bir ressam çizseydi, böyle mi çizerdi? Aynı durum olay örgüsü ve mekân tasvirleri için de geçerlidir. İki sanatçının kahramanları yüzde yüz aynı ise sorun yok; ancak somutlaştırılan bu kahramanlar –büyük ölçüde– Ertem’in kahramanına dönüşmüştür. Doğal olarak, aynı değildirler; bu da bir yenidenyazma faaliyetidir. İhsan Oktay Anar, hayalinde şekil verdiği roman kahramanlarını sözle tasvir etmişti. Ertem ise tasavvur ve tasvir edilen bu kahramanları kendi hayal süzgecinden geçirerek yeniden tasvir etmiştir. Anar’ın sözle tasvir ettiği roman kişilerini biz (okurken) hayalimizde canlandırıyoruz, işimiz tamamlanıyor. Ertem’in işi ise asıl bu canlandırmadan sonra başlıyor. Hayalde canlanan kahraman, kalemle, fırçayla yeniden yaratılıyor. Bir romancının sözle tasvir ettiği ya da işaret etmekle yetindiği kişi, ortam, sahne, kılık-kıyafetin görsel metinde “resmedilme”si gerekir. İlban Ertem’in birçok yerli ve yabancı kaynağı aylarca taramak zorunda kalması biraz da bu yüzdendir.

Romanın en önemli iki kahramanından biri olan Bünyamin, eli yüzü düzgün, yakışıklı, macera heveslisi (ya da babası tarafından öyle düşlenen) bir delikanlıdır. Lağımçı ustası Vardapet’in ısrarı ve babası Uzun İhsan Efendi’nin izin vermesiyle lağımçı ocağına yazılır; bir kalenin fethi için tünel kazdıkları sırada çıkan bir çatışmada yaralanır, yüzü tanınmayacak



duruma gelir. İki sanatçı, Bünyamin'in yaralanmadan önceki ve sonraki görünüşünü şöyle anlatmıştır:

Esmer tenli babasına hiç benzemeyen bu kumral bıyıklı ve iri gözlü delikanlı... (Anar 2020:19)

Tam bu sırada Uzun İhsan Efendi'nin düşünde oğlu Bünyamin belirdi. Delikanlı engerek kadar uzun ve renkli bir maceraya atılıyordu. Kumral bıyıkları ve ölçülü yüz hatlarıyla her zamanki kadar yakışıklıydı. (Anar 2020:21-22)

Ağzına ayna tuttukları bu gencin yaşadığını gördüklerinde onu çadırlardan birine taşıdılar. Karargâhtakilerin hiçbiri, yüzü paramparça olmuş bu delikanlının kimliğini tespit edemedi. (Anar, 2020:83)

(...) Bünyamin'in kalbi küt küt atıyordu ama son sargı da açıldığında casusun kendisini tanımadığını gördü. Ancak orada bulunanlar, hatta Zülfiyar bile ona acıyarak bakıyorlardı. Elini yüzüne götürdüğünde garipliği sezdi. Sanki bir süngere dokunmuştu,

göz kapaklarından birinin yarısı yoktu. Buna rağmen metanetini kaybetmeksizin, kendisine sorgu sual edenleri hafızasını kaybettiğine inandırmayı başardı. (Anar, 2020:87)

Çekik gözlü, çıkık elmacık kemikli ve seyrek bıyıklı bir zat olan bu Bünyamin'in babasıydı. İsmi dayısınınkiyle aynıydı: Uzun boyundan ötürü ona Uzun İhsan Efendi derlerdi. İsmi dayısınınkiyle aynıydı: Uzun boyundan ötürü ona Uzun İhsan Efendi derlerdi. (Anar, 2020:20)



Resim:3-b) (Ertem, 2015:130) Yaralandıktan Sonra BÜNYAMİN

Bünyamin'in lağımçı ocağına yazılıp evden ayrılmasından sonra, Uzun İhsan Efendi bir maymun ve bir çocukla evde yalnız kaldı. İş hiç kolay değildi. (Anar, 2020: 56)

Bünyamin'in kale fethine gittiği dönemde babasının başına da benzer bir felaket gelir. Casus Zülfiyar'ın dehlizdeki çatışma sırasında Bünyamin'e emanet ettiği siyah renkli, paraya benzer bir cismin elinden alınması amacıyla, oğlunun yerini söylemesi için işkence yapılır ve onun da -tıpkı oğlu gibi- görünüşü tümüyle değişir:



Resim: 4-a) Ertem, 2015: 72 İşkence Görmeden



Resim: 4-b) Ertem, 2015:162 İşkence gördükten sonra UZUN İHSAN EFENDİ

Zavallı Uzun İhsan Efe ndi'nin başına gelenler, Galata'daki her kıraathane sohbetinin haftalardır süren ana konusuydu. Zavallı adam evi yerle bir edildikten sonra Etmeydan'ndaki yeniçeri odalarına götürülmüştü. Sakladığı sırrı vermeyince gözleri oyulup, kulakları, burnu kesilmiş ve bu haliyle Konstantiniye dilencilerinin kethüdası Hinzıryedi'ye iki altına satılmıştı. (Anar, 2020:89)

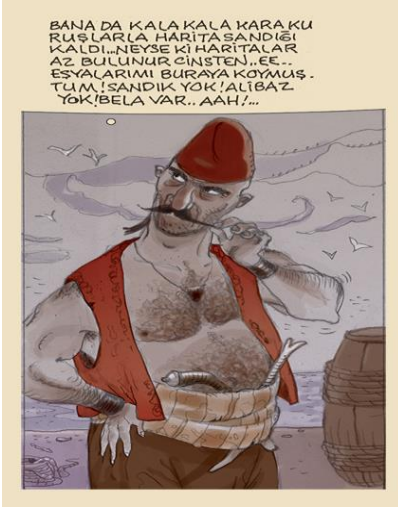
Hinzıryedi kıraathanedeki geçitten girip Darphanenin altına indiğinde, yerde kanlar içinde yatan Uzun İhsan Efendi'yi gördü. Sakladığı sırrı vermediği için Et Meydanı'ndaki yeniçeri odalarında adamın gözleri oyulmuş, kulakları ve burnu kesilmişti. (Anar, 2020: 104)

Belli etmeden onu izleyen Bünyamin, Zülfiyar'ın, yerde kanlar içinde yatan bir adamı inceleyip Hinzıryedi'yle bir şeyler konuştuğunu gördü. Yatan adam babasıydı ve neredeyse tanınmayacak haldeydi. (Anar, 2020:110)

Ertem, Puslu Kıtalar Atlası romanındaki zaman-mekân-kişi-olay kurgusunu resmederken, Anar'ın sözle anlattığı / işaret ettiği birçok unsuru, romandaki zamana giderek öğrenmek ihtiyacı ile çeşitli kaynakları incelemiş ve –belgesel hazırlar gibi- devrin giyim kuşamı, davranış biçimi, günlük hayat tarzı, sosyal ve doğal çevresi hakkında sağlam bilgilere ulaşmış; resimli romanını bu bilgiler çerçevesinde şekillendirmiştir. Anar'ın sözle tasvir ettiği roman kişilerini, çevreyi, olayları onun verdiği ip uçlarını temel alarak görselleştirmiştir. Romancı –mesela- kıyafetin dağınık olduğunu yazıya döker, okur ise kendine göre bir “dağınıklık” tasavvur eder. Resimli roman sanatçısı ise tasavvuru tasvire çevirmek / somutlaştırmak, bir bakıma, düşünceye vücut vermek zorundadır. Roman kişilerinden Arap İhsan, iki sanatçının gözünden şöyle görünmektedir:

Arap İhsan (...) aylardan beri ilk kez tatlı suyla elini yüzünü yıkamaya başladı. Kazıtığı kafasında bıraktığı bir tutam saçı büküp suyunu sıktıktan sonra gömleğini çırıp kurulandı. Cenk yaralarıyla dolu göğsü pösteki gibi kıllıydı. (...) Yüzünü kurularken, aşağıya sarkıp gözlerini neredeyse örten gür kaşlarını parmağıyla sıvazlayıp düzeltti. Burun deliklerinden fışkıran iki kara yatağan misali palabıyıklarını burdu ve cenk anında





Resim:5- Arap İhsan Ertem, 2015:18

hasmını olduğu yere mihlayan o kimiltılı parıltılar gözbebeklerine yerleşti. Kuşağında, gümüşle işlenmiş ayeti kerimelerin parıldadığı murassa yatağan taşıyan bu adam, en şiddetli soğuklarda bile yalınayak dolaşıp baldırlarını açıkta bırakan diz çakşırıyla Konstantiniye'nin yedi meydanında ve yetmiş iki külhanında topuk gösterirdi. (Anar, 2020:16)

Ertem, Anar'ın eserini uyarlarlarken, ihtiyaca göre, daraltma ve genişletme işlemlerine başvurmuştur. Bazan Anar'ın uzun uzun anlattığı bir sahneyi çizgili anlatımın küçük dokunuşlarından yararlanarak birkaç balonla özetleyen Ertem (Resim:6), bazan da yazarın ayrıntıya girmediği bir durumu renk ve çizginin somutlaştırıcı özelliğini kullanarak detaylandırmıştır. (Resim:7)

Gel gör ki Kubelik istifini bozmuyor, kerpetenine bir türlü davranmıyordu. Mumcubaşı tekrar, "Bre zındık! Gel çek şu dişi Biraz daha beklersen boynunu vururum!" diye güreledi. Kubelik hâlâ isteksiz görünüyordu, belki de kendisini total bırakan bu adamın acı çekmesini seyretmek hoşuna gitmişti. (Anar, 2015:25)

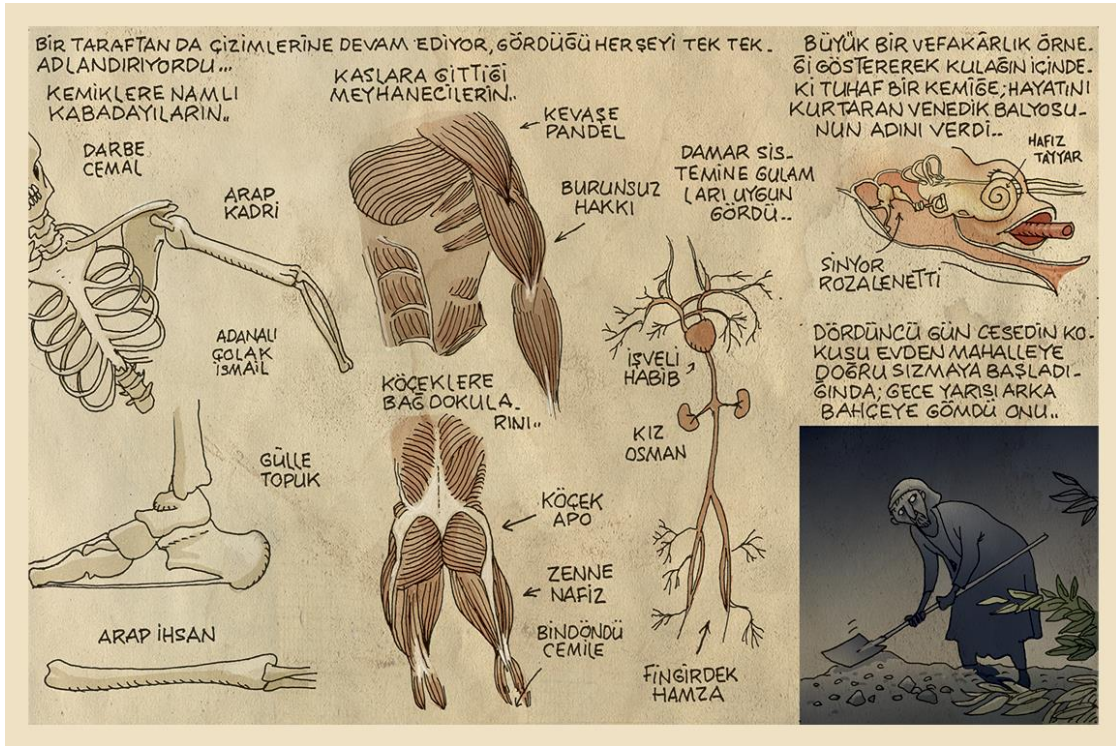


Resim:6- Ertem, 2015:35

Kubelik "teşrih / anatomi atlası" hazırlamayı kafasına koymuş, önce bir köpek leşini kesip biçmiş, işi ilerleterek denizde bulduğu bir insan elinin ayrıntılı bir haritasını çıkarmış, sonra da Tophane civarında denizden kıyıya vuran bir cesedi gizlice evine taşıyıp onun üzerinde iki gün boyunca çalışarak teşrih atlasını biraz olsun şekillendirmiştir. Anar bunu şu cümlelerle anlatır:

“Kemiklere kabadayıların, kaslara meyhanecilerin adlarını veriyor, gulamlar ve köçeklere ise damarlar ve bağdokuları kalıyordu. Büyük bir vefakârlık örneği göstererek, kulağın içinde bulunduğu ve üzeniyi andıran kemiğe kendisini özgürlüğe kavuşturan Venedik balyosunun adını verdi. Dükkânının üzerindeki evinde, koku komşular tarafından duyulur endişesiyle, cesedi avluya gömmeyi kararlaştırdı.” (Anar, 2020: 27)

Anar’ın kısaca anlatıp geçtiği bu sahneyi çok ayrıntılı bir çizimle ve isimleri yerli yerine yerleştirerek, yani başarılı bir “genişletme” işlemiyle, gözler önüne sermiştir:



Resim: 7- Ertem, 215:41

Ertem, Uzun İhsan Efendi'nin dayısı Arap İhsan'ın mezarına gidip çiçek tohumu ekmesini, toprağını sulamasını iki üç panelde resmetmiş, ayrıntıya girmemiştir. Romanı görüp okuyanların, bırakılan boşluğu / kör noktayı rahatça dolduracaklarını düşünmüş olmalıdır.

Uzun İhsan Efendi'nin mezar ziyaretini ayrıntılı sayılacak bir şekilde anlatan Anar da Arap İhsan'ın ölümünü bu ziyaret vesilesiyle haber vermiş, nasıl öldüğü konusuna değinmemiş, mezar taşında isim yazılı ise de bunu belirtmeyerek (fakat “ustaca oyulmuş levent kılıcı” gibi dolaylı ifadelerle sezdirerek) okuyucu tarafından doldurulması gereken bir boşluk bırakmıştır:

“Aşağıya inip abdest tazeledi. Giyinip evden çıkarken ibriği almayı unutmamıştı. Meyyit Kapısı'ndan çıkıp Kasımpaşa'daki kabristana giderken, çeşmenin birinde ibriği doldurdu.

Eski bir mezarın yanında durup toprağı suladı ve Fatiha okudu. Bir bez parçasına sardığı boru çiçeği tohumlarını toprağa serpti. Bu bez parçasını daha sonra mezar taşını tozdan topraktan temizlemek için kullandı. Taşın üzerindeki 'Ah minel aşk' yazısını, ustaca oyulmuş levent kılıcı kabartmasını, 'yedi meydanın ve yetmiş iki külhanın efendisi' ibarelerini özenle parlattı. Öğle vakti olmadan arkasına bile bakmaksızın aceleyle Galata'ya döndü.” (Anar, 2020:46)

Anar'ın romanında Uzun İhsan Efendi, dayısı Arap İhsan'ı oğluna şöyle anlatıyor:



“Seni artık şaşırtmak istemediğim için her şeyi söylemek istemiyorum. Ama gördüğün ve işittiğin ne varsa, hepsinin, şu zavallı babanın zihnindeki düşlerden ibaret olduğuna inan! Yine de birkaç şey bunun dışında tabii. Büyük dayın Arap İhsan, o muhteşem külhani, boşluğu ve karanlığı okuyan benim gibi bir korkağın, adım bile atmaya çekindiği gerçek dünyanın haritalarını çizen biriydi. Yıllar önce öldü, ama kahkahası hâlâ çınlıyor ve düşü zihnimde hâlâ yaşıyor.” (Anar, 2020:235)



Resim: 8- Ertem, 2015: 61 Arap İhsan'ın mezarı

Ertem, aşağıdaki üç panelde<sup>13</sup>, küçük bazı ekleme ve çıkarmalarla -Töppfer'in ifadesiyle, sözün aydınlattığı- renk ve çizgilerle Arap İhsan'ın hayatını ve karakterini özetlemiştir:

Bu üç panel, Ertem'in sıkça ve çizgili anlatımın avantajlarını kullanarak başvurduğu “daraltma” işlemlerinin iyi bir örneğidir.

Roman dili ile resimli roman dili karakter olarak farklıdır; farklı olmak zorundadır. Resimli roman, anlatımın bir kısmını “söz”e bırakmasıyla doğacak boşluğu çizgi ve renkle telafi eder. “Söz” ise görsele rağmen kalan boşluğu doldurur. Bu da, Ertem'in “Bence resimli roman da anlatımın hizmetindedir.” (Ertem, 2015: 312) sözüyle uyumludur. Çizgili anlatımda dilin ritmi

<sup>13</sup> Birinci panelde bir kabadayının genel görünüşü verilirken, ikincisinde yatağanı ve hançeriyle vuruşan ve bütün öfkesi yüzüne gözüne yansımış bir korsanın cenk esnasındaki vücut ritmi resmedilmiş, üçüncü panelde ise hayatı vuruşmayla, naralarla, iri kahkahalarla geçen Arap İhsan'ın serviler altındaki dinginliği anlatılmıştır.

daha hızlıdır. Bir yanda baloncuklara sığdırılmış kısa sözler, ses taklitleri<sup>14</sup>, bir yanda da doğrudan göze hitap eden bazı imgeler, ikonlar, işaretler okuyucunun eserin özünü kavramasını kolaylaştırır.



Resim 9- Ertem, 2015:299

“Sözel olmayan iletişim aynı zamanda kişinin gerçek düşüncelerini, hislerini ve niyetlerini de açığa çıkarabilir. Bu nedenden ötürü, sözel olmayan davranışlar bazen “ifadeler” olarak da geçebilir, çünkü bize kişinin aklından neler geçtiğini ifade ederler. İnsanlar sözel olmayan bir şekilde iletişimde olduklarını her zaman fark edemediklerinden dolayı, beden dilleri, kişisel amaçlarına yönelik bilinçli olarak oluşturdukları sözlü bildirimlerden çok daha gerçek bilgiler içerebilir” (Navarro & Karlins, 2012: 4’ten nakleden: Yağlı, 2018:1441).

Romandan uyarılma çizgili anlatımda dilin değişmesi kaçınılmazdır. Çünkü romanda çok sayıda kelime kullanmak, uzun cümleler kurmak, çeşitli söz sanatlarına başvurmak ihtiyacı öne çıkarken, çizgili anlatım daha pratik olmak zorundadır. Bu yüzden, resimli romanın dili ile Anar’ın anlatı dili bazan birebir örtüşürken çoğu zaman da farklılaşır. Mesela, Anar Kubelik’e “Ücretimi peşin ver öyleyse, tam elli filuri” dedirtirken (s.25); Ertem’de bu ifade “Ücretim peşin... Elli filuridir ağam” (s.35) şekline dönüşür.

Çizgili anlatımın önemli avantajlarından biri de beden dilini kolayca kullanabilmesidir. Sözel anlatımda bir kahramanın öfkeli hâlini anlatabilmek için bir çok kelime kullanmak zorunda kalabiliriz; çizgili anlatımda ise birkaç çizgi, bir iki fırça darbesi, büyük harflerle yazılmış kelime ve cümleler anlamlı bir görsellik yaratır.

Ertem, Anar’ın sözel dilini -aslına sadık kalmak istese de- zorunlu olarak resimli roman diline çevirmiş / dönüştürmüş; Onun Osmanlı Türkçesi, günlük konuşma dili,

<sup>14</sup> Ertem bu eserde ses taklitlerini önceki çalışmalarına göre daha az kullanmıştır.

argo karışımı “özel dil”ini<sup>15</sup>, mizah tarafını da koruyarak -belki biraz da artırarak- devam ettirmiş; ancak çizgili anlatımın vazgeçilmezi olan “görsel dil”den de taviz vermemiştir.



Resim:10-a) Meraklı tüccar ve uzun adam  
(Ertem, 2015:291)

Anar’ın 43 kelime ve beş cümle ile naklettiği sahneyi, Ertem iki adet kelimeyle de destekleyerek (Çünkü bu iki kelime, görsel anlatımın anahtarı durumundadır) ayrıntılı bir çizimle göstermiştir:

[Tüccar] Çok geçmeden derin bir uykuya daldığında düşünde kendisini yine aynı pencerenin önünde gördü. Perde kapalıydı. Bu nedenle tüccar içeriye görmek için perdeyi aralamaya yeltenmek zorunda kaldı. Ama bunun bir tuzak olduğunu bilemezdi. Çünkü bu işi yapar yapmaz uzun boylu adamla burun buruna gelmişti. (Anar, 2020:226)

Aynı sahnenin devamında görseli destekleyen kelime sayısı (araya diyalogun da girmesiyle artmış, fakat aynı sebeple Anar’ın söz malzemesi de hayli genişlemiştir:

“Uzun boylu adam tüccara: -‘Behey teres!’ dedi, ‘Üç gündür pencereden içeriye gözetliyorsun! Senin yüzünden defteri kalemi bırakıp işimi erteledim. Ne merak bu sendeki! Şimdi söyle bakalım. Merakın yüzünden onu bunu rahatsız ettiğin için sana nasıl bir ceza vereyim?’

Tüccar ezilip büzülerek, -‘Affet beni ey uzun adam’ dedi, ‘Üç gündür gelip bu pencereden seni gözetliyorum. Çünkü ne yaptığını merak ediyorum.’ (Anar, 2020:226)

İlban Ertem –çizerlik yönüyle daha çok tanınıyor olsa da- ressamdır. Evlerinin tahta duvarlarına kömürle resim yaparak başlayan, kaldırımlara, eline ne geçerse onun uygun yüzeyine, tuallere resimler yaparak süren bir resim yolculuğu. Puslu Kıtalar Atlası’nda ulaştığı seviye, önemli ölçüde, bu yolculuğun doğal sonucu olarak değerlendirilmelidir.

([www.https://ilbanertem.com/tr/biyografi](http://www.https://ilbanertem.com/tr/biyografi), E.T.18.02.2022)

Anar Alibaz’ın geceyi -korkularına rağmen- çadırda geçirmesini bir iki cümle ile özetlemiş; daha sonraki olaylara geçmiştir. Ertem ise, Alibaz’ın sıkıntılı durumunu ve yaşadığı karışık duyguları masalsi bir hava yaratacak şekilde görselleştirmiştir:



Resim:10-b) Meraklı tüccar ve

<sup>15</sup> “Özel dil” nitelemesi Semih Gümüş’e aittir; bu niteleme Anar tarafından da benimsenmiştir:

“Gümüş: Türkçeyi büyük bir zenginlikle kullanıyorsunuz. Kimileri dilinizin Osmanlıca olduğunu sanıyor. Bence kesinlikle bir kalıba sokulamaz. Eski sözcüklerle örülü bu dil, yalnızca özel bir dil. İhsan Oktay Anar’ın özel bir dil yarattığını, dolayısıyla bir dil kalıbına dökülemeyeceğini düşünüyorum. Siz ne dersiniz?

Anar: “Özel dil” kesinlikle geçerli bir deyiş, dilerim ki benim için de doğrudur. Sokaktaki insan (ama her sokaktaki değil, varoşlarda ve ara sokaklarda) dili daha etkili kullanıyordu. Artık pek kalmadılar. Bunlar klasik argonun mucitleriydi. Kelimelerin anlamları yanında etkileri de olduğunu, kime “eşek”, kime “merkep” denileceğini biliyorlardı.” (Gümüş, 2013)



“Babası bellediği adama yapılan eziyete şahit olan Alibaz’ın cinleri tepesine üşüştü. Adamcağzı’ı boynuna bağladıkları iple Karaköy’e kadar sürükleyen yeniçerileri kayığa binene kadar izledi. Hava karardığı için kayığın ne yöne gittiğini göremedi. İskeleden doğruca karağâha koştu ve karanlıktaki cinlere, umacılar, gulyabanilere rağmen bütün gece çadırda kaldı.” (Anar, 2020: 65)

Öyle anlaşılıyor ki, Anar o gecenin sabahında meydana gelen olaylara daha fazla önem verirken, Ertem kahramanın ruh hâlini ifade etmeyi daha fazla önemsemiştir.



Resim:11-a) Ertem, 2015:87



Resim: 11-b) İlban Ertem, “Kâbus” adlı tablo



Resim: 11-c) İlban Ertem, “Gece-gelen”



Resim: 11-d) İlban Ertem, “Korku 2” adlı tablo

Alibaz’ın çadırda yaşadığı korkulu geceyi tasvir eden bu resim, Ertem’in *Kâbus*<sup>16</sup>, *Gece-gelen*<sup>17</sup> ve *Korku -2*<sup>18</sup> adını verdiği tablolarıyla karşılaştırıldığında, ressamlığının Puslu Kıtalar Atlası’na ne

<sup>16</sup> bk.<https://www.ilbanertem.com/tr/>

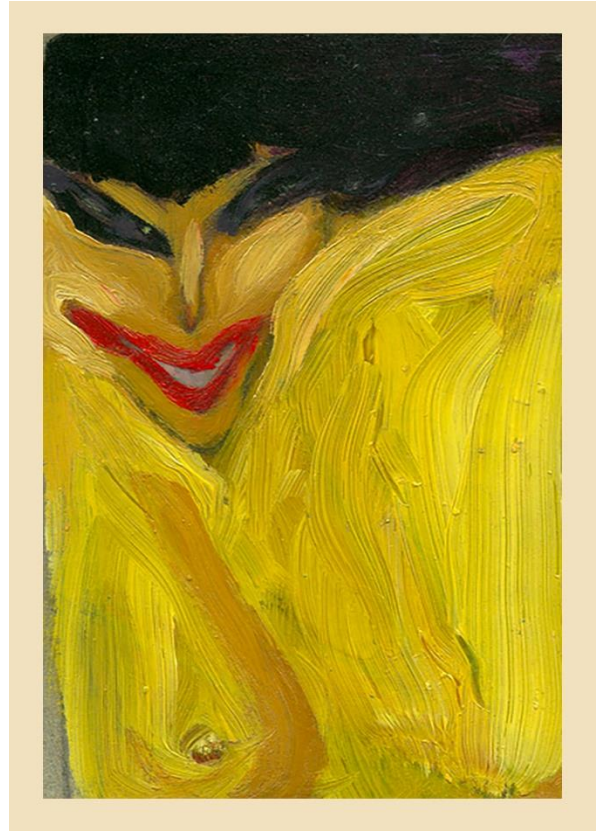
<sup>17</sup> bk.<https://www.ilbanertem.com/tr/>

<sup>18</sup> bk.<https://www.ilbanertem.com/tr/>

ölçüde yansıdığı açık şekilde görülmektedir. Bu düşüncemizi desteklemek üzere bir örnek daha kullanabiliriz:



Resim: 12-a)Ebrehe, Ertem, 2015: 204



Resim:12-b) Ertem, "Ölümcül Bakış" adlı tablo

Ertem'in resimli romanda kullandığı Ebrehe çizimleri, resim albümünde yer alan *Ölümcül Bakış*<sup>19</sup> tablosundan mülhem gibi görünüyor. Tablodaki kadın duruşu, kadınsı fakat tekinsiz / acımasız bir erkek portresinde dirilmiştir, denilebilir. Ertem'in Ebrehesini Anar şöyle tasvir etmişti: "İstihbarat-ı Hümayûn'un bu defaki reisi, yüzü bir kadını andıran, çenesinde sakal yerine ancak birkaç kıl bulunan, şakakları ve ellerinin derisi altında mavi damarlar gözüken, adeta cam gibi saydam bir tene sahip olan Ebrehe adında bir casustu." (Anar, 2020:140)

İlki dürüst, menfaat gözetmeyen, ikincisi ise her şeyi kendi hırsları doğrultusunda yapan iki insanın yüzü. Her iki sanatçı bu farklı mizaca sahip iki kişiyi hemen hemen aynı duygularla anlatmıştır:

Efraim'den sonraki Büyük Efendi'nin son derece dürüst bir mizacı vardı. Bu yüzden teşkilatı kendi çıkarları için kullanmaya tenezzül etmedi. (Anar, 2020: 139)

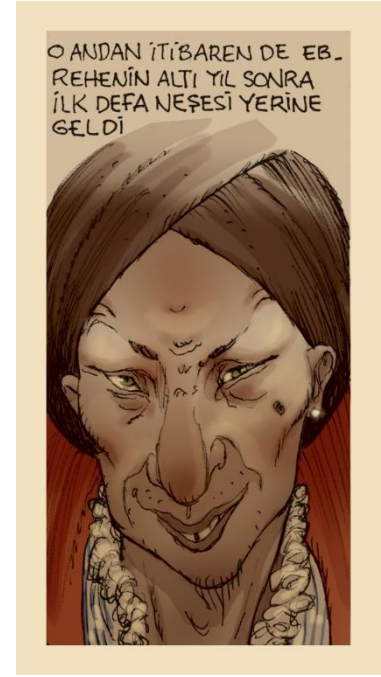
İstihbarat-ı Hümayûn'un bu defaki reisi, yüzü bir kadını andıran, çenesinde sakal yerine birkaç kıl bulunan, şakakları ve ellerinin derisi altında mavi damarlar gözüken, adeta cam gibi saydam bir tene sahip olan Ebrehe adında bir casustu. O öncekilerden oldukça farklı biriydi ve Teşkilat, adeta onun deney masası olmaya doğru gidiyordu. (...) Casusları kendi merakı için kullanmaya başlamış, sadece sonucunu görmek için sahte belgelerle kendince birtakım oyunlara girişmişti. (Anar, 2020:140)

<sup>19</sup> bk.<https://www.ilbanertem.com/tr/>



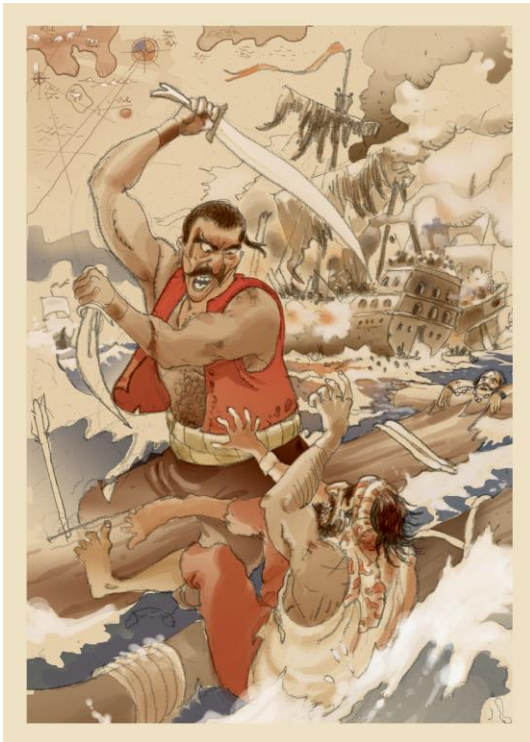


Resim:13-a) Ertem, 2015:200



Resim:13-b) Ebrehe

Resim:9'da kısaca değerlendirdiğimiz bu panel, resim sanatının bütün görsel gücünü ortaya koymaktadır. Anar'ın kelimelerin diliyle tasvir ettiği Arap İhsan cisme kavuşmuş, önce de belirttiğimiz gibi, yatağanı ve hançeriyle vuruşan, bütün öfkesi yüz hatlarına, gözlerine yansımış bir korsanın cenk esnasındaki vücut ritmi resmedilmiş; cenk ortamının ayrıntıları da tek panele sığdırılmıştır. Bu paneldeki bütünlük fikri, hareket / dinamizm, odaklanma, merkezden çevreye bakış, sözün / edebiyatın nasıl dönüştüğünün iyi bir örneğidir. Ertem, Anar'ın Arap İhsan'ını kelimelerin arkasından / arasından çıkarmış, kendi görme biçiminin süzgecinden geçirip yeniden tasarlamıştır.



Resim: 14- Korsan Arap İhsan'nın öfkesi

Anar'ın "cenk anında hasmını olduğu yere mihlayın o kımıltılı parıltılar gözbebeklerine yerleşti." (s.16) tasviri, her birimizin hayalinde farklı bir imge oluşturur; fakat Ertem bu parıltıyı görünür kılmıştır. Bu parıltı, sayfalarca anlatılabilir ve okuyucunun / alıcının hayalinde sayısız imge canlanır; fakat bir fırça darbesi imgeleri teke düşürmüştür: Arap İhsan yalnızca bir korsan figürü değil, yapısal bir bütünlük içinde yaratılmış çok güçlü bir savaşçı imgesidir. Yatağanın, hançerin, gözlerin ve dişlerin beyazı ile vücudun dalgalı kırmızısı bir yandan karşıtlık yaratırken, bir yandan da öfkeyi vurgulamada ortaklaşmaktadır.

Eserde buna benzer çok sayıda panel, tek tek değerlendirildiğinde bir resim atölyesinin verileri ile karşı karşıya olduğumuzu fark ederiz. Şklovski (1893-

1984)'nin dediği gibi, "Yaşam duygusunu vermek nesnelere hissettirmek, taşın taştan olduğunu duyurmak için, sanat dediğimiz şey vardır." (*Şklovski, 1995:72*) Bu resim, "korsanın korsan olduğunu gösteren" bir resimdir.

## SONUÇ

Ertem, çok zengin bir görsellik potansiyeline sahip olduğunu fark ettiği ve bu özelliği sayesinde kendisine yeni bir kapı açacağını düşündüğü Puslu Kıtalar Atlası'nı söz düzleminden görsel düzleme (resim düzlemine: çizgi ve renk senteziyle) taşımıştır. Gerçek sanat eserlerinde dil, her zaman, büyüdür. O büyüü bozmadan yapılan sanatlar arası (metinlerarası ya da göstergelerarası) çalışmalar her zaman sanata katkı sağlamıştır. Ertem'in Anar'ın eseriyle olan ilişkisi "gizli bir etkilenme değil, açık bir tercihle ortaya çıkmış türler arası bir kaynaşmadır. Beş yıldan fazla bir süre emek verilerek ortaya konulan bu eser, bu haliyle, çizgi boyutunu çok aşan, söz ile görselliği başarıyla buluşturup sağlam bir "estetik yapı kuran bir çalışma" olarak görülmelidir. Bu pencereden bakarak eseri "resimli roman" olarak adlandırmak gerektiğini düşünüyoruz.

İlban Ertem, Puslu Kıtalar Atlasını resimli roman formuna aktarıp dönüştürürken mümkün olduğu kadar anlam kaymasına fırsat vermemiş, Anar'ın kurgusuna büyük ölçüde bağlı kalmıştır. Eleştirmenlerin önemli bir kısmı bunu başarı ölçütü olarak kabul etmektedir. İki sanatçı arasındaki karşılıklı saygı ve anlayış çok değerli olmakla birlikte, anametin-altmetin bağlantısının ne ölçüde olması gerektiği tartışılabilir. Dolayısıyla, eserin asıl başarısını "alt-metin"e bağlılıktan daha fazla, onu dönüştürmedeki ustalıkta aramak gerekir.

Ertem'in eseri "yenidenyazma" örneğidir. Anar, fantezi ile gerçeği kaynaştırarak büyüü gerçekliğin başarılı bir uygulamasını yapmıştır. Ertem ise çizgi ve rengin imkânlarıyla elde ettiği "figüratif doku" sayesinde, büyüü gerçekliği resimli romanda yenilemiştir. Anar'ın sözlü anlatısına çizgi ve resmin dilini eklemiş olması, Ertem'in büyük avantajıdır. Anar'ın metni görsel malzeme ile yeniden değer kazanmıştır.

Bu çalışmada dikkat çeken özelliklerden biri de Ertem'in ressamlık deneyimini kullanmış olmasıdır. Yazımızda kullandığımız görsel örnekler bile, bu deneyimin etkisini açık şekilde göstermektedir.

Ertem'in hareket noktası Anar, varış noktası ise kendisidir. Elbette, Ertem'in eseri Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası'ndan doğmuştur; fakat beş yılda gerçekleşen bu doğum, ana-kız ilişkisini çok aşan bir yeni"yi yaratmıştır.

Sonuç olarak denilebilir ki, Ertem'in eseri "çizgili anlatı"da yeni bir aşamadır ve bu yüzden, çizgili anlatının tarihçesi içinde ayrı bir yerde durduğunu belirtmek üzere "resimli roman" olarak değerlendirmek ve ayrıca, Anar'ın eserine yeni bir boyut kazandırmış olmasından dolayı da "yenidenyazmak" mahiyetinde görmek gerekir.

**KAYNAKÇA**

- Ak, Eray (2015). "İlban Ertem'den Efsanevi Çizgi Roman Uyarlaması", *Cumhuriyet Kitap Eki*, 23 Mart 2015.
- Ak, Eray (2015). İlban Ertem'den Muhteşem Uyarlama: "Puslu Kıtalar Atlası", *Cumhuriyet Kitap Eki*, 23 Mart 2015.
- Akengin, G. ve Küçükusta, O. (2020). "Çizgi Roman ve Animasyon Arası Melez Bir Tür: Hareketli Çizgi Roman Kavramı", *Ulakbilge SosyalB Bilimler Dergisi*, Cilt:8 S.54 ss.1360-1368.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*, Ankara: Öteki Yayınevi.
- Aktulum, Kubilay (2011). *Metinlerarasılık // Göstergelerarasılık*, Ankara: Kanguru Yayınları
- Anar, İ.O. (2020) *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul: İletişim Yayınları 2.Baskı
- Bahatin, M. (2020) *Karnavaldan Romana* (Derl. Sibel Irzık, Çev. Cem Soydemir), İstanbul: Ayrıntı
- Bennet ve Royle (2018). *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları
- Bezci, Şenol (2015). "Maus: Grafik Roman ve Edebiyat", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55, 2, ss.251-270
- Cantek, L. (1996). *Türkiye'de Çizgi Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Cantek, Levent (2016). "Türkiye'de Çizgi Romanın Umumi Manzarası", *Çizgili Hayat Kılavuzu* (Derl: Levent Cantek), İstanbul: İletişim Yayınları
- Ceran, Kosta (2016). "Çizgi Roman Nedir?", *Çizgili Hayat Kılavuzu* (Derl. Levent Cantek), İstanbul: İletişim Yayınları
- Dinçtürk N. (2015). "Tanıdık bir masalın resimli hâli", *AGOS*, 05.05.2015
- Dillon, Sarah (2017). "Metinlerarasılığı Yeniden Düşünmek", *Palimpsest Edebiyat, Eleştiri, Kuram* (Çev.F.Burak Aydar), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, ss.115-133
- Ertem, İlban (2015). *Puslu Kıtalar Atlası*, İkinci Basım, İstanbul: İletişim Yayınları
- Gönenç, L. (2010). Grafik roman. Varlık, 1232, 11-14.
- Gören, Esin (2013). *Yenidenyazmak –İtalyan Edebiyatında Yeniden Yazılmış Metinler*, İstanbul: Dönence Basım ve Yayın Hizmetleri
- Günaydın, A.U. (2019). *İyikitap Çocuk ve Gençlik Kitapları Dergisi*, Dosya: Çizgilerle Anlatmak, Sayı:115, Haziran 2019
- Hüküm, M. (2017). "İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Romanının Metinlerarası İlişkiler Açısından Değerlendirilmesi", *Akademik Matbuat Dergisi*, C.1 S.1 ss.38-51
- Karaca, A. (2005). "İhsan Oktay Anar'ın Puslu Kıtalar Atlası Romanının Olay Örgüsü, Fantastik Özellikler ve Tema Bakımından İncelenmesi", *Arayışlar Dergisi*, S.14 ss.93-108
- Karaca, Alaattin (2021). "Yazar-Metin-Okur Ekseninde Postmodern Anlatının Oyunsulaştırılması: Puslu Kıtalar Atlası Örneği", *Edebî Eleştiri Dergisi* Cilt V, Sayı I, Yıl 5, Mart 2021, ss.245-269
- May, Rollo (2016). *Yaratma Cesareti*, İstanbul: İletişim Yayınları
- Platin, Ali (1985). "Tek Resimden Dizi Resime Geçiş", *Hürriyet Gösteri*, S.61 s.64
- Rifat, M (2008). *Yaklaşımlarıyla Eleştiri Kuramcıları*, İstanbul: Sel Yayıncılık
- Şen, Cafer (2012). *Türk Romanında Felsefi Açılımlar*, Ankara: Akçağ Yayınları
- Şklovski, V.(1995) "Teknik Olarak Sanat", *Yazın Kuramı* (Derl. T.Todorov), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları



- Wellek R. Ve Warren A. (1983) *Edebiyat Biliminin Temelleri* (Çev. A.E.Uysal), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları
- Yağlı, Ali (2018). Çizgi Romanlarda Kullanılan Bazı Semboller ve Beden Dili”, *Journal of Social and Humanities Sciences Research* Vol:5 / Issue: 24
- Yalçınkaya Can T (2015). “Ah Minel Aşk! İlban Ertem'den divane işi bir uyarılma: Puslu Kıtalar Atlası”, *Arkakapak* 19 Mart 2015
- Yalçınkaya Can T. (2016). “Grafik Roman”, *Çizgili Hayat Kılavuzu* (Derl. Levent Cantek), İstanbul: İletişim Yayınları

### Elektronik kaynaklar

- Cantek, Levent (2021). <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/sarmasiklar-arasinda-bir-grafik-roman-1825817> (E.T. 21.12.2021)
- Cantek, Levent (2021). “Sarmaşıklar Arasında Bir Grafik Roman” <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/sarmasiklar-arasinda-bir-grafik-roman-1807656> (E.T.31.12.2021)
- <https://www.ilbanertem.com/tr/>
- Levent Cantek, “Çizgi roman tarihimizde bir eşik: Puslu kıtalar atlası”, *T24 Bağımsız İnternet Gazetesi* <https://t24.com.tr/k24/yazi/cizgi-roman-tarihimizde-bir-esik-puslu-kitalar-atlasi,116> (E.T..26.10.2021)
- (Gümüş, S. (2013). “Bunlar Roman, Belgesel Değil”, *Oggito*, 16 Aralık 2013, <https://oggito.com/icerikler/Ihsan-oktay-anar-bunlar-roman-belgesel-degil-/5135> (E.T..30 Kasım 2021)
- Can Yalçınkaya (2015). “2015'ten İz Bırakan 16 Çizgi Roman” <https://www.otekisinema.com/16-cizgi-roman/> 29 Aralık 2015 (E.T.26 Kasım 2021)

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Bir Edebî Fikir Olarak Terslik: Fernando Pessoa'nın Modernizminde Edgar Allan Poe'nun İzleri

DR. ÖĞR. ÜYESİ HAKAN ATAY\* - DOÇ. DR. HİVREN DEMİR ATAY\*\*

## Öz

Portekizli şair ve yazar Fernando Pessoa, farklı isim ve kimliklerle oluşturduğu külliyatıyla yirminci yüzyıl modernist edebiyatının en önemli figürleri arasında yer almıştır. Yaşarken yayımladığı yapıtlarının yanında, ölümünden sonra birkaç sandıktan çıkan ve zaman içerisinde okurla buluşan el yazmaları da Pessoa'nın iyi bir dünya edebiyatı okuru olduğunu açıklıkla gösterir. Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği Güney Afrika'da İngilizce öğrenim gördüğü için Anglo-Amerikan edebiyatına özel bir ilgi duyan Pessoa, hayatı boyunca Amerikalı şair ve yazar Edgar Allan Poe'yu okumayı sürdürmüş, Poe'nun kimi yapıtlarını Portekizceye çevirmiş, kimi öykülerini çağrıştıran öyküler kaleme almıştır. Bu yazı, Poe'nun bir kompozisyon felsefesi oluştururken ortaya koyduğu terslik fikriyle Pessoa'nın modernist edebiyat anlayışı arasında önemli geçişler olduğunu öne sürmektedir. Poe'nun "Terslik Şeytanı" ve Pessoa'nın "Şeytanın Saati" öykülerinde terslik fikri şeytan figüründe somutlaşır ve anlatıların dinamiği tersliği edebî yaratıcılıkla ilişkilendirmemizi sağlar. Bu ilişkinin izini sürmek amacıyla söz konusu iki öyküye odaklanan ancak Pessoa'nın *Huzursuzluğun Kitabı* ve Poe'nun *Eureka*, "Boşboğaz Yürek", "Kara Kedi" gibi yapıtlarından da yararlanan yazı, Pessoa'nın modernizminin önemli öğelerinden olan edebî belirsizlikle Poe'nun tek etki kuramını terslik ilkesi çerçevesinde tartışmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe, "Şeytanın Saati", "Terslik Şeytanı", terslik, modernizm, tek etki kuramı

## PERVERSITY AS A LITERARY IDEA:

### TRACES OF EDGAR ALLAN POE IN FERNANDO PESSOA'S MODERNISM

#### Abstract

Portuguese poet and writer Fernando Pessoa has become one of the most significant literary figures of the twentieth century modernism with his unique oeuvre, a considerable amount of which he attributed to the writer characters he created. Both the works he published in his life and the manuscripts published posthumously after the researchers found them in wooden chests show that Pessoa was a keen reader of world literature. Since he received an education in English in South Africa, where he spent his childhood and early youth, he was especially fond of Anglo-American literature and his interest in American poet and writer Edgar Allan Poe continued

\* Mersin Ün. İnsan ve Toplum Bil. Fak. Karş. Edebiyat Böl. hakanatay@mersin.edu.tr, Orcid: 0000-0002-0829-4619

\*\* Mersin Ün. İnsan ve Toplum Bil. Fak. Karş. Edebiyat Böl. hivren@mersin.edu.tr, Orcid: 0000-0001-8249-2181

Gönderim tarihi: 30.08.2022

Kabul tarihi: 12.10.2022

during his life. He read Poe, translated some of his works, and even wrote some short stories evoking Poe's. This article suggests that the idea of perversity that appears to be a component of Poe's philosophy of composition finds a reflection in Pessoa's modernism. In Poe's "The Imp of the Perverse" and Pessoa's "The Hour of the Devil" the idea of perversity is embodied in the figures of the devil and the dynamics of the narratives enable us to relate perversity with literary creation. Although this article will focus on these two short stories in order to trace this relationship, it will also engage in Pessoa's *The Book of Disquiet* and Poe's various works including *Eureka*, "The Black Cat" and "The Tell-Tale Heart". The article will discuss an important element of Pessoa's modernism, namely literary ambiguity, and Poe's theory of single effect within the framework of perversity.

**Keywords:** Fernando Pessoa, Edgar Allan Poe, "The Hour of the Devil", "The Imp of the Perverse", perversity, modernism, single effect

## GİRİŞ

**B**irbirinden farklı onlarca isim ve kimlikle yazarak özgün bir edebî fikri hayata geçiren Portekizli şair ve yazar Fernando Pessoa (1888-1935), modernist edebiyatın en renkli figürleri arasında yerini almıştır. Araştırmacılar, 2013 yılı itibarıyla ulaştıkları otuz bin sayfalık Pessoa külliyyatının yüz otuz altı farklı biyografiye ve edebî tarza sahip şair ve yazar karakterler tarafından kaleme alındığını tespit etmiştir (Pizarro ve Ferrari, 2013). Pessoa'nın "heteronim" adını verdiği bu karakterlerin temsil ettiği dilsel, türsel, tematik ve biçimsel çeşitlilikte bir okur olarak ilgilendiği ve etkilendiği yazarların payı büyüktür. Çocukluğunu ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği Güney Afrika'da İngilizce öğrenim gördüğü için Anglo-Amerikan edebiyatı Pessoa'nın okuma listesinde önemli bir yer edinmiştir. William Shakespeare'den Charles Dickens'a, Walt Whitman'dan O. Henry'ye, farklı türlerde yazan şair ve yazarlarla birlikte farklı kültürel oluşumlara ve edebî akımlara da ilgi gösteren Pessoa, ilgilendiği şeyleri özgün bir yaratıcı işleme tabi tutarak dönüştürmüştür. Anglo-Amerikan edebiyatının önemseddiği yapıtlarına yakından bakmak çevirmenlik arzusunu da tetiklemiş, bu yapıtları Portekizcede var etmeye çalışırken Portekiz edebiyatına yeni bir ses ve tarz getirmek, geleneksel edebiyat anlayışının dışında bir poetikanın imkânlarını görünür kılmak istemiştir. Pessoa'da böyle bir istek uyandıran şair ve yazarlardan biri de on dokuzuncu yüzyıl Amerikan edebiyatının önemli isimlerinden Edgar Allan Poe'dur (1809-1849).

Pessoa'nın Poe'yla ilişkisi üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar özellikle Poe'nun "Yazmanın Felsefesi" ("The Philosophy of Composition") yazısının Pessoa üzerinde kayda değer bir etkisi olduğunu vurgulamıştır (Monteiro, 2014, s. 284; Defenu, 2021, s. 171). Bu araştırmacılara göre Pessoa için Poe, ritim duygusuna ve lirik bir sese sahip bir şair, gizemli öykülerin maharetli yazarı ve yazmanın felsefesine kafa yoran bir düşündürüdür. Ne var ki Poe'nun "Kara Kedi" ("The Black Cat") ve "Boşboğaz Yürek" ("The Tell-Tale Heart") gibi popüler öyküleri, "Yazmanın Felsefesi", "Twice-Told Tales" [Söylenegelen Hikâyeler] ve *Eureka* gibi metinlerinde de önemli bir yer edinen "tek etki" kavramının gerektirdiği bütünlük, birlik ve tutarlılığın bir terslik ilkesiyle sekteye uğratılabileceğini ortaya koyar. Poe'nun "Terslik Şeytani" ("The Imp of the Perverse")



öyküsünün başlığında somutlaşan bu şeytani sapma dürtüsü, yalnızca insan davranışlarında değil, bir edebiyat yapıtının işleyişinde de yansıma bulabilir. Bu makale, bir edebî fikir olarak tersliği Pessoa'nın "Şeytanın Saati" ("A Hora do Diabo") ve Poe'nun "Terslik Şeytanı" öykülerine odaklanarak ele alacaktır. Makalede öykülerdeki şeytan imgesi merkeze alınsa da temel amaç, tematik, mitolojik, teolojik ya da sembolik bir yorumlamaya değil, Poe ve Pessoa'nın yazma felsefesinin bu iki kurmaca metindeki yansımalarına ulaşmaktır. Bu amaçla öncelikle Pessoa'nın Poe'yla ilişkisine dair somut bilgiler, etkili Pessoa araştırmacılarının yazılarına atıflarla sunulacak, ardından "Şeytanın Saati"ndeki Poe-tik etkilerin izi sürülecektir.

### POE OKURU VE ÇEVİRMENİ OLARAK PESSOA

Edebî üretimini iki dilde sürdüren Pessoa'nın ölümünden bir yıl önce yayımladığı Portekizce şiir seçkisi *Mesaj (Mensagem)* dışında yaşamı boyunca yayımladığı bütün kitaplar İngilizcedir. Portekizce yazdıkları ya küçük dergilerde parça parça yayımlanmış ya da ölümünden sonra keşfedilmiştir (Macedo, 2013, s. 1). Bir sandığın içinden çıkan el yazmaları, Pessoa'nın fragmanlar hâlindeki metinlerini, tamamlanmamış şiirlerini ve çeviri denemelerini içerir. Poe'nun "Kuzgun", "Anabel Lee" ve "Ulalume" adlı şiirlerinin çevirilerini yaşarken yayımlayan Pessoa, sandığından çıkan yazmalarda Poe'nun başka bazı yapıtlarını da çevirmeye çalıştığına dair işaretler bırakmıştır (Vale de Gato, 2014, s. 9; Monteiro 2014, s. 284).



Fernando Pessoa

1924-1925 yıllarında *Athena* dergisinde yayımlanan üç şiir çevirisinde Poe'nun oluşturduğu ritmik örüntüyü Portekizcede de hissettirmek için epeyce uğraşmıştır. *Translated Poe* kitabının giriş bölümünde Emron Esplin ve Margarida Vale de Gato, "Kuzgun" çevirisinin orijinaline yakın bir ritme ulaşması için Pessoa'nın on yıl kadar çalıştığından söz ederler (2014, s. xv). George Monteiro'nun verdiği bilgiye göre Pessoa, *Principais Poemas de Edgar Poe* [Edgar Poe'nun Temel Şiirleri] başlıklı bir seçki hazırlamak istemiş fakat projesini hayata geçirememiştir. Sandığından çıkan Poe çevirilerinin bir dizeden bir kıtaya uzanan bir çeşitlilik arz ettiğini aktaran Monteiro, *Principais Poemas*'a dahil etmek istediği öyküleri, bir Poe öyküleri antolojisinin içindekiler bölümünde işaretlediğini de ekler (Monteiro, 2014, s. 284). 1904'te Cape of Good Hope Üniversitesi'ne öğrenci kabulü için yapılan deneme yarışmasında başarılı bulunan Pessoa'dan ödül olarak birkaç kitap seçmesi istenmiştir; Pessoa'nın seçtiği kitaplardan biri de söz konusu Poe seçkisidir (Monteiro, 2014, s. 284). *Principais Poemas de Edgar Poe* 2011 yılında Vale de Gato'nun ilginç projesi sayesinde yayımlanmıştır. Vale de Gato, Pessoa'nın sandıktan çıkan çevirilerini tamamlamış, çevirmek isteyip de fırsat bulamadıklarını bütünüyle kendisi çevirmiştir. Böylece çevirmeni "Pessoa", "Pessoa & Vale de Gato" ve yalnızca "Vale de Gato" olan şiirlerden oluşan bir antoloji okurla buluşmuştur (Monteiro 2014, s. 285).

Poe'nun öykülerini de severek okuyan Pessoa, akıl yürütmeye dayalı olanlara özel bir ilgi göstermiş, "Çalınan Mektup"un ("The Purloined Letter") yeniden yazımı sayılabilecek "The Stolen

Document” [Çalınan Belge] adlı bir öykü yazmıştır (Monteiro 2014, s. 284). Maria Leonor Machado de Sousa, “Poe in Portugal” [Portekiz’de Poe] yazısında Pessoa’nın on dokuz yaşındayken Alexander Search heteronimiyle İngilizce yazdığı “A Very Original Dinner” [Çok Özgün Bir Akşam Yemeği] ve fragman olarak kalmış “The Door” [Kapı] öykülerini Poe tarzı yapıtlar olarak değerlendirir (1999, s. 118). Monteiro, aralarında “Kızıl Ölümün Maskesi” (“The Masque of the Red Death”) ve “William Wilson”ın da olduğu Poe öykülerinin Pessoa tarafından yapılan çevirilerinin yayımlandığını söyler ve kesin olmasa da “Altın Böcek” (“The Gold-Bug”) ve “Ligeia” çevirilerinin de aynı diziden yayımlandığına dair duyular olduğunu aktarır (1999, s. 211).

Bu bilgiler, Pessoa’nın Güney Afrika yıllarında başlayan Poe ilgisinin ölümüne dek devam ettiğini ve yazınsal pratiğinde de karşılık bulduğunu gösteriyor. Poe’nun edebiyat tarihinde tek bir akımla, tek bir edebiyat anlayışı ya da tarzıyla ilişkilendirilmediğini düşünürsek Pessoa’nın Poe’yu nasıl alımladığı sorusu da önem kazanır. Günümüzde Poe, anakronik bir biçimde postmodernizmle bile ilişkilendirilirken Pessoa’nın yaşadığı dönemde en çok sembolizmle ve kara romantizmle anılıyordu. Fakat Vale de Gato’nun incelemeleri, Poe’nun Pessoa’daki karşılığını modernite çerçevesinde de düşünebileceğimizi gösteriyor. Vale de Gato’nun verdiği bilgiye göre, aya balonla yapılan bir yolculuğu anlatan “Hans Pfaall Diye Birinin Benzersiz Serüveni” (“Hans Phaall”) öyküsünün 1857 tarihli çevirisi bugün itibarıyla ulaşılan ilk Portekizce çeviridir ve Portekiz’de havayolu ulaşımının tartışıldığı bir döneme denk gelmiştir. Böylece Poe, kara romantizmin temsilcisi bir yazardan çok modernite ve teknolojinin müjdeleyicisi olarak alımlanmıştır. 1864’te yayımlanan “Randevu” (“The Assigment”), Poe’daki kara romantizminin daha rahat fark edilebileceği bir metin olduğu hâlde metin tanıtılırken yine yaratıcı fikirlerin ve merak duygusunun önemi vurgulanmıştır (Vale de Gato, 2014, s. 5). Daha sonraki Poe çevirileri, sembolizm, mistisizm, milliyetçilik gibi farklı eğilimlere eşlik ederek çeşitlenirken 1905’te Güney Afrika’dan Portekiz’e dönen Pessoa, kendisini Portekiz modernizminin öncüsü kılacak edebî faaliyetlere girişmiştir. (Vale de Gato, 2014, s. 7-9). 1912 tarihli “A nova poesia portuguesa no seu aspecto psicológico” [Psikolojik yönüyle yeni Portekiz şiiri] başlıklı yazısında Portekiz edebiyatının on altıncı yüzyıl şairi Luís de Camões gibi etkili ve yenilikçi bir edebî figür yaratması gerektiğini dillendirir ve bunun Batı edebiyatının yeniden yazılmasıyla sonuçlanacağına inanır (Vale de Gato, 2014, s. 9).

Pessoa’ya göre, Portekiz edebiyatının ihtiyaç duyduğu canlanma sembolizmin ötesine geçmelidir; çünkü ona göre sembolizm, “muğlak bile olsa” bir fikri açıklıkla ifade edemez; dahası, muğlaklığı kafa karıştırıcı ifadeyle özdeşleştirir (Vale de Gato, 2014, s. 9). Vale de Gato, Pessoa’nın karmaşık bir fikir yürütmeyi olumlarken aslında Poe’yu “tercüme ettiği” öne sürer (2014, s. 9). Pessoa’nın “A Literatura de Decadência” [Dekadans Edebiyatı] yazısından şu alıntıya yer verir: “Edgar Poe’nun uyguladığı ve işaret ettiği gibi, belirsizliğin ifade edilmesini ifadenin belirsizliğinden ayırmalıyız... Sanatın belirsiz olana açık bir ifade kazandırması onun belirsizliğini ortadan kaldırdığı anlamına gelmez; çünkü özünde belirsiz olanı belirsizlikten çıkaran tek şey yanlış yorumlamadır. Sanatın yaptığı, belirsizin belirsizliğini belirgin kılmaktır” (alıntılayan Vale de Gato, 2014, s. 9; çeviri makale yazarlarına aittir). Bu pasaj, Pessoa’nın Poe’da bulduğu sanatsal belirsizliğin karmaşık bir fikir yürütme sürecini de zorunlu kıldığını ifade ediyor. Pessoa, belirsiz

olana açıklık kazandıran bir sanat yapıtının doğuracağı yanlış yorumun yerine askıda kalmayı sürdüren ve sanat yapıtının göstermekten çekinmediği bir belirsizliği koyuyor.



Fernando Pessoa

Pessoa'nın edebiyat projesinde karmaşık bir düşünce, içerdiği çelişkiler ve zıtlıklarla birlikte, anlamsal bir indirgemeye tabi tutulmadan ifade edilir. Pessoa için indirgeme bir ironi konusudur; açıklamaya, tanımlamaya, gerekçelendirmeye çalışmanın yol açtığı trajikomik durumları metinlerinde ortaya koyar. Heteronimlerle yazma fikrinin kendisi bile homojenliğe, bütünlüklü ve tutarlı bir söylem geliştirmeye dirençle ilişkilidir. Beş altı yaşlarında *Le Chevalier de Pas* adlı Fransız bir mektup arkadaşı icat etmesiyle (Monteiro, 1998, s. 2) başlattığı hayali yazar ve şairler üretme süreci, birbiriyle çelişen fikirlerin ve tarzların da birkaç sandık içinde birikmesiyle sonuçlanmıştır. Bununla birlikte *Huzursuzluğun Kitabı* (*Livro do Desassossego*) gibi fragmanlardan oluşan bir metnin tek bir fragmanında bile bir belirsizlik retoriğinin izleri sürülebilir.

Pessoa'nın kendisine benzerliği nedeniyle yarı-heteronim olarak nitelediği Bernardo Soares'in imzasını taşıyan ve ilk kez 1982'de yayımlanan *Huzursuzluğun Kitabı*'nda terslik, düşünceleri ve eylemleri yolundan saptırma görevini üstlenecek olumlu bir özelliktir:

Samimiyetle, sabırla akıl yürüterek teoriler kursak ve bunu yalnızca, hemen çürütmek üzere yapsak – edimlerimizi, onları mahkûm eden kuramlarla doğrulasak –, hayatta kendimize bir yol çizsek, sonra da o yolun tam tersine gitsek. Yapılmadık şey bırakmasak, olmadığımız, olduğumuzu iddia etmediğimiz, başkalarının olduğumuzu hayal etmesini de istemediğimiz bir şeyin bütün hallerini kuşansak. (2014, s. 49)

Pessoa, insanların hiçbir teoriyi sahiplenmemesiyle sonuçlanan “kutsal içgüdü”den (2014, s. 321) ve kendisi yerine düşleyen ve konuşan bir “başka-ben”den (2014, s. 280) söz ettiğinde fikirlerin, eylemlerin ve benliklerin sabitlenmesine itirazını dile getirir. “Birbirine ters, hatta uzlaşması imkânsız yollarla düş kur[an]” ve “bir arada bulunamayacak iki şeyi aynı anda hisse[den]” (2014, s. 212) biri, düşüncenin yıkıcılığını da fark edecektir: “Düşünmek, yıkmak anlamına gelir. Düşünce süreci içinde, düşüncenin kendisi bizzat bu işi üstlenir, çünkü düşünmek, düşünülen şeyi parçalara bölmekle olur. İnsanlar hayatın sırrı hakkında düşünmeyi bilseler, her adımda, her eylemde binlerce karışıklığın pusuya yatmış, ruhu gözetlediğini hissedebilseler – asla hareket etmez, yaşamaya bile cesaret edemezlerdi” (2014, s. 248). Bir anlamda Pessoa, düşüncenin ve düşlerin mecburi bir parçası olarak gördüğü ters akıntıyla mücadele etmenin yolunun gerçek anlamda düşünmemek ve gerçek anlamda düşlememek olduğunu ima eder. Pessoa için insanın kendisini düşünmesi ve düşlemesi, başka bir şey üzerine düşünmesi ve başka bir şeyi düşlemesinden farksızdır. Her iki durumda da ters akıntıya kapılmak, hatta bir girdabın içinde kaybolmak kaçınılmazdır. Buradaki bilinmezci tutum, şeylerin kendinde bir özü olduğuna değil, böyle bir özü bilmenin mümkün olduğuna karşı çıkışın ifadesidir. Parçalara bölerek düşünmek, düşünülen şeyi indirgemek anlamına gelir. Oysa, düşüncenin düşünceyi asla yakalayamadığı başka türlü bir düşünme de mümkündür.

Pessoa'nın modernizmi, çok kimlikli bir yazar figürünü, fragmanlardan oluşan bir düzyazı biçimini, şiirsel ritmin belirsizliği pekiştirdiği bir poetikayı öne çıkarırken, hareket etmek ve

eylemek için bir düşünsel sürecin barındırdığı karışıklıkları hissetmemek gerektiğini anlatır. Pessoa'ya göre, "Hayata ayak uydurmamızın tek yolu, kendi kendimizle uyumsuz olmak"tır; çünkü gerçekte ne olduğumuzu asla bilemeyiz (2014, s. 49). Pessoa'nın Soares imzasıyla aktardığı bu fikirler, Poe'ya doğrudan bir atıf içermez; fakat Poe'nun tersliğe dair fikirlerini kayda değer bir biçimde çağırır. Pessoa'nın Poe'yla ilişkisi çerçevesinde hiç ele alınmamış "Şeytanın Saati" ve "Terslik Şeytanı" öyküleri ise bir edebî fikir olarak tersliği şeytan imgesi aracılığıyla somutlaştırır.

### "ŞEYTANIN SAATI" NDE ŞAİR İMGESİ

Pessoa'nın ölümünden sonra bulunan metinlerinden biri olan "Şeytanın Saati", kısa, az karakterli, okuması kolay fakat anlamlandırması zor bir öyküdür. Türkçeye Işık Ergüden'in çevirdiği ve bu yazıda temel alınan versiyon, bir Pessoa araştırmacısı olan Teresa Rita Lopes'in edisyonudur. Öykü, istasyondan çıkan bir kadının evine birkaç adım kaldığını fark ettiğinde yaşadığı şaşkınlıkla açılır. Üçüncü tekil kişi tarafından anlatılan hikâyede kadın şaşkınlığını ifade etmek için arkasından geldiğini düşündüğü yol arkadaşına dönmüş fakat arkadaşının artık orada olmadığını görmüştür. Kadının ıssız sokakta yarı uykulu hâlde salınışı, mesafelerin hızlıca kat edildiğini hissetmesi ve varlığına inandığı arkadaşının gözden kaybolduğunu fark etmesi, öykünün bir rüya mantığıyla kurulduğunu düşündürür. Tuhaf, düşsel, gizemli ve fantastik hava, anlatıdaki bir sıçramayla biraz daha pekişir. Kadının Şeytan'la diyalogu ve bu diyalogun ima ettikleri, Pessoa'nın edebiyatta belirsizlik ve çelişkiye yaptığı düşünsel yatırımı gösterir. Diğer bir deyişle kadının bir rüyadaymışçasına yaşadıkları hikâyenin olay örgüsünü oluştururken şeytanla diyalogu Pessoa'nın poetikasına dair ipuçları sunar.

Öykünün ilerleyen bölümlerinde isminin Maria olduğunu öğrendiğimiz kadın, başlangıçta tasvir edilen şaşkınlığını bir balodan dönerken yaşamıştır. Çalışma odasında kitap okuyan kocasının yanına gittiğinde kocasına balodakilerin kendisini sokağın başında arabadan indirdiğini anlatır ve ardından yorgunluğunu atmak için uyumaya gider. O noktada anlatıcı, kadının oğlunun şiirsel dehasından söz eder. Sanki oğlanın şiirlerini var eden şey, "önceki bir yaşamda, yeryüzünün tüm kentlerinin üstünden uçmuş birisinden aldığı, büyük şeylere yönelik bir arzu"dur (Pessoa, 2015, s. 88). Anlatıcı, görüş alanına mümkün olan her şeyi alıp oradan bir yazma arzusu devşiren şair imgesini biraz daha ileri götürür: "Bir defasında, neredeyse uyurken yazılmış bir şiirde, tüm dünyanın görüldüğü yüksek bir tepenin üzerindeyken, tıpkı İsa'ya olduğu gibi, içindeki bir şeyin ayartıldığını söylemişti" (Pessoa 2015, s. 88). Şaire neredeyse ilahi bir anlam atfedilen bu betimlemeleri şiirsel ilhamın Şeytan tarafından bahşedildiğini ima eden cümleler izler. Maria isminin Meryem Ana'yı çağırması, Maria'nın oğlunun Şeytan'ın gücüyle, başka hiçbir etkiye gerek kalmaksızın, şaire dönüştürüldüğünü düşündürür. Şaire yukarıdaki bir tepeden kentleri, hatta bütün dünyayı gösteren, Şeytan'ın ta kendisidir. Şeytan, İsa'yı da burada ayartmaya çalıştığını ama başaramadığını anlatır. Buradaki çelişkiyi fark eden Maria, Şeytan'a bir şeyi hem inkâr edip hem de varlığını kabul etmenin nasıl mümkün olduğunu sorar. Şeytan şöyle yanıtlar:

Beden, haddinden çok ayrışmaksızın ayrıştığı için yaşar. Her an ayrışmasaydı bir mineral olurdu. Ruh, direnmesine rağmen, sürekli ayartıldığı için yaşar. Her şey bir şeye karşı koyduğu için yaşar. Ben, her şeyin karşı koyduğu şeyim. Ama, eğer ben var olmasaydım hiçbir şey var olmazdı, çünkü karşı konulacak bir şey olmazdı; tıpkı hafif havada iyi



uçtuğu için, havasız yerde daha iyi uçabileceğini sanan, müridim Kant'ın güvercini gibi.  
(Pessoa 2015, s. 89)

Rüya mantığının belirsizliğiyle başlayan öykü, çelişkilere ve zıtlıklara dayalı “şeytani” bir mantıkla devam eder. Öyküdeki Şeytan karakteri için çelişki, bir şeylerin var olmasını mümkün kılar ama aynı zamanda kendi varoluşunun da kaçınılmaz bir unsurudur. Kendisine benzemediği için şeytan olan ve bunu bir erdem olarak gören Şeytan, insanları hayallere sevk ederek bozduğunu, Tanrı'nın yarattığı çürüyebilir bedenine karşısına asla çürümeyecek düşleri koyduğunu söyler (Pessoa 2015, s. 93). Düşler, “var olmayanın yaşayan yaşamını” (Pessoa 2015, s. 93) insanlara hissettiren şeylerden biridir ve Şeytan'ın görevi bu hissi uyandırmaktır.

Şeytan, eylemlerin ve fikirlerin zıddına gitmeyi birbirinden ayırır; ilkinde çirkinlik, ikincisine güzellik atfeder. Eylemlerin zıddına gitmek, dünyanın dönmesini engellemekle sonuçlanabileceken, fikirlerin zıddına gitmek, dünyaya aidiyeti güçlendirir. Şeytan'ın insanların ruhuna sızan düşüncesi, sevilen şeylerden tiksindirmelerine, sıkıcı olmayan şeylerden sıkılmalarına yol açar; sonuçta insanlar olduklarını düşündükleri şeyden farklı olduklarını hisseder, yorulur, düşlere dalarlar (Pessoa 2015, s. 96-97). Şeytan, Goethe'nin, Milton'ın bile kendisini yeterince savunmadığını, onu bir “imgelem Tanrısı” olarak ayırt etmediklerini söyler (2015, s. 98). “Ben ne Tanrı'ya başkaldıran kişiyim ne de inkâr eden tin” (Pessoa 2015, s. 98) diyen Şeytan, kendisini, var olmayı başaramamış ama olmak üzere olan şeylerin işaretlerini taşıyan tin olarak görür (2015, s. 97). Şiirsel kavramlardan yararlanarak şu tanımları verir: “Ben ebedi Farklılık'ın, ebedi Ertelenmiş, Dipsiz Derinlik'in Artığı'yım. Ben, Yaratılış'ın dışında kaldım” (Pessoa 2015, s. 97). Sözün büyük ölçüde Şeytan'a bırakıldığı bu bölüm, anlatının baştaki sahneye dönmesiyle son bulur.

Öykü, Maria'nın sokaktaki hâline, kocasıyla konuşup uykuya geçtiği sahneye döner. Beş ay sonra doğan erkek çocuk, sürekli rüyasına giren kırmızılar içindeki adamın annesinden aktarılan bir anı olup olamayacağını sorgular. Maria, o gece gittiği baloda Mephistopheles kılığına girmiş bir adamla dans ettiğini hatırlar. Böylece bir şeytan imgesinin Maria'nın hayal gücünü harekete geçirdiğini, muhtemelen rüyasında Şeytan'la konuştuğunu, okuduğumuz diyalogun bu rüyadan bir kesit olduğunu anlarız. Maria'nın Şeytan'dan aldığı ilhamla düşlere dalması ve düşlere dalma yeteneğini oğluna da aktarması, Pessoa'nın metnini romantik bir edebiyat anlayışına yaklaştırır da Şeytan'ın çelişki ve zıtlıklara dair söylediklerine açtığı alan, Poe'nun modernist addedilebilecek fikirlerine götürür bizi.

“Şeytanın Saati”nde Maria'nın ilahi bir figür gibi resmedilen şair oğlu, Şeytan'ın kendisine bahsettiği düş görme yeteneği sayesinde her şeyi, kentlerin ışıklarını ve bütün dünyayı tepeden görme ayrıcalığına sahip olmuştur. Fakat bütün bir hakikate vâkıf olma ihtimali, “her şey bir şeye karşı koyduğu için yaşar” ilkesiyle sekteye uğrar. Böylece Tanrı'nın mükemmel yaratma gücünün dışına düşen bir yaratma eylemi şairin imgesini ve imgelemine ortaya koyma biçimini



Edgar Allan Poe

etkiler. Oysa Poe'nun bir düzyazı şiir olarak tanımladığı *Eureka*'da geliştirdiği kozmik kuram, evrenin Tanrı tarafından mükemmel bir biçimde planlanmış bir şiir olduğu düşüncesini temel almıştır. Poe'ya göre, edebî yaratım sürecinin nihai hedefi böyle bir mükemmelliğe ulaşmaktır. Poe'nun "etki birliği" kavramı da bu kuramı geliştirmesine yardımcı olur. Öyleyse, "Şeytanın Saati"nde şeytanın üzerine aldığı görme ve yaratma yetisi bahşetme rolü ve yaratma sürecinde tersliği devreye sokarak hayal gücünü tetiklediği iddiası Poe'nun yazma felsefesiyle nasıl ilişkilendirir?

Poe, *Eureka*'nın başında Etna Dağı'nın zirvesinden aşağıya bakan birinin görkemli manzara karşısında deneyimleyeceği huşu duygusundan, oradaki "yüce birliği" hissetme ihtimalinden söz eder (2014, s. 8). İnsanlar evrendeki bu birliği her zaman hissedemese de dünyaya bakışlarını değiştirerek evrenin yasalarının ahenk içinde çalıştığını fark edebilirler (Poe, 2014, s. 9). Nasıl atomlardan başlayarak evreni oluşturan unsurlar birliğe eğilim gösteriyorlarsa bir edebiyat yapıtında da olay örgüsü bir olayın ötekine iliştiliğini hissetmeyeceğimiz biçimde yapılandırılmalıdır. Ne var ki evreni kurgulayan Tanrı'nın ulaştığı mükemmel birlik, sınırlı bir zekâya sahip insandan beklenemez (Poe, 2014, s. 106). Bununla birlikte Poe, kusursuz bir tutarlılığı mutlak bir gerçeklik olarak tanımlamaktan geri durmaz ve insan yaratıcılığının bu hedefe yöneldiğini düşünür (2014, s. 115). Poe'nun şiir ve öyküdeki etki birliği konusundaki çözümleri de *Eureka*'da dile getirdiği bu temel fikirlerin etrafında şekillenir.

Poe, Nathaniel Hawthorne'un *Twice-Told Tales*'ini ele aldığı 1842 tarihli eleştiri yazısında iyi bir yazarın, düşüncelerini olaylara uydurmak yerine olayları dikkatle işleyerek tek bir etki yaratmaya çalışacağını söyler. Kompozisyon, önceden tasarlanmamış tek bir sözcük bile içermemelidir. Öykü, romandan farklı olarak, kısalığı sayesinde bu bütünlüğü sağlama gücüne sahiptir (Poe, 1992, s. 950). Kısa olmasını tercih ettiği şiir ise Poe'ya öykü kuramını geliştirirken epeyce malzeme sunar. Nitekim 1846 tarihli "Yazmanın Felsefesi"nde "Kuzgun"u yazma sürecini çözümler ve şiirin işleyişini sağlayan her şeyin planlı olduğunu, yapıtın son hâline adeta bir matematik probleminin kesinliğiyle ulaştığını anlatır (Poe, 2002, s. 9). Carlotta Defenu'ya göre, Poe burada ilhamı öne çıkaran romantik estetikten ayrılarak matematiksel işleyiş öne çıkarıyor, böylece modernist estetiğe yaklaşıyordu (2021, s. 171). Bununla birlikte, tek bir etki yaratma potansiyeline sahip oldukları için şiir ve öyküye ayrıcalık tanıyan Poe'nun birlik, bütünlük ve tutarlılığı öne çıkarmasıyla "Şeytanın Saati"ndeki terslik fikri uyumsuz gibi görünür. Tam da bu noktada Poe'nun kendi düşünsel çizgisinden saptığı izlenimi veren fakat takıntılı anlatıcıları nedeniyle tek etki kuramıyla ilişkilenen öyküleri önem kazanır. Poe, kurmaca metinlerini de edebiyata dair eleştirel tutumlarını sahnelemek için sıklıkla kullanır. "Kara Kedi" ve "Boşboğaz Yürek", "Terslik Şeytanı"yla yakınlıkları hemen göze çarpan ve olay örgüleri bir yazma felsefesinin ifadesi olarak görülebilecek öykülerdir.

Bu üç öykünün ortak özelliği itiraf anlatsı olmalarıdır. Öykülerde cinayetler mükemmel bir biçimde gizlendikleri hâlde bizzat katiller tarafından açık edilir. Poe'nun bu motifle ortaya koyduğu temel şey, insan ruhuna özgü bir zıtlık ilkesidir. Poe tarafından "terslik", "aksilik" ya da "sapkınlık" diye adlandırılan bu ilke, öykülerin birinci tekil kişi anlatıcılarının dört dörtlük planlanmış eylemlerini ortada rasyonel bir neden yokken, kendi takıntıları nedeniyle itiraf

etmelerine sebep olur. “Kara Kedi”de anlatıcı yalnızca suçunu kendi elleriyle açığa çıkarmasını değil, kedilere ve karısına yaptığı kötülükleri de ilkel bir dürtü olarak gördüğü aksilikle açıklar. Felsefenin pek eğilmediğini düşündüğü bu ruh hâlinin insanoğlunun karakterine yön veren bir duygu olduğunu düşünür: “Kötü ya da aptalca bir hareketi, sırf *yapmaması* gerektiğini bildiği için, yüzlerce defa yapmamış kimse var mıdır acaba? Tüm akıl ve mantığımıza rağmen, yasaları, sırf onları yasa olarak gördüğümüz için sürekli olarak çığnemeye eğilimli değil miyiz?” (Poe, 2011b, s. 152). Söz konusu terslik dürtüsü, “Boşboğaz Yürek”in başlığında somutlaşan ifşalarla sonuçlanır. İhtiyar bir adamın “kem gözü”ne kafayı takan (Poe, 2011a, s. 146), adamı öldürüp cesedi incellemeyle gizleyen anlatıcı, kendi kalp atışlarının beslediği bir paranoyayla polislerce cesedin yerini gösterir (Poe, 2011a, s. 149). Böylece, mükemmel bir biçimde kurgulanan bir olay örgüsünün de dürtüsel bir sapmayla tutarlılık kaybına uğrayabileceği gösterilir. Geriye kalan, gerçek olanın hangi versiyon olduğu sorusudur. Diğer bir deyişle, kendisinden başka bir şeye indirgenmesi mümkün olmayan ilkel bir dürtü karşısında tutarlılık ve hakikati asıl kurgu olarak görmemek için bir neden yoktur. “Şeytanın Saati”nde şeytan, “ebedi bir erteleme” olarak, “her şeyin karşı olduğu şey” olarak bu tutarlılık ve hakikat ilüzyonuna müdahale eder. Her şeyi görmesi için şairin ruhuna sızar ama olmayan şeyleri ve düşleri de içeren her şey, daima ters bir akıntıya doğru gitmenin sağladığı gerilimle var olur. Bu tam da tersliğin ruhlara sızan şeytani bir dürtü olarak tanımlandığı “Terslik Şeytani”nda dramatize edilen edebiyat fikridir.

### “TERS LİK ŞEYTANI” NDA YARATICILIK VE YIKICILIK

“Terslik Şeytani”, anlatıcının bir deneme yazarı sesiyle frenologlardan söz etmesiyle başlar. Kafatası biçiminden insan zihnine ve karakterine dair çıkarımlar yapılabileceğini öne süren frenologlar, anlatıcıya göre, tıpkı kendilerinden önce gelen etikçiler gibi, insan ruhunun temel eğilimlerinden biri olan terslik duygusunu göz ardı etmişlerdir. Anlatıcı, bütün insanların sorunu olarak gördüğü bu ihmali, akla duyulan aşırı güvene bağlar (Poe, 2011c, s. 170). Sözlerine şöyle devam eder: “Bu dürtüye – bu eğilime – hiç *gerek* duymadık. Gerekliliğini hiç kavramadık. Bu *primum mobile* fikrini hiç anlamadık, daha doğrusu, insanlığın geçici veya ebedi hedeflerinde oynayacağı rolü o kendisi zorla dayatmasaydı anlayacağımız yoktu” (Poe, 2011c, s. 170). Anlatıcıya göre, frenoloji insan davranış ve duygularını Tanrı’nın niyetlerinden yola çıkan *à priori* kabuller yerine *à posteriori* bir düşünüşle, yani tümevarım yoluyla görmeyi deneseydi insan ediminin bir ilkesinin de “sapkınlık” olduğunu fark ederdi (Poe, 2011c, s. 171). Anlatıcı, insanın amacı tam olarak anlaşılabilen eylemlerde bulunmasını “sapkınlık” olarak tanımlar ve tanımına şu sözlerle açıklık kazandırır: “Tam da *yapmamamız* gereken şeyleri yaparız. Kuramsal olarak hiçbir mantık bundan daha saçma olamaz, ama, gerçekte daha sağlamı yoktur” (Poe, 2011c, s. 171). “Kara Kedi”den de aşına olduğumuz bu terslik fikri, “alt öğelerine ayrılama[yan]” (Poe, 2011c, s. 171) temel bir dürtüden kaynaklanır.

Haksızlığa karşı korunmayı ve iyiliği hedefleyen kavgacılığın aksine terslik, iyiliğin tam aksi duygular uyandırır (Poe, 2011c, s. 172). Anlatıcıya göre ruhunu dikkatle inceleyen herhangi biri ruhundaki bu eğilimi ayırt edecektir. Örneğin, lafı döndürüp dolaştırarak karşısındakine eziyet etmek böyle bir şeydir. Bu kişi aslında konuşma biçimiyle karşısındakini hoşnut etmeye çalışırken

kendisini başka türlü bir ruh hâlinin içinde bulur. Karşısındaki kişiyi dolambaçlı sözlerle öfkelenendirme kaygısı kafasını o kadar karıştırır ki terslik dürtüsü güçlenir ve o şekilde konuşma arzusuna yenik düşer. Terslik, konuşmacının aslında istemediği bir şeyi bir arzuya, hatta bir özleme dönüştüren bir dürtü olarak belirir (Poe, 2011c, s. 172). Anlatıcının verdiği bir başka örnek hemen yapmamız gereken ve aslında yapmak için sabırsızlandığımız bir işi erteleme eğilimimizdir (Poe, 2011c, s. 172). Anlatıcı bu durumu şöyle betimler:

İçimizde cereyan eden mücadelenin – kesin olanla belirsiz arasındaki, maddeyle gölge arasındaki çatışmanın – şiddetiyle titreriz. Ama iş bu noktaya gelmişse, kazanacak olan gölgedir – ne kadar çabalasak boşuna. Saat vurur, mutluluğa veda ederiz. Bu, aynı zamanda, uzun zamandır bizi korkutup elimizi kolumuzu bağlayan hayalet için de horozun kalk borusudur. Hayalet uçup gider – ortadan kaybolur – serbest kalırız. Eski enerjimiz geri döner. Artık *çalışabileceğiz*. Ne yazık ki artık *çok geçtir!* (Poe, 2011c, s. 173)

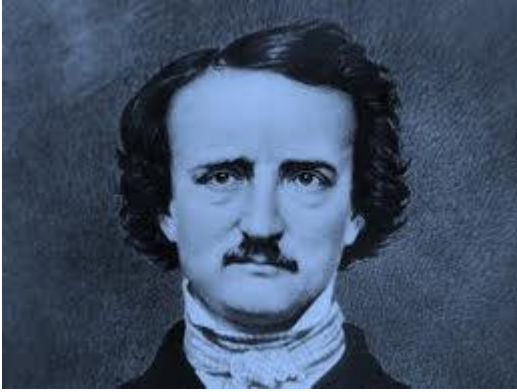
Bir uçurumun kenarındaymışçasına başı dönen bu insan korkunç bir şeklin sislerin arasından belirmediğini fark eder. Mantığı onu uçurumun kenarından uzaklaşmaya sevk ederken tutkuları kendini aşağı atmasına dair komutlar verir. Bu durumda, atlamaktan vazgeçmeye itebileceği için düşünmekten kaçırız (Poe, 2011c, s. 173). Anlatıcının bu örnekleri kullanarak vardığı sonuç şudur: “Bunu ve benzeri eylemleri istediğimiz kadar inceleyelim, bunların sadece ve sadece *terslik* ruhundan kaynaklandığını görürüz. Bu eylemleri, *yapmamamız* gerektiğini hissettiğimiz için yaparız. Bunun ötesinde veya ardında anlaşılır bir ilke yoktur. Bazen iyiliğe de hizmet ettiğini bilmese, bu *tersliği* doğrudan baş iblisin kışkırtması kabul edebilirdik” (Poe, 2011c, s. 173). Anlatıcının tersliğe dair genel tanımlar verdiği bu bölümden kendisini terslik şeytanının bir kurbanı olarak tanımladığı bölüme geçmesiyle öykü adeta terslik ruhunun sahneye konduğu bir metne dönüşür; çünkü frenolojinin tüm dengeli dayalı akıl yürütme yordamını eleştiren anlatıcı, içinde bulunduğu ruh hâlini anlamak için genel terslik ilkesi olarak tanımladığı şeyden yola çıkar.

Anlatıcı bütün bunları bir ölüm hücreğine neden atıldığını açıklamak için anlatmıştır. Cinayeti titizlikle planlamış, yakalanma riski içeren binlerce planı bir kenara atmıştır. Bir Fransız’ın anılarında okuduğu hikâyeye hayal gücünü canlandırmış, benzer bir senaryoyu uygulamaya karar vermiştir. İçine yanlışlıkla zehir katılmış bir mum yüzünden ölümcül bir hastalığa yakalanmış Madame Pilau’nun hikâyesinden esinlenerek kurbanının odasındaki mumu kendi yaptığı mumla değiştirmiştir. Ertesi gün gerçekleşen soruşturmada kurbanın doğal sebeplerle öldüğüne karar verilmiştir (Poe, 2011c, s. 174). Anlatıcı, maktülün mal varlığını da sahiplenmiş, cinayetin açığa çıkacağını bile düşünmeden yaşayıp giderken haz duygusu yerini tedirginliğe bırakmaya başlamıştır (Poe, 2011c, s. 174). Yavaş yavaş kendisini esir alan bir düşünce bir süre sonra aklından çıkmaz olur. Bir aptallık edip cinayeti itiraf etmediği sürece emniyette olduğunu kendisine telkin eder (Poe, 2011c, s. 174). Sürekli “emniyetteyim” demesi, baş etmekte zorlandığı bir terslik nöbetine girdiğinin işaretidir (Poe, 2011c, s. 174). Bu sözler adeta kurbanının hayaleti gibi karşısına dikilmiş ve sonunda anlatıcının kendisini ele vermesine yol açmıştır (Poe, 2011c, s. 175).

Anlatıcı itirafa giden süreci önce bir karabasan gibi deneyimlemiştir. Bu karabasandan koşarak çıkmaya çalışırken düşünmekten özellikle kaçınmaya çalışmış, zihnine uçan düşüncelerden dehşet içinde uzaklaşmıştır. Anlatıcı bu kaçış öyküsünün devamını şöyle getirir:

Kalabalık caddeler boyunca deliler gibi koşuyordum. Sonunda, kalabalıklar kuşkulanıp peşime takıldılar. İşte *o zaman* son saatimin geldiğini anladım. Dilimi koparıp atabilseydim, hiç tereddüt etmez koparırdım; ama sert bir ses kulağıma çalındı, daha da sert bir el omzumdan yakaladı. Döndüm – soluk almaya çalışarak ağzımı açıp kapadım. Bir süre soluksuz kalmanın sancısını çektim. Kör ve sağır oldum, başım döndü ve o zaman görünmez bir iblisin kocaman elinin sırtıma indiğini hissettim. Uzun süredir içimde hapis kalmış sır ruhumdan dışarı saçıldı. (Poe, 2011c, s. 175)

Anlatıcının son saati terslik dürtüsüne daha fazla direnemediği noktayı işaret eder; bir anlamda gelen, “şeytanın saati”dir. Başkalarının kendisine aktardığına göre, sözünün kesilmesinden korkarcasına hızlı hızlı konuşmuş, suç işlediğinin kesin olarak anlaşıldığı noktada düşüp bayılmıştır (Poe, 2011c, s. 175). Cinayetin ilhamını bir hikâyeden alan anlatıcı, kendi eylemini de nefes almadan anlattığı bir hikâyeye dönüştürür. Böylece “Terslik Şeytanı”nı edebiyata dair bir öykü olarak düşünmenin yolunu açar. Suçu herkes tarafından duyulana kadar anlatmayı sürdüren anlatıcı, edebiyatın sapkın bir haz deneyimiyle ve hiçbir rasyonel temele dayanmayan bir terslik ilkesine teslim oluşla ilişkisini de sergilemiş olur.



Edgar Allan Poe

“Terslik Şeytanı”nın Poe’nun poetikasını yansıtmaya biçimini çözümleyen Charles E. May’e göre, ikincil motifleri merkezî bir nokta etrafında toplama takıntısıyla ulaşılan etki birliği, psikolojik takıntının edebiyattaki karşılığıdır (2010, s. 95). May, öyküde nesnel bir deneme yazarından öznel ve takıntılı anlatıcıya geçişin bu açıdan önem arz ettiğini düşünür ve öyküdeki terslik ilkesini Poe’nun *Eureka*’da tanımladığı “parçacıksız madde”yle ilişkilendirir: “[Bu ilke] anlaşılır bir nesne ya da güdü olmaksızın fiilde bulunmaktan çok yapılmaması gereken

eylemi içerir. Bu radikal dürtü Poe’yu büyüler, çünkü daha fazla bastırılamaz; dürtünün doğası gereği çözümlenme olanaksızlaşır. *Eureka*’da tartıştığı parçacıksız madde gibi, söz konusu olan, teklik, indirgenemez birliktir” (May, 2010, s. 99-100). Bu yorum, Poe’nun etki birliği kavramıyla tersliğe atfettiği anlamın çelişkili görünen yanlarına karşın ortak bir noktada buluştuğunu öne sürüyor. May’e göre, evrenin tüm unsurlarının Poe’nun “indirgenemez bir birlik” olarak tanımladığı parçacıksız maddeye doğru çekilmesiyle, karşı konulamaz bir dürtünün çekim gücünden kurtulamayan takıntılı anlatıcılar tek bir etkinin gücünü göstermiş olurlar. May, ilahi, psikolojik ve estetik birliği bir arada düşünür. Pessoa’yla Poe’nun şeytana yaratıcılık nitelikleri atfeden imgelemleri ise “Şeytanın Saati” ve “Terslik Şeytanı”ndaki terslik fikrinin estetik anlamını özellikle belirginleştirir. Bu çerçevede şeytan, edebî düşüncenin yaratıcılıkla yıkıcılığı, tutarlılıkla tersliği aynı anda barındırmasını ifade eder.

“Terslik Şeytanı”nda anlatıcı, kendisini rasyonel bir zemine çekebileceği için düşünmekten kaçınır. Terslik ilkesi gereği, suçun itiraf edilmesi ve herkes tarafından duyulmasından kaynaklanan hazzın deneyimlenmesi beklenir. Dürtüsel eylemin mantıksızlığıyla yüzleştirecek bir düşünme, yaratıcı bir zekâyı düşlere çeken, bir uçurumun kenarındaymışçasına baş döndüren



sanatsal eylemi de kesintiye uğratabilir. Oysa anlatıcı, durmaksızın koşarken ve sözü kesilmesin diye nefessiz kalana kadar anlatırken bir öykü yazarının tek etki yaratma kaygısını yansıtır. Bununla birlikte, “Terslik Şeytanı”nın metinsel performansı, niyet edilen ve yapılan şey arasında tutarsızlık ve zıtlıklar olabileceğini gösterir. Eleştirdiği tündengelim yöntemini kendi hikâyesiyle uygulamaya koyan anlatıcı bu durumun açık bir örneğini sergiler. “Şeytanın Saati”nde fikirlerin tersine gitmenin dünyaya aidiyeti güçlendireceğini söyleyen şeytan ise “Terslik Şeytanı”ndaki anlatıcının düşünsel çizgisini takip eder; çünkü fikirlerin tersine gitmek öncelikle düşünmeyi gerektirir. Düşünen kişi ise şeytanın dürtmesiyle yolundan sapıp kafası karışan ve düşlere dalan, böylece dünyanın dönmesini engelleyecek bir yıkıcılığa varan tersliği sekteye uğratabilir. Ne var ki, “Terslik Şeytanı”nın kendi çelişkisiyle var olması gibi, “Şeytanın Saati” de belirsizliğin sahneye konduğu bir metindir. Öykü, okuru içine çektiği düşsel atmosferde yalnızca eylemlerin değil, fikirlerin, düşlerin, hatta şeytanın kendisinin de bir terslik ilkesiyle var olduğunu öne sürerek buradaki gerilimden beslenen bir belirsizliği öne çıkarır.

## SONUÇ

Pessoa'nın Güney Afrika yıllarında başlayan ve hayatı boyunca devam eden Poe ilgisi, modernist bakışının biçimlenmesinde etkili olmuştur. Poe'nun yazma felsefesinin temel kavramlarından “tek etki”, Pessoa gibi her anlamda çoğalmaya dayalı bir edebiyat anlayışına sahip biri için daha baştan uzak bir kavram gibi görünebilir. Ne var ki, Poe'nun “Terslik Şeytanı” öyküsünün örneklediği üzere terslik, tek etki kavramının tutarlılık fikriyle çelişen ancak kaynağını ilkel bir dürtüden alan bir takıntı sonucu ortaya çıktığı için tek etki kavramından bütünüyle bağımsızlaşamayan bir edebiyat fikridir. Diğer bir deyişle, Pessoa'nın çelişki ve belirsizliği öne çıkaran modernist edebiyatına ilham veren aksilik ilkesinin varlığı öncelikle tek etkinin dayandığı romantik birliğe doğru bir çekimin olmasını gerektirir. Birlik beklentisini boşa çıkaran bir ruh hâli, metnin içinde yarıklar açmaya başlar. “Şeytanın Saati”nde kendisini bir “imgelem Tanrısı” olarak tanımlayan şeytan var oluş nedenini her an askıda kalan bir gerilimle açıklarken, ruhlarına sızdığı şair ve yazarları da benzer bir gerilime, yani bir aksilik ilkesine bağlar. Her şeyin bir şeye karşı durarak var olduğu bir sistem, Pessoa'nın edebiyat projesinin vazgeçilmezi olan belirsizliği de besler. Asla düz sonuçlara ulaşmayan, karmaşıklığını yitirmeyen, belirsizliği gösterdiği ölçüde amacına ulaşan bir yazma felsefesini benimseyen Pessoa, Poe'nun terslik şeytanıyla baştan çıkarılmış gibidir.

## KAYNAKÇA

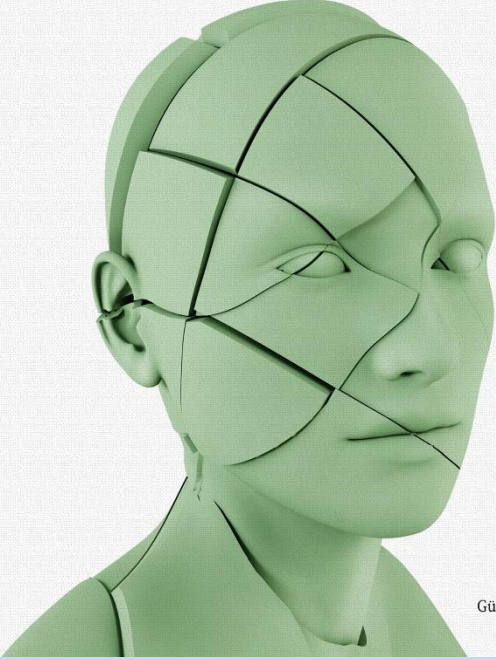
- De Castro, Mariana Gray (2013). “Introduction.” *Fernando Pessoa's Modernity without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*. Der. Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis. 3-8.
- Defenu, Carlotta (2021). “Translation in Progress: The Manuscript of ‘O Corvo’ by Fernando Pessoa.” *Diffractions* 4: 168-189. doi: [10.34632/DIFFRACTIONS.2021.10000](https://doi.org/10.34632/DIFFRACTIONS.2021.10000)
- Esplin, Emron ve Margarida Vale de Gato (2014). “Introduction: Poe in/and Translation.” *Translated Poe*. Der. Emron Esplin ve Margarida Vale de Gato. Bethlehem: Lehigh University Press. xi-xxi.



- Macedo, Helder (2013). "Foreword." *Fernando Pessoa's Modernity Without Frontiers: Influences, Dialogues, Responses*. Der. Mariana Gray de Castro. Woodbridge: Tamesis. 1-2.
- Machado de Sousa, Maria Leonor (1999). "Poe in Portugal." *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Der. Lois Davis Vines. Iowa City: University of Iowa Press. 115-120.
- May, Charles E. (2010). *Edgar Allan Poe: Öykü Üzerine Bir İnceleme*. Çev. Hivren Demir-Atay. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Monteiro, George (1998). *The Presence of Pessoa: English, American, and Southern African Literary Responses*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- Monteiro, George (1999). "Fernando Pessoa." *Poe Abroad: Influence, Reputation, Affinities*. Der. Lois Davis Vines. Iowa City: University of Iowa Press. 210-214.
- Monteiro, George (2014). "Fernando Pessoa Spiritualizes Poe." *Translated Poe*. Der. Emron Esplin ve Margarida Vale de Gato. Bethlehem: Lehigh University Press. 283-288.
- Pessoa, Fernando (2014). *Huzursuzluğun Kitabı*. Çev. Saadet Özen. İstanbul: Can Yayınları.
- Pessoa, Fernando (2015). "Şeytanın Saati." *Anarşist Banker / Şeytanın Saati*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Can Yayınları. 87-107.
- Pizarro, Jerónimo ve Patricio Ferrari, der. (2013). *Eu Sou Uma Antologia: 136 Autores Fictícios (Fernando Pessoa)*. Lizbon: Tinta-da-China.
- Poe, Edgar Allan (1992). "Twice-Told Tales. Nathaniel Hawthorne." *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Barnes & Nobles Books. 946-953.
- Poe, Edgar Allan (2002). "Yazmanın Felsefesi." *Bütün Hikâyeleri*. Çev. Savaş Kılıç. İstanbul: İthaki Yayınları. 7-18.
- Poe, Edgar Allan (2011a). "Boşboğaz Yürek." *Bütün Öyküleri I*. Çev. Hasan Fehmi Nemli. Ankara: Dost Kitabevi. 145-149.
- Poe, Edgar Allan (2011b). "Kara Kedi." *Bütün Öyküleri I*. Çev. Hasan Fehmi Nemli. Ankara: Dost Kitabevi. 150-157.
- Poe, Edgar Allan (2011c). "Terslik Şeytanı." *Bütün Öyküleri I*. Çev. Hasan Fehmi Nemli. Ankara: Dost Kitabevi.170-175.
- Poe, Edgar Allan (2014). *Eureka: Maddi ve Ruhsal Alem Üzerine Bir Deneme*. Çev. Aynur Turan. İstanbul: Alakarga Yayıncılık.
- Vale de Gato, Margarida (2014). "Poe Translations in Portugal: A Standing Challenge for Changing Literary Systems." *Translated Poe*. Der. Emron Esplin ve Margarida Vale de Gato. Bethlehem: Lehigh University Press. 3-12.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

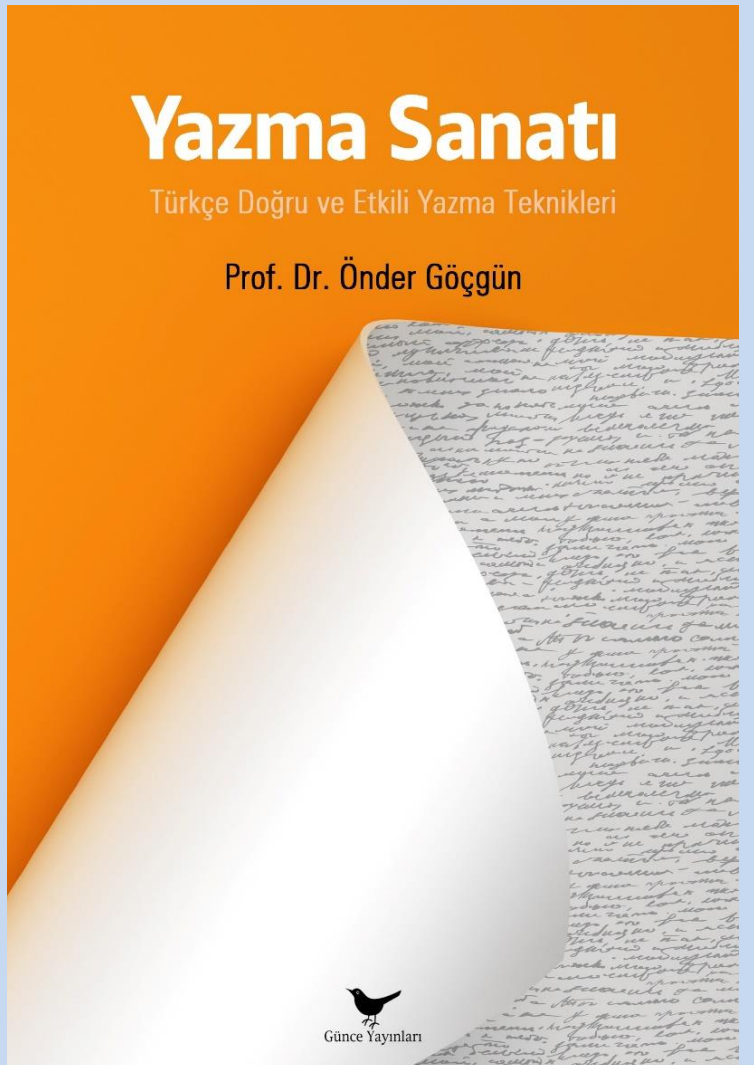


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları



## Sigizmund Krjijanovski'nin *Bir Cesedin Otobiyografisi* Adlı Eserinde Varoluşçuluk, Absürdizm ve Dışavurumculuk

DR. ÖĞR. ÜYESİ KEVSER TETİK\*

### Öz

XX. yüzyıl Rus edebiyatının aykırı yazarlarından biri olan Sigizmund Dominikoviç Krjijanovski (1887-1950), yaşamı boyunca felsefe ile yakından ilgilenir, bu nedenle eserlerinde felsefî konulara, özellikle de varoluşçuluğa, geniş yer verir. *Bir Cesedin Otobiyografisi* (*Автобиография трупна*, 1989) adlı sürrealist uzun öyküsü, varoluşçu felsefenin yoğun bir şekilde işlendiği başlıca eserlerinden biridir. Onda, 1920'li yılların Rusya'sının tarihî ve sosyal yapısına ayrıntılı yer verilerek sebep sonuç ilişkisi içerisinde, değişen rejimlerin, yaşanan savaşların ve devrimlerin pençesindeki dönemin küçük insanının yaşadığı derin yalnızlık, ruhsal problemler, içsel çelişkiler, varoluş sancıları ve yabancılaşma konuları işlenmiştir. Bu çalışmayla, Rusya'da tanınmamışlığıyla bilinen, ancak sıra dışı tarzıyla Franz Kafka ve Jorge Luis Borges ile karşılaştırılan, *Rus Kafka* ve *Rus Borges* olarak adlandırılan Krjijanovski'yi tanıtmak, aynı zamanda *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünü disiplinlerarası bir yaklaşımla varoluşçuluk, absürdizm ve dışavurumculuk bağlamlarında analiz etmek amaçlanmıştır. İnceleme sırasında, söz konusu eserin yalnızlık, bunaltı, yabancılaşma, etik kurallar gibi varoluşçuluğun neredeyse bütün unsurlarını içerisinde barındırdığı görülmüştür. Aynı zamanda olay örgüsünü belirleyen başkahramanın intiharının ve yaşadıklarının absürdizm felsefesiyle ilişkili olduğu saptanmıştır. Bunun yanı sıra, başkahramanın duygularını aktaran çeşitli renkler ve geometrik şekiller, onun varoluş çabasının bir dışavurumu olarak değerlendirilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Sigizmund Krjijanovski, *Bir Cesedin Otobiyografisi*, varoluşçuluk, absürdizm, dışavurumculuk

### EXISTENTIALISM, ABSURDISM AND EXPRESSIONISM

#### IN SIGIZMUND KRZHIZHANOVSKY'S WORK: *AUTOBIOGRAPHY OF A CORPSE*

### Abstract

Sigizmund Dominikovich Krzhizhanovsky (1887-1950), one of the contradictory writers of 20th century Russian literature, was closely interested in philosophy throughout his life, therefore he gave wide coverage to philosophical subjects, especially existentialism, in his works. Krzhizhanovsky's surrealist novelette, *Autobiography of a Corpse* (*Автобиография трупна*, 1989), is one of the main works of existentialism, in which the existentialism is heavily seen. The historical and social structure of 1920's Russia is given in detail in the work, and such issues as the deep loneliness, mental problems, internal contradictions, existential pains and alienation of the 20th century's little man in the grip of changing regimes, wars and revolutions are discussed. In this work, we introduce Krzhizhanovsky, who is known for being unrecognized in Russia, but has

\* Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Rus Dili Edb. Böl. kevsere\_tetik@anadolu.edu.tr, Orcid 0000-0002-1611-8594  
Gönderim tarihi: 28.09.2022

Kabul tarihi: 21.11.2022

been compared to Franz Kafka and Jorge Luis Borges for his unusual style, and called Russian Kafka and Russian Borges, and also to analyse his long story called *Autobiography of a Corpse* within an interdisciplinary approach in the context of existentialism, absurdism and expressionism, at the meantime. During the study, it is seen that *Autobiography of a Corpse* sheds light on almost all the elements of existentialism, such as loneliness, anxiety, alienation, and ethical rules. It has also been determined that the suicide of the protagonist, which determines the plot of the work, and his experiences are related to philosophy of absurdism. In addition, various colours and geometric shapes that convey the feelings of the protagonist are evaluated as an expression of his struggle for existence.

**Keywords:** Sigizmund Krzhizhanovsky, *Autobiography of a Corpse*, existentialism, absurdism, expressionism.

## GİRİŞ

XX. yüzyıl Rus edebiyatının sıra dışı yazarlarından biri olan Sigizmund Krjijanovski, ele aldığı konular ve kullandığı üslup nedeniyle yaşamı sırasında çok az eserinin yayımlandığını görebilmiştir. Bunlardan biri de 1925 yılında kaleme aldığı *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsüdür. Yazarın, söz konusu eseri Rusya'da (*Rossiya*<sup>1</sup> dergisinde) yayımlama girişimleri, sansür nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanır. Öykünün ilk baskısı, ancak 1989 yılında Ermenistan'ın *Literaturnaya Armeniya*<sup>2</sup> dergisinin beşinci sayısında yayımlanır (Markov, 2003, s. 193). *Bir Cesedin Otobiyografisi*'nin, Krjijanovski'nin birçok eseri gibi Rusya'da ilk kez Perestroyka Dönemi'nde (1985-1991) basılması tesadüf değildir. Bu dönemde nispeten gevşetilen sansür, Mihail Gorbaçov'un Glosnost (açıklık, şeffaflık) politikasıyla birlikte o zamana kadar yasak olan tüm konuların tartışılmasına olanak sağlar. Böylece, XX. yüzyıl insanının yaşadığı yabancılaşmanın, kimlik kaybının müsebbibinin yönetim olduğunun altını çizmesi nedeniyle *Bir Cesedin Otobiyografisi* eseri, yazıldığı tarihten altmış dört yıl sonra yayımlanma imkânı bulur.

İnceden inceye Sovyet rejimini eleştiren *Bir Cesedin Otobiyografisi*'nde, Krjijanovski, *mise en abyme* tekniğini kullanır, yani hikâye içinde hikâye anlatır. Öykünün merkezinde, intihar etmeyi planlayan ve gerçekleştiren bir adamın kaldığı 24 numaralı odanın yeni sakinine bıraktığı mektup bulunur. *Taşradan Mektuplar* yazı serisini o kadar mahlas varken İdr ismiyle yazan gazeteci Stamm, İç Savaş sırasında taşradan Moskova'ya gelir. Kar ve buz kaplı yarı ıssız ara sokakların birinde bulunan büyük bir evin en üst katında yirmi arşınlık bir oda kiralar. Dairenin kapısının kilidini açar açmaz eşğin hemen yanında bir defter bulur. Defterdeki yazı, *Bir Cesedin Otobiyografisi* başlığı ile 24 numaralı odanın yeni sakinine hitaben yazılmıştır. Mektubu yazan kişi, bir hafta önce kendisini kancaya asarak intihar eden 24 numaralı odanın bir önceki isimsiz sakinidir. Mektup, *24 Numaralı Oda Sakini*, *İkinci Gece* ile *Üçüncü ve Son Gece* olmak üzere üç bölümden oluşur. Öykü okurunun konumu, arka arkaya üç gece boyunca kısa aralıklarla garip bir otobiyografi okuyan

<sup>1</sup> Россия

<sup>2</sup> Литературная Армения



Stamm'ın konumuyla doğrudan ilişkilidir. Mektupta anlattığına göre başkahraman, eski bir Hint masalından esinlenmiştir:

“Eski bir Hint masalı, geceler boyunca omuzlarında bir ceset taşımak zorunda bırakılan bir adamdan bahseder -ta ki ceset, ölü ama hareket eden dudaklarıyla adamın kulağına eğilip çoktan çürümüş hayatının hikâyesini anlatmayı bitirene dek. Beni yere bırakmaya yeltenmeyin sakın. Tıpkı masaldaki adam gibi, üç uykusuz gecemin yükünü omuzlamanız ve ceset otobiyografisini anlatmayı bitirene dek beni sabırla dinlemeniz gerekecek” (Krjijanovski, 1991, s. 395).<sup>3</sup>

Mektupta, hem 1920'li yıllarda Rusya'nın siyasal ve toplumsal koşulları hem de kendi biyografisinden bahseden bir adamın hikâyesi anlatılır. Kendisi hakkında fazla bilgi verilmeyen, ancak soyadından Alman, Avusturyalı veya İsviçreli olduğu tahmin edilen gazeteci Stamm'ın yazılarındaki mahlası İdr'dır. Rusçada İdr (и др.), cümle sonlarında kullanılan “ve diğerleri” anlamına gelen “и др.” dir. Eser, “Taşradan Mektuplar”ı o kadar takma ad varken İdr adıyla kaleme alan gazeteci Stamm, yazdığı mektupların peşinden Moskova'ya gitmeye karar verir” (Krjijanovski, 1991, s. 391) satırlarıyla başlar. Bu bağlamda yazarın, yabancılaşma ve ötekileştirme konularını ele alacağı eserin daha en başından bellidir.

Araştırmacı Vitali Goroşnikov, “Sigizmund Krjijanovski'nin Nesrinde Varoluşçuluk Sorunsalı”<sup>4</sup> başlıklı tezinde, yazarın



uzun zamandır felsefeyle

ilgilenmesinin bir sonucu olarak felsefi eserler yazdığını belirtir:

**Sigizmund Krjijanovski**

“Sigizmund Krjijanovski'nin uzun süre ve derinlemesine felsefe okuduğu bilinmektedir; yaşamı sırasında hayatındaki bir ikilemi çözmesi, “Kant ve Shakespeare arasında” bir seçim yapması gerekiyordu. Yazarın kendisi, seçimi “Shakespeare lehine” yaptığını söyler. Bu doğru, ancak, tamamen doğru değil. 20'li ve 30'lu yılların en parlak yazarlarından biri olan Krjijanovski, her zaman bir filozof olarak kaldı, üstelik felsefesinin varoluşsal bir niteliği vardı” (2005a, s. 6).

Goroşnikov'a göre, XX. yüzyılın 20'li-30'lu yılları varoluşçu felsefenin en parlak dönemidir. Bu yıllarda, varoluşçu paradigma çerçevesinde, ortak bir antropolojik yönelimle birleştirilen, bireysel insan kaderinin sorunlarına yoğunlaşan çeşitli söylem türleri bir arada varlığını sürdürür. Sigizmund Krjijanovski'nin felsefi ve sanatsal pratiği de aynı şekilde varoluşsal niteliktedir. Yazarın söyleminin tüm işleyiş mekanizmaları ve yasaları, insan varoluşunun temel sorunlarının çözümüne tâbidir. Yazarın düzyazısının zihinsel dünyası, varoluşsal sorunların ortaya konulduğu ve çözüldüğü bir dünyadır (2005a, s. 163).

*Bir Cesedin Otobiyografisi'*nde, yaşam ve ölüm, canlı ve ölü, ben ve öteki, doluluk ve boşluk motifleri hâkimdir (Lavliniski, 2018, s. 223); varoluşun özellikleri, yaşam ve ölüm karşıtlığı aracılığıyla ortaya çıkar. Halkın ruhunda başlayan bu fırtınaya, savaş ve devrimlerin yarattığı

<sup>3</sup> *Bir Cesedin Otobiyografisi* eserinden yapılan bu ve bundan sonraki alıntılar, tarafımca Rusça orijinal metninden Türkçeye çevrilmiştir. Kaynak: Krjijanovski, Sigizmund (1991). *Skazki dlya vunderkindov*. Moskva: Sovetski pisatel'.

<sup>4</sup> Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского

toplumsal kargaşalar neden olur (Goroşnikov, 2005b, s. 16). Dolayısıyla eserde, devrim ve savaş temaları geniş yer tutar. Yazar, bireylerin varoluş sancılarını betimlerken dışavurumcu çizgiler kullanır; renkler ve geometrik şekiller, başkahramanın iç dünyasını yansıtmada konusunda derin anlamlar üstlenirler.

Krjijanovski, ülkemizde çok az tanınan bir yazardır. Eserleri, Türkiye’de ilk kez Birsen Karaca tarafından Türkçeye çevrilmiştir, *Pencere*<sup>5</sup> adlı kısa öyküsü, *14 Şubat Dünya’nın Öyküsü* dergisinin 2015 şubat-mart sayısında yayımlanmıştır. İkinci olarak ise *Kvadraturin*<sup>6</sup> adlı kısa öyküsü, yine aynı yıl Günay Çetao Kızılırmak tarafından çevrilerek *Notos* dergisinin ekim-kasım sayısında basılmıştır. Aynı yıl yazarın on bir kısa eseri Göktuğ Börtlü<sup>7</sup> tarafından İngilizceden Türkçeye çevrilmiş, ekim ayında *Bir Cesedin Otobiyografisi* adı altında yayımlanmıştır. Özge Uysal, *Birgün* gazetesindeki yazısında, söz konusu çalışmayı “metaforları peşinden sürükleyen varoluş öyküleri” olarak tanımlamıştır (2016). Krjijanovski’nin eserlerinden yapılan son çeviri yine Birsen Karaca tarafından yapılmıştır; *Kaçan Parmaklar*<sup>8</sup> adlı kısa öyküsü Türkçeye çevrilerek 2020 yılında *Hece Öykü* dergisinin ocak sayısında basılmıştır.

XX. yüzyılın önde gelen Rus ve Batı Avrupalı yazarlarıyla denk tutulan Krjijanovski’nin yazın sanatıyla ilgili Türkiye’de herhangi bir bilimsel araştırmaya rastlanmazken Rusya’da birçok bilimsel çalışma yapılmıştır. Bunlar arasında Larisa Podina’nın “Sigizmund Krjijanovski’nin Sanat Dünyasında Mekân ve Zaman”<sup>9</sup>; Vitali Goroşnikov’un “Sigizmund Krjijanovski’nin Nesrinde Varoluşçuluk Sorunsalı”<sup>10</sup> başlıklı yüksek lisans tezleri; N. M. Zavarnitsina’nın “S. D. Krjijanovski’nin Sanat Dünyasında “Küçük İnsan”: N. Gogol ile Diyalog”<sup>11</sup>, S. P. Lavlinski’nin “Sigizmund Krjijanovski’nin Uzun Öyküsünde Anlatıcı ve Okur Konumları”<sup>12</sup>, Ye. G. Trubetskova’nın ““Görüşün Kızı” Olarak Dünya: Sigizmund Krjijanovski’nin “Yabancılaşma” Deneyimleri”<sup>13</sup> adlı makaleleri; Ye. V. Livskaya’nın “Krjijanovski’nin Eserleri Örneğinde Okurla Oyun Olarak Metnin Özne Nesne Organizasyonu”<sup>14</sup> adlı bildirisi gibi bilimsel çalışmalara rastlanmaktadır. Vitali Goroşnikov’un 2005 yılında yazdığı “Sigizmund Krjijanovski’nin Nesrinde Varoluşçuluk Sorunsalı” konulu tezinde, Krjijanovski’nin *Yabancı Konu*<sup>15</sup>, *Tuhaf Adam*<sup>16</sup>, *Harf*

<sup>5</sup> Karaca, Birsen (2015). “Pencere.” *14 Şubat Dünya’nın Öyküsü Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 7, s. 8-10.

<sup>6</sup> Kızılırmak, Günay Çetao (2015). “Kvadraturin.” *Notos*, Sayı: 54, s. 86-93.

<sup>7</sup> *Göktuğ Börtlü*; Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Rus edebiyatı yazarlarından sadece Sigizmund Krjijanovski’nin öykülerini Türkçeye çevirmiştir. *Firari Parmaklar* (*Сбежавшие пальцы*, 1922), *Isırılmayan Dirsek* (*Некушанный локоть*, 1939), *Gözbebeğinde* (*В зрачке*, 1988), *Otuz Parça Gümüş* (*Тридцать сребреников*, 1988), *Bir Cesedin Otobiyografisi* (*Автобиография трупа*, 1989), *Dikişler* (*Швы*, 1989), *Olmayanlar Diyarı* (*Страна нетов*, 1989), *Sarı Kömür* (*Жёлтый уголь*, 1989), *Çatlak Koleksiyoncusu* (*Собиратель щелей*, 1991) öyküleri ile *Posta Damgası: Moskova* (*Штемпель: Москва*, 1925) denemesini 2015 yılında Türkçeye kazandırmış, bütün bu eserleri *Bir Cesedin Otobiyografisi* başlığı altında toplayarak tek bir kitapta yayımlamıştır. Bkz.: Krjijanovski, Sigizmund (2015). *Bir Cesedin Otobiyografisi*. Göktuğ Börtlü (Çev.). İstanbul: Aylak Adam.

<sup>8</sup> Karaca, Birsen (2020). “Kaçan Parmaklar.” *Hece Öykü Dergisi*, Yıl: 16, Sayı: 96, 131-137.

<sup>9</sup> Пространство и время в художественном мире Сигизмунда Кржижановского, 2002

<sup>10</sup> Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского, 2005

<sup>11</sup> Маленький человек» в художественном мире С. Д. Кржижановского: Диалог с Н. Гоголем, 2021

<sup>12</sup> Позиции нарратора и читателя в повести Сигизмунда Кржижановского “Автобиография трупа”, 2018

<sup>13</sup> Мир как «Дочка зрения»: опыты «Остранения» Сигизмунда Кржижановского, 2013

<sup>14</sup> Субъектно-объектная организация текста как игра с читателем: на материале произведений С. Кржижановского, 2018

<sup>15</sup> Чужая тема, 1989

<sup>16</sup> Чудак, 1990

*Katilleri Kimler?*<sup>17</sup> gibi bazı öyküleri, varoluşçuluk bağlamında ayrıntılı analiz edilirken *Bir Cesedin Otobiyografisi*'ne kısaca değinilmiştir. Söz konusu öyküyü dışavurumculuk ve absürdizm bağlamlarında ele alan herhangi bir çalışmaya ise rastlanmamıştır.

Bu çalışmada, Krjijanovski'nin *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsü disiplinlerarası bir yaklaşımla varoluşçuluk ve absürdizm felsefi düşünce akımları ve dışavurumculuk sanat/edebiyat akımı bağlamında analiz edilerek çözümlenmesi amaçlanmıştır. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde, Türkiye'de yeterince tanınmadığı, Rusya'da ise tanınmamışlığıyla ünlü olduğu ve hakkında kısıtlı sayıda güvenilir kaynağa ulaşılabildiği için Sigizmund Krjijanovski'nin yaşamı ile yazın sanatına yer verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde uzun öykü, varoluşçuluk ve absürdizm bağlamlarında incelenmiştir. Üçüncü ve son bölümünde ise eser, varoluşçuluk akımının bir sonucu, sanatçının iç sesinin bir haykırışı niteliğindeki sanat ve edebiyat akımı olan dışavurumculuk bağlamında analiz edilmiştir.

### 1. SİGİZMUND KRJİJANOVSKİ'NİN YAŞAMI VE YAZIN SANATI

Sigizmund Dominikoviç Krjijanovski, Leh asıllı Rus yazar, şair, dramaturg, düşünür, tiyatro tarihçisi ve kuramcısı olarak tanınmaktadır. 1887 yılında Polonya'dan Kiev'e göçen bir ailede doğan yazarın Lehçe adı Zygmunt Krzyżanowski'dir. Rusya'da yaratıcılık psikolojisi sorunlarıyla ilgilenen ilk kişilerden biridir. Aynı zamanda Moskova tarihi üzerine denemeler kaleme alır.<sup>18</sup>

Üniversite eğitimini Kiev Üniversitesi'nde alan yazar, hukuk ve filoloji bölümlerinden mezun olur. 1913-1917 yıllarında avukat olarak çalışır. 1918-1922 yılları arasında Kiev Konservatuvarı'nda, Nikolay Lisenko Tiyatro Enstitüsü'nde, Kiev Yahudi Stüdyosu'nda, aynı zamanda konser salonlarında yaratıcılık psikolojisi, tiyatro, edebiyat ile müzik tarihi ve teorisi üzerine dersler verir. Moskova tiyatro çevrelerinde ün kazanan Krjijanovski, düzenli aralıklarla uzun öykülerinin ve dramaturji ile sahne psikolojisi üzerine yazmış olduğu denemelerinin okumalarını halka açık olarak yapar. 1920-1940 yılları arasında *Sovetskoye iskusstvo*<sup>19</sup> gazetesinde; *Literaturnyy kritik*<sup>20</sup> ve *İnternatsional'naya literatura*<sup>21</sup> dergilerinde edebiyat ile tiyatro tarihi ve kuramı üzerine makaleler yayımlar. Öykülerini yayımlama girişimleri ise başarısızlıkla sonuçlanır (Delektorskaya, 1998).

Rus edebiyat bilimcilere göre, Krjijanovski'nin entelektüel düzyazısı, kültürel birikiminin ustalığı ve zenginliği açısından çağdaş Avrupa ve dünya edebiyatı düzeyindedir. Örneğin, Krjijanovski'nin yazın sanatı üzerine çeşitli çalışmaları bulunan araştırmacı İoanna Delektorskaya, Krjijanovski'nin Andrey Bely, Aleksandr Grin, William Shakespeare, Wilhelm Hoffmann, Edgar Allan Poe, Jonathan Swift gibi yazar ve şairlerin yazın sanatından oldukça etkilendiğinden ve Albert Camus, Hermann Hesse gibi yazarlarla aynı seviyede görüldüğünden bahseder (1998). Rus şair Yevgeni Yevtuşenko, *Yüzyılın Kıtaları*<sup>22</sup> adlı kitabında Krjijanovski'yi Franz Kafka<sup>23</sup> ve Jorge

<sup>17</sup> Кто уби́л букв, 1990

<sup>18</sup> Sigizmund Krjijanovski'nin edebî türlerine göre ayrılmış eserlerinin listesi için bkz.: Laboratoriya fantastiki (t. y.). "Sigizmund Dominikoviç Krjijanovski", Erişim tarihi: 02.07.2022, <https://fantlab.ru/autor4856>

<sup>19</sup> Советское искусство

<sup>20</sup> Литературный критик

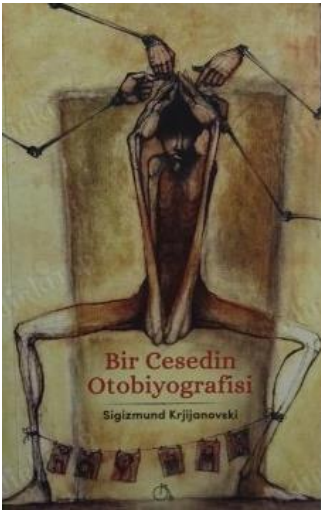
<sup>21</sup> Интернациональная литература

<sup>22</sup> Стрoфы века

Luis Borges<sup>24</sup> ile karşılaştırır. Mihail Bulgakov ise Andrey Platonov, Vladimir Nabokov gibi Rus nesrinin devlerinden çok uzak olmadığını belirtir (1999, s. 149).

Krjijanovski, eserlerinde felsefi fantazmagori<sup>25</sup>, mesel (kıssa, parabel), grotesk, paradoks ve hicve başvurur. Yazarın sanatsal yöntemi, dünya kültürünün imgeleri, fikirleri, mitologemleri bağlamında alıntılara, anıştırmalara (alüzyonlara/imalara) ve yeniden yorumlamaya dayalı bir üst metin (çeşitli metinlerden oluşan bir kolaj) yaratmaktır. Herhangi bir edebiyat grubunun üyesi olmayan yazar, kullandığı sanatsal yöntemin imajinizme çok daha yakın olduğuna inanır. Kısa ve uzun öykülerinde, dünya kültürü ve felsefesinin konuları üzerine kafa yorar. Antik ve Orta Çağ felsefesini, Kant, Leibniz ve Yeni Çağ filozoflarının görüşlerini iyi bilen Krjijanovski, çalışmalarında söz konusu filozofların fikirleri üzerinde durur (Delektorskaya, 1998).

Krjijanovski'nin eserleri, entelektüel nesrin en parlak örneklerindedir. Onlar, satranç oyunları gibi ince bir zekânın ürünleridir, üstelik her birinde zamanın nabızı hissedilir ve varoluşun sonsuz soruları sorulur (Gorodetski, 2014). Yazarın düzyazısının diğer bir özelliği; eserlerinin sayısız edebî, dinî-felsefi alüzyonlar (imalar), anılar, gizli alıntılar ve "gezgin süjeler"<sup>26</sup> ile doygunluğudur. Onun yazın sanatını belirli bir türe atfetmek zordur, çünkü fantezi, mistisizm, hiciv ve grotesk iç içe geçmiştir. Çalışmaları, felsefe, edebiyat, bilim ve sanatın karışımıdır (Laboratoriya fantastiki).



Krjijanovski, zamanla edebiyat çevrelerine katılır, Oda Tiyatrosu'nda ve Rus edebiyatında sembolizmin kurucusu olan Valeri Bryusov'un evinde hikâyeler okur. Dinleyicileri arasında Andrey Bely, Yuri Oleşa, Vsevolod Vişnevski ve Maksimilian Voloşin bulunur. Mihail Bulgakov, *Teatral Bir Roman*<sup>27</sup> adlı eserinde, Krjijanovski'yi, "ulaşılmaz bir maharetle hikâyeler kaleme alan genç bir yazar" olarak tanımlar (2002, s. 123). Şair ve çevirmen Abram Argo, kuzeninin kendisini Krjijanovski'nin okumalarına, "Zamanımızın olağanüstü fenomenini tanımak ister misin?" sorusuyla davet ettiğinden bahseder. O dönem, Moskova aydınları için Krjijanovski'ye gitmek moda bir eğlence hâline gelir (Zobov, 2021).

<sup>23</sup> **Franz Kafka** (1883-1924): Almanca konuşan Bohemyalı Yahudi roman ve hikâye yazardır. XX. yüzyıl dünya edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. "Kafka, dünya çapında ün yapmış tek ekspresyonist yazardır. Eserleri, Alman ekspresyonist akımını içine alan on yıl içinde yazılmış ve ekspresyonist dergi, gazete, yayınevlerinde yayımlanmıştır" (Richard, 1999: 146).

<sup>24</sup> **Jorge Luis Borges** (1899-1986); Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, Arjantinli öykü, deneme yazarı, şair ve çevirmendir. Büyülü gerçekçilik akımının önde gelen temsilcilerindedir ve gerçeküstücülük konusunda yazdığı denemeleri ile ünlüdür. Borges, daha çok, temel felsefi problemlerin tartışılmasına dayanan veya macera ya da dedektif hikâyeleri biçimini alan kısa nesir fantezileriyle tanınır.

<sup>25</sup> **Fantazmagori** (фантазмагория); "Eski Yunanca fantasm (göz yanılması) ve agora (topluluk/açık alan) terimlerinden türeyen, bir tiyatrodan ya da karanlık bir mekânda, projektör ile yapılan göz yanılmaya dayalı görüntü oyunlarını veya rüyalarındaki gibi üst üste binmiş tutarsız hayalleri tanımlamak için kullanılmaktadır" (Pelikoğlu vd. 2019, s. 664). Walter Benjamin'in ifadesiyle fantazmagori, "modern insanın içinde bulunduğu durumu tanımlar; eğlence endüstrisinin sunduğu olanakları tüketerek şahane bir yaşam sürdüğünü zanneden, bu sırada kendine ve başkalarına yabancılaşan, ancak bu durumdan keyif alan insanı tanımlar" (Benjamin, 1993, s. 25).

<sup>26</sup> Бродячие сюжеты

<sup>27</sup> Театральный роман



Araştırmacı Sergey Zbov'un "ifadesine göre, yaşadığı dönemde Krjijanovski'ye çağdaşları tarafından "olağanüstü bir fenomen" denilse de yazar, eserlerinin yayımlandığını görece kadar yaşayamaz. Böylece, Mihail Bulgakov ve Andrey Platonov ile karşılaştırılabilecek bir deha kaybolur. Maksim Gorki, Krjijanovski'nin eserlerinin "akılları yerinden oynatabileceğine" inanır. Boris Pasternak ise William Shakespeare'i tercüme ederken ondan yardım ister. Çeşitli dergilerin ve yayınevlerinin editörleri, Krjijanovski'den Sovyet edebiyatının normlarına uymasını talep ederler. Kahramanlara net bir toplumsal sınıf konumu vermesini, proletaryanın sorunlarından bahsetmesini, en önemlisi daha basit ve anlaşılır bir şekilde yazmasını isterler, ancak yazar, editörlerin taleplerine boyun eğmeyi reddeder (2021). Sansür ve edebî duruşu nedeniyle yakın gelecekte yayımlanma umudu olmayan birçok Rusça edebî eser kaleme alır. Yazar, içinde bulunduğu durumu, "Dürüst olmak gerekirse, var olmak için çabalayan edebî bir yoklukta" (1994, s. 135) sözleriyle tarif eder.

Genç kuşak çağdaş Rus edebiyatı nesir ve deneme yazarı Aleksey Polyarinov'a göre Krjijanovski'nin çalışmalarının sansüre uğramalarının başlıca nedeni, anlaşılmaktan uzak olmalarıdır:

"Krjijanovski'nin yazın sanatında, Sovyet karşıtı veya kışkırtıcı hiçbir şey yoktu, ancak sorun, metinlerinin de Sovyet olmamasıydı. Romanları, tamamen farklı bir boyuta ve farklı bir zamana aitti. Metinlerine tehlikeli denemezdi. Sansür, başka bir nedenden dolayı onların yayımlanmasına izin vermedi; Eserleri, son derece sıra dışıydı. Edebiyatçılar, yazarın öykülerini ve romanlarını nasıl yorumlayacaklarını, hangi eğilime göre sınıflandıracaklarını bilemediler. Ne de olsa sansürün basit bir politikası vardı; iyi ya da kötü olmanız önemli değildi, asıl önemli olan açıklanabilir olmanızdı. Krjijanovski'nin yazın sanatındaki başlıca problem anlatımının açık olmamasıydı, bu yüzden yazar hiçbir yere sığamadı. Asla yetkililere yaranmaya çalışmadı, Ezop diline başvurmadı, "norma" bakmadan sadece uygun gördüğü gibi yazdı. Mağlubiyetlere katlandı, ret topladı, ancak kendi tarzında, eğilip bükülmeden yazmaya devam etti. Bu anlamda Krjijanovski, muhtemelen en gerçek "homo legens"tir"<sup>28</sup> (2016).

Aleksey Polyarinov, *Sigizmund Krjijanovski* başlıklı yazısında yazarın yazın sanatı ve üslubundan övgü dolu sözlerle bahseder:

"Sigizmund Krjijanovski, kulağa bir Gogol karakterinin adı gibi geliyor. Adıyla uyumlu olarak yaşamı da Kafka'nınkilerle çarpılmış Gogol kahramanları gibidir. O, dar çevrelerde yaygın olarak tanınan, yaşamı boyunca yalnızca bir avuç öykü yayımlayan, ardında bir yığın slogan ve aforizma bırakan, ancak asla gerçek şöhreti yakalayamayan bir entelektüel ve hayalperesttir. Yazarın eserlerindeki temel amacı, cümleleri sağlam, kristal bir duruma dönüştürmek, sıkıştırmaktır; her cümlesi bir aforizma, her paragrafı bir hikâyedir. Örnek için çok uzağa gitmenize gerek yok; herhangi bir kitabının herhangi bir sayfasını açın ve herhangi bir satırını okuyun, yeter. İşte size bir aforizma. Hemen söylenmesi gereken bir şey var: Okuması zor. Higgs bozonu<sup>29</sup> gibi: Onu anlamak için

<sup>28</sup>*Homo legens*; Latince "okuyan insan" anlamına gelir.

<sup>29</sup>*Higgs bozonu*; "Higgs Bozonu, evrendeki belirli bir alan içerisinde ortaya çıkan uyarılmalar sonucunda bazı parçacıkların tek bir yerde kümeleşmiş hâlini ifade eder. Tıpkı bir oda içerisindeki insanlar arasında yayılan dedikodu sonucunda tüm insanların küçük bir alanda toplanması ve diğer alanların boş bir hâle gelmesi gibi." Ayrıntılı bilgi için bkz.: Biamag Cumartesi (t.y.) "Higgs

basit bir insan beyni yeterli değil, büyük bir hadron çarpıştırıcısına<sup>30</sup> ihtiyacınız var” (2016).

Krjijanovski'nin Yazarlar Birliği'ne kabulüyle ilgili bir tartışmada, SSCB Yazarlar Birliği başkanı Aleksandr Fadeyev, Krjijanovski'yi kastederek “Fenomen nedir?” diye sorar, ancak üyelerin çoğu, yazar hakkında hiçbir şey bilmemektedir. Bir kısmı ise Krjijanovski'nin “Sovyet edebiyatının onuru ve şanı olacak Avrupalı bir yazar” olduğunu iddia eder. Böylece, Sigizmund Dominikoviç, 1939 yılında Sovyet Yazarlar Birliği'ne üye olur, ancak bu durum, yazarın edebiyat dünyasındaki konumunu değiştirmez (Fuflıgin, 1999). Krjijanovski, kendisini oyunu kaybeden bir oyuncu gibi hissederek ve dış dünyaya kapatarak diğer yazarlardan uzak durur. 1941 yılında, hakkında daha önce aynı adlı uzun öykü kaleme aldığı *Harf Katilleri Kulübü*'ne<sup>31</sup> katılır ve yazmayı bırakır. Defterine düştüğü nottan, yazarın yenilgiyi kabul ettiği ve yaşadığı depresyonun onu tamamen tükettiği görülür: “Hayatı düşünmek için çok geç, ölümü düşünmenin zamanı geldi. Hayat şarkısı, sonuna kadar söylendi. Bir nöbetçinin görevinden vazgeçmesi gibi hayattan vazgeçmeli ve ölüme teslim olmalısın” (Bovşek, 2013, s. 279).

1920'li yıllardan beri Krjijanovski'nin kız arkadaşı, 1946'yılından itibaren ise eşi olan Sovyet aktris, tiyatro öğretmeni, yönetmen ve anı yazarı Anna Bovşek, yazarın ölümünden sonra onun kitap arşivi üzerinde çalışır. Yaşamı boyunca yayımlanamayan eserlerinin el yazmalarını Merkezi Devlet Edebiyat ve Sanat Arşivi'ne aktarır. 1960'lı yıllarda Bovşek, *Bir Arkadaşın Gözünden*<sup>32</sup> adlı kitabında, Krjijanovski ile olan anılarını yazar. Yazarın çalışmalarının sürekli olarak yayımlanması ise 1989 yılında Sovyet edebiyat tarihçisi Vadim Perelmutter'in çabaları sayesinde gerçekleşir. 2001-2013 yıllarında, *Simpozium*<sup>33</sup> yayınevi, yazarın sanatsal çalışmalarının neredeyse tamamını, tiyatro üzerine kuramsal çalışmalarının çoğunu, dramaturji ve felsefe çalışmalarını, aynı zamanda yazışmalarının bir kısmını kapsayan altı ciltlik ilk eser koleksiyonunu Rusça olarak yayımlar. Eserleri, İngilizce Fransızca ve Almanca gibi birçok Avrupa diline çevrilerek diğer ülkelerde de basılır.

## 2. SİGİZMUND KRJİJANOVSKI'NİN BİR CESEDİN OTOBİYOGRAFİSİ ADLI ESERİNDE VAROLUŞÇULUK VE ABSÜRDİZM

Varoluşçuluk (egzistansiyalizm), “XIX. yüzyılın ortalarından itibaren bir yığın yozlaşma karşısında bunalıma düşen insanın varlık ve kimliğini yeni baştan sorgulamayı esas alan bir felsefedir. Adı geçen felsefenin merkezinde insan ve onun varoluş problemi vardır” (Çetişli, 2011, s. 143). Varoluşçu felsefenin temelini oluşturan başlıca filozoflar ve yazarlar arasında Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Franz Kafka ve Albert Camus gibi isimler bulunur.

Bozonu Nedir?, Erişim tarihi: 8.08.2022, <https://m.bianet.org/biamag/bilim/139713-herkesin-anlayacagi-dille-higgs-bozonu>

<sup>30</sup>*Büyük Hadron çarpıştırıcısı (LHC); “Maddenin en temel yapı taşlarını tespit edebilmek için çok güçlü bir hızlandırıcıya ihtiyaç duyulur. Deneylede maddeyi oluşturan parçacıkların, bu hızlandırıcı sayesinde birbirleriyle çarpışmalarının sağlanması ve bu çarpışmanın sonucunda ortaya çıkan çok sayıda küçük parçacık incelenir.”* Ayrıntılı bilgi için bkz.: Biamag Cumartesi (t.y.) “Higgs Bozonu Nedir?, Erişim tarihi: 8.08.2022, <https://m.bianet.org/biamag/bilim/139713-herkesin-anlayacagi-dille-higgs-bozonu>

<sup>31</sup> Клуб убийц Букв, 1990

<sup>32</sup> Глазами друга, 1990

<sup>33</sup> Симпозиум

Varoluşçuluğa göre bizi biz yapan kararlarımızdır. Önemli olan, herkesin üzerinde birleştiği nesnel gerçek değil, öznel deneyimlenen kişisel gerçektir. Bu bakımdan Ahmet Özkan'a göre "Varoluş felsefesi, özü bakımından insan varoluşunun nedeninin yanıtı ve insan bilincinde oluşan kendini gerçekleştirme isteğinin kuramsal izleğidir; yani insanın kendini gerçekleştirme olanağı bireyin temel arayışıdır" (2017, s. 2). Öz arayışındaki her bireyin benliğe ilişkin her buluşu varoluşçuluğun tarihine yeni bir değer katar.

Varoluşçu eserlerde, savaş ve ölüm konularının yoğun olarak işlendiği görülür. Karl Jaspers'e göre "varoluş felsefesinde önemli olan, tekil özneye kendi olanaklı olabilirliğini kavratmak ve bunu gerçekleştirme çağrısında bulunmaktır. Böyle bir deneyim bakımından önemli olan ögeler mücadele, ölüm, tesadüf, suçluluk gibi sınır durumlarıdır" (Jaspers, 1919; Akt. Ökten, 2022, s. 122-123). Alman yazar Hans Joachim Störig, *Dünya Felsefe Tarihi*<sup>34</sup> adlı kitabında, aynı şekilde varoluşun sadece *ölüm, acı, savaş, suç* gibi durumlarda kendisini gerçekleştirebildiğinin altını çizer (2013, s. 558).

Sigmund Krijanovski'nin *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünde başkahraman, yaşamının amacının ve anlamının olmadığına inanması sonucunda absürt bulduğu dünyadan kopmayı, yani intiharı seçer. Dünyaya yabancılaşmış bireyin dünyayı saçma görmeye başlamasıyla birlikte bu dünyadan kurtulmayı arzulaması, varoluşçuluğun yolunun absürdizm kavramıyla kesişmesine neden olur. Absürdizmin, yani saçma felsefesinin başlıca düşünürleri arasında Sartre ve Camus bulunur. Söz konusu filozofların absürt kavramı konusundaki görüşleri birbirinden ayrılmaktadır. Sartre'a göre, kendinde-varlık (*être-en-soi*) ve kendisi için varlık (*être-pour-soi*) olmak üzere iki farklı varlık türü vardır. Bilinç olmadan dünya sadece vardır, bu yönüyle kendinde-varlıktır ve saçmadır. Bu hâliyle saçma, varlığın özündedir. Dünyaya anlam yükleyen ise bilinçtir (kendisi-için-varlık). Camus'de absürt, ontolojik değil, daha çok yaşantısal bir sorun olarak ortaya çıkar. Sartre ise absürt konusunu ontolojik bir sorun olarak ele alır ve doğrudan varlığın kendi özelliğine bağlar. Camus'ye göre absürt, varlığın kendisinde görülmemekte, insan bilincinden dolayı ortaya çıkmaktadır. Oysa Sartre'a göre saçma olmak, varlığın kendisinde görülen ama kanıtlanamayan ilk özelliğidir (Yurday, 2019, s. 44).

Camus, sürekli olarak bir çaba içinde olup bu gayretin aslında absürt biçimde hiçbir yere varamayışının felsefî ve ahlâkî sonuçları ve etkileri üzerine yazar (Ökten, 2022, s. 126). Örneğin, *Sisifos Söyleni* adlı felsefî denemesinde, Tanrıların bir kayayı aralıksız olarak bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm ettikleri Sisifos'un hikâyesi anlatılır. Sisifos, hayatı boyunca kayayı tepeye kadar getirir, ancak her defasında kaya, tepeye gelince kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşer. Bu döngü, Sisifos'un yaşamı boyunca aralıksız olarak böyle devam eder. Sisifos mitinde, Tanrılar, yararsız ve umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmayacağını düşünmüşlerdir. Homeros'a göre, Sisifos ölümlülerin en bilgisi, en uyanığıdır (Camus, 2022, s. 137). Tanrıları hafife almış, onların gizlerini açığa vurmuştur. Çektiği ceza bilinçli olmasından kaynaklanmaktadır, çünkü "yeryüzünün görüntüleri usa fazla takıldığı, mutluluğun çağrısı fazla ağır bastığı zaman, insanın yüreğinde keder yükselir. Kayanın yengisidir bu, kayanın ta kendisidir" (Camus, 2022, s. 139). Camus'ye göre farkındalığı yüksek olan bilinçli kişi, aynı

<sup>34</sup> Weltgeschichte der Philosophie, 1950

zamanda uyumsuz insandır. Sisifos, uyumsuz biridir. “Tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da uyumsuzdur. Tanrıları hor görmesi, ölüme kin duyması, yaşam tutkusu, tüm varlığı hiçbir şeyi bitirmemeye yönelttiği bu anlatılmaz işkenceye mal olur” (2022, s. 138). Camus, bir nevi Sisifos üzerinden topluma yabancılaşan uyumsuz insanlara başkaldırmayı salık verir.

Absürt, her ne kadar “usa, mantığa uymayan, abes, saçma, boş, manasız” anlamlarına gelse de Camus’un *Sisifos Söyleni* adlı deneme kitabında, “absürt sözcüğü bu anlamı aşar, insan ya da düşünce sözcüklerinin sıfatı olduğu zaman, insan açısından evrenin mantığa aykırılığını, tutarsızlığını anlamış, her şeyi olduğu gibi gören, bilinçli insan ya da düşünceyi belirtir” (Yücel, 2022, s. 9). Absürt, kişinin yaşamı deneyimlerken sıklıkla karşılaştığı bir duygudur. Camus’un absürt anlayışı iki farklı şekilde ele alınabilir: “İlk olarak, saçma duygusu hissedilir, ikinci olarak ise yaşanan durum karşısında bir bilinç dönüşümü gerçekleşir. İşte Camus için önemli olan, bu bilinç dönüşümünü yaşayan insandır. Camus, bu dönüşümü deneyimleyen insanlara, eserlerinde saçma (uyumsuz) insan demektedir” (Yurday, 2019, s. 3-4). Absürt duygusunun ortaya çıkmasına zemin hazırlayan durumları, Ali Osman Gündoğan, *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi* kitabında, şöyle sıralar:

- a) “Hayatın monotonluğu ve mekanikliği insana hem kendinin hem de diğer varlıkların anlamını sordurur. Bu absürdün ilk habercisidir. Özellikle günümüz modern toplumunda yaşayan insanlar ve modern kentler bunun güzel bir örneğini oluşturur.
- b) Zamanın geçmesi, onun öldürücü bir unsur olarak algılanması ve geleceği değiştiremez oluşumuzun bilincine varılması.
- c) İnsanların bu dünyada tek başına olması, kendine, dünyaya ve başkalarına karşı yabancı oluşu ve başkalarıyla ayrılığının kesin bir biçimde bilincine varılması.
- d) Ölümün zorunlu ve kaçınılmaz bir son oluşunun ve ölümlerle birlikte her şeyin sona ereceğinin anlaşılması” (2022, s. 71-72).

Camus’ye göre absürt duygusunun asıl kaynağında daha etkili olarak bulunan ve belki de diğer kaynaklara göre daha öncelikli bir konumda bulunan ölüm ve ona ilişkin düşüncelerimizdir (Gündoğan, 2022, s. 77). Camus, absürt karşısında *umut, intihar, başkaldırma* olmak üzere üç cevap üzerinde durur. Bunlardan umut ve intihar, absürten kaçış yolları olarak değerlendirilmektedir (Gündoğan, 2022, s. 90). İntihar, yaşamın gülünç anlamsızlığını yaşamın yüzüne haykırmak olarak varsayılabilir. Camus, yaşamın anlamsızlığına ve saçmalığına karşın insanın yine de ona sarılması gerektiğini savunur. Hatta Descartes’ın Batı rasyonalizmini başlatan “düşünüyorum, öyleyse varım” (“Cogito ergo sum”) ifadesine, varoluşçu bir anlam katarak “başkaldırıyorum/isyan ediyorum öyle ise varız” (“Je me révolte, donc nous sommes”) diyerek cevap verir. Descartes’a göre varoluşun koşulu düşünmekken, Camus’ye göre başkaldırmaktır, yaşamın içinde kalarak mücadele etmektir. Sartre’a göre ise intihar etmek bir nevi başkaldırmaktır. Ona göre “intihar, olmanın seçimi ve olumlanmasıdır” (2009, s. 603). Bu yönüyle, Sartre’ın intihar düşüncesi, Camus’de olduğu gibi vazgeçiş veya kaçış anlamlarına gelmez.

*Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünde Albert Camus’nün “felsefenin gerçekten önemli olan tek sorunu” (2022, s. 21) olarak gördüğü intihar konusu işlenir. Camus intiharın varoluşsal sıkıntılara çözüm olmayacağını düşündüğünden dolayı başkaldırımı salık verse de *Bir Cesedin Otobiyografisi*’nin başkahramanı başkaldırmak yerine intiharı tercih eder. Savaşmayı, var



olmayı değil, zihinsel yüke dayanamamanın hezeyanı olarak ölüm ötesi hiçliği tercih eder, üstelik ölüme gülümseyerek gider: “Gördüğünüz gibi, 24 numaralı odadaki adam, selefimiz şakadan hiç anlamıyor değil. Yaklaşan kanca ve urgan oyunu düşüncesi bile gülümsemem üzerinde hiçbir güce sahip değil” (Krjijanovski, 1991, s. 404).

Başkahraman, ülkesinde olup bitenleri, toplumu, kent yaşamını, insan duygu ve düşüncelerini, etik değerleri sürekli sorgular. Sorguladıkça yalnızlaşır, hissizleşir ve yaşama kabiliyeti zayıflar. Yaşamı saçma bulduğundan absürt bulduğu bu hayatta, kendisini tamamen canlı görmediğinden ve yaşama kabiliyetinin olmadığını düşündüğünden dolayı intiharı tercih eder. Onun saçma duygusunun kaynağı, hem Sartre’in hem de Camus’nün üzerinde hemfikir olduğu bilinçtir. Bu nedenle, *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öykünün olay örgüsünü ve felsefî zeminini, başkahramanın bilinci, bilinç dışı, rüyası ve sanrıları oluşturur. Başkahraman, yaşama kabiliyetine sahip, tamamen canlı başka bir bedende ve zihinde varoluşunu devam ettirmeyi arzuladığından dolayı intiharının ardında 24 numaralı odanın yeni sakinine hitaben bir mektup bırakır. Dolayısıyla onun hayatın saçmalığına verdiği bir cevap olan intiharı, varoluşunun bir seçimi ve olumlanmasıdır. Bu yönüyle Sartre’in intihar düşüncesini destekler niteliktedir. Eserde, intiharı kaçış olarak gören Camus’nün düşüncesinden çok intiharı tercih etmenin bir reddediş, bir protesto olduğunu ileri süren Sartre’in intihar konusundaki felsefî düşünceleri duyumsanır.

Krjijanovski’nin birçok öyküsünde olduğu gibi, *Bir Cesedin Otobiyografisi*’nde de varoluşçu felsefe görülür. Varoluşsal benliğin sorgulandığı eserde, “ben” («я») şahıs zamiri, bütün metin boyunca tırnak içinde vurgulanarak verilir. Eserde, başkahramanın, kendisinden, özünden, kendi beninden, daha derindeki kişiden ayrı düştüğü görülür. Oysa ki ben ile varoluş özdeşdir. Varoluşçuluk, bir bakıma benlik bilincinin arayışıdır. Kişinin ulaşabileceği en yüksek varoluş seviyesi tam olarak “ben” olabilmektir:

“Kargacık burgacık Remington satırları, bir sayıyla, afili imzalarla, damga mühürleriyle gerçekten de şu ya da bu olduğum konusunda beni ne kadar çok ikna etmeye çalıştıysa da “gerçekliğimden” bir o kadar şüpheye düştüm; kendimde hem bu hem de o insanı daha derinden hissettim. Damgalı belgelere karşı ufak ufak bir tutku hissettim, hissettiğim o duygu artarak güçlendi: Gittikçe daha çok, daha fazla damgalı sayfa istedim. Ne kadar biriktikleri de önemli değildi, güvenilirliklerinden bir türlü emin olamıyordum. Durmak üzere olan süreç yeniden başladı: “Benliğimdeki” oyuklar yeniden açılmaya, genişlemeye başladı. Benlik duygum, her damgada biraz daha yok oldu: “Ben” ve “ben”, yarım “ben”, neredeyse “ben”, biraz “ben”; eriyip gidiyordum” (Krjijanovski, 1991, s. 404).

Başkahraman, bir aydan fazla süredir uykusuzluk çekmektedir, nitekim yaşadığı dairenin yeni sahibine bıraktığı mektubu, intiharından önceki uykusuzluk çektiği son üç gecede yazar. Geçirdiği uykusuz geceler, adım adım yabancılaştığı hayattan bağını koparmasına ve katlanma gücünün tamamen tükenmesine sebep olur. Bunun sonucunda, “güzelce sabunlanmış bir urgan”ı, uykusuz gecelerine kesin çözüm olarak görür: “Bir aydan uzun bir süredir uykusuzluk çekiyorum. Bu uykusuzluğum, önümüzdeki üç gece boyunca, şimdiye kadar kimseye söylemediklerimi sana anlatmam konusunda bana yardımcı olacak. Sonrasında, uykusuzluğa kökten çözüm olarak güzelce sabunlanmış bir urgan ayarlanabilir” (Krjijanovski, 1991, s. 394).

Uzun öykünün olay örgüsü ve kahramanın düşünceleri, insanların canlı ve ölü olduğu gerçeği etrafında döner: "...Stamm, vagon basamağından Moskova tren istasyonunun peronuna adım atar atmaz, tüm ölülerin ve canlıların kulaklarına doğrudan ve telefon üzerinden aynı kelimeyi tekrar etmeye başladı: bir oda ..." (Krjijanovski, 1991, s. 391). Başkahraman, kendisinin ilk bakışta canlı olarak sınıflandırılan ölülerden olduğunun da altını çizer. Kendisini klimakterik (menopoz) dönemdeki bir kadına benzetir. Onlar gibi, hissizleşmiş duyulara ve cesetleşmiş bir zihne sahiptir. Bu yüzden artık yaşayabilen bir insan değildir, ancak yaşanabilir olmayı umut etmektedir:

"Bir doktor arkadaşım bana klimakteryumun bazı özelliklerinden bahsetmişti. Klimakterik dönemdeki kadınların üreme sistemi, yavaş yavaş hissizleşerek ve hassasiyetini yitirerek fizyolojik olarak sevgi duygusunu ortadan kaldırdığını açıkladı. Klimakterik dönemdeki kadınlar âşık olamazlar (tamamen fizyolojik olarak). Ama onlara âşık olabilirsiniz. Ölü bir hassasiyete, neredeyse bir ceset gibi kemikleşmiş ruha sahip olan bu insanlar artık kendilerini yaşayamazlar. Ama yaşanabilirler. Neden olmasın? Ben de klimakterik dönemde olsam bile anlıyorum. Yapamıyorum. Gömüldüğüm saatte bir anlığına da olsa güneşi gördüğüm için utaniyorum" (Krjijanovski, 1991, s. 414).

Başkahraman, 24 numaralı odanın yeni sakinine yazdığı mektubunda, kendisini intihara sürükleyen sebebin, "yaşama kabiliyetine" sahip olmayışı olduğunu açık yüreklilikle söyler:

"Birbirimizi tanımıyoruz ve sanki birbirimizi tanımak için artık çok geç gibi, ama bu durum, en azından Sizi tanımama zerrece engel değil. Siz taşralısınız. Bilindiği üzere, bunun gibi odaları yerel koşullar ve gazete haberlerinden bihaber olanlara, başka memleketlerden şehre yeni gelenlere kiraya vermek daha kârlıdır. Elbette, "Moskova'yı fethetmeye" geldiniz; "ayaklarınızın üzerinde duracak," "bir yerlere gelecek" güce ve iradeye sahipsiniz. Uzun lafın kısası, benim hiçbir zaman sahip olmadığım o özel yeteneğe sahipsiniz: yaşama kabiliyeti" (Krjijanovski, 1991, s. 394).

"Yaşama kabiliyetine" sahip olamayan evin eski kiracısı, yeni kiracısına "tamamen canlı olmasını" vasiyet eder. Ona göre, bu, inanılmaz ender bulunan bir özelliktir: "*Halefim ve itirafçım olarak sizin zeki ve kurnaz olmanıza ihtiyacım yok. Hayır, ihtiyacım olan tek şey son derece nadir bulunan bir özellik. Sizden tamamen canlı olmanızı istiyorum*" (Krjijanovski, 1991, s. 394). Mektubunda başkahraman, sadece yaşamayı, tamamen canlı olmayı değil, hayatında kimseyi mutlu etmeyi başaramadığını da itiraf eder. Yaşadığı süreçte bulamadığı anlamı, "hesaplanmış geleceğine adım attığında", yani intihar ettiği bulur:

"24 numaralı odadaki kişi, her kimsen,' diye başladı el yazması, şu ana dek mutlu etmeyi başaracağım yegâne kişi sensin. Ne de olsa, şimdiki evinin kapısının sol köşesine bir kanca takıp kendimi asarak yirmi arşınlık odamı boşaltmasaydım böyle sessiz bir köşeyi bu kadar kolay bulamazdın. Bunu geçmiş zamanda yazıyorum. Nihayetinde tam olarak hesaplanmış bir gelecek, bir tür gerçekleşmiş, yani neredeyse geçmiş zaman olarak düşünülebilir" (Krjijanovski, 1991, s. 394).

Yaşadığı süre boyunca sadece başkalarını değil, kendisini de mutlu edememiştir. Sadece birkaç yıl önce, daha sonrasında "saçma bir olay" diye tanımladığı, içinde mutluluğa dair bir kıpırtı hissetmiştir. Çok fazla tanımadığı bir kızla yaşadığı tesadüfî birkaç karşılaşma sonucunda aralarında garip bir bağın oluştuğuna ilişkin bir hissiyata kapılmıştır. Hatırladığı kadarıyla, çok

hoş oval bir yüzü olan bu genç kız, kendisi gibi pins-nez<sup>35</sup> takmaktadır. Kendisiyle aynı kitapları okumakta, dolayısıyla benzer kelimeleri kullanmaktadır. Çiftin iletişimi, başkahramanın, kızı tam öpmek üzereyken bir sakarlık yaparak kızın gözlüklerini düşürüp kırmasıyla son bulur:

“İlk karşılaşmamızda, yeni tanıdığımın ince, açık mavi çerçeveleri olan pins-nez camlarının arkasına saklanmış (tıpkı benimkiler gibi), kocaman miyop gözlerini fark ettim; şefkatle ve usanmaz bir şekilde beni takip ediyorlardı. Bir gün baş başa kalmıştık. Ellerine dokundum, ellerimi hafifçe sıkarak karşılık verdi. Dudaklarımız yaklaştı ve işte tam da o anda saçma sapan bir şey oldu: Sakarlığım sağ olsun, pins-nez camlarım onunkilere çarptı ve birbirine kenetlenmiş makinalar gibi aşağı kaydılar, ince ve tiz bir çınlamayla halının üzerine düştüler. Yerden almak için eğildim. Ellerimin arasında iki tuhaf camdan yaratık vardı; çarpık metal bacaklarıyla birbirine sıkıca kenetlenmiş tiksinc dört gözlü bir yaratığa dönüşmüştü. Camdan cama sıçrayan titrek yansımalar ovalerin içinde şehvetli bir şekilde titreşiyordu. Onları birbirinden hızlıca çekip ayırırvermişim; camların birlikteliği ince bir çınlama ile sona ermişti” (Krjijanovski, 1991, s. 395-396).

Başkahraman, kıza karşı duygusal bağ, yakınlık ve şehvet gibi birtakım duygular hisseder, bunun sonucunda ruhu kısmen de olsa canlanır ve yaşamı anlam kazanır. Âdeta canlı bir ceset olarak yaşayan kahramanın, âşık olmasıyla birlikte yaşama tutunması tesadüf değildir, çünkü aşk, bireyin varoluşunun bir onaylanma biçimidir. Kişinin bir başkasında kendi benzerini, yansımını bulması ve onunla duygusal bağ kurması, kendi varoluşunu derinden hissetmesi için geçerli ve etkili sebeplerdir.

Yaşama pamuk ipliğiyle tutunan başkahramanın cesaretini, yaptığı küçük bir sakarlık bile kırmaya yetmiştir. Bunun sonucunda, kızı sonsuza dek terk eder. Kız, yazdığı mektubunda, “onu unutmayaacağına dair söz verir: “Terk ettim. Sonsuza dek. Boşuna bana bir mektupla ulaşmaya çalıştı: heyecandan özensizce yazdığı satırları bir şeyi unutmamı istiyordu ve saf bir açık kalplilikle beni “sonsuza kadar hatırlayacağına” dair söz veriyordu” (Krjijanovski, 1991, s. 396). Kızın verdiği bu söz, her ne kadar “cesedimsi varlığına” güç verebilecek türden olsa da kendisini “kayıtsız, duygusuz ve soğuk adam” olarak tanımlar, artık hiç kimsenin ve hiçbir şeyin kendisine yardım edemeyeceğini düşünür: “Tabii, yeni cesedimsi hâlimle “ebediyete kadar hatırlanmak” belki de işime yarayabilirdi, ama... mektubunu kelime kelime incelerken içimdeki o kayıtsız, duygusuz ve soğuk adamın kolay kolay yola gelmeyeceğini hissediyordum” (Krjijanovski, 1991, s. 396).

Kızı terk edişi, başkahramanın yaşamı için bir milat niteliğindedir, çünkü “ölü ve boş günler” olarak tanımladığı günler o zaman başlar: “Zarfin üzerindeki ismimi titizlikle inceledim. Evet, dokuz harfti: hepsi de bana sesleniyordu. Duyuyordum. Ama cevap vermeyecektim. Hatırladığım kadarıyla, ölü ve boş günlerimin devri de o günden itibaren başlamıştı. Daha önce de gelmişlerdi ve gitmişlerdi. Ama artık biliyordum. Sürekli gelecekle” (Krjijanovski, 1991, s. 396).

<sup>35</sup> *Pins-nez (nœucne)*: Fransızca kökenli bir kelimedir; pincer (pense) ve nez (burun) kelimelerinden oluşur. XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın başlarında popüler olan ve kulaklara takılan sap bölümleri olmadan desteklenen bir gözlük stilidir. Yaylı bir mekanizma/pens yardımıyla burun köprüsünü küçük bir basınç oluşturacak kadar sıkıştırır ve böylelikle düşmeden sabit kalabilir. Ortadan katlanabilir sapsız gözlük olarak da tanımlanabilir. Bu gözlük stilinde kulaklara takılan sap bölümleri eksiltilemekle kalınmamış bazı versiyonlarında dereceli camları saran çerçeveler de kaldırılmıştır. Rus edebiyatında pins-nez kullanan yazarlara Sigismund Krjijanovski'nin yanı sıra Anton Çehov örnek verilebilir.

Başkahramanın zarfın üzerinde yazan isminin dokuz harften oluşması tesadüf değildir. Rus edebiyatında dokuz, bitişin ve sonun sembolüdür (Bogatryeva vd. 2019, s. 530). Kahramanın dokuz harflik ismi, çok yakında sona erecek olan yaşamını, aynı zamanda da biten ilişkisini simgeler. Krjijanovski, başta ceset olmak üzere, öyküdeki tüm yaşayan ölüleri isimsiz bırakmayı tercih eder. 24 numaralı odanın intihar eden eski sakini olan başkahraman, onun âşık olduğu kız, mektubu 24 numaralı odanın yeni sakinine götürür Arbat Caddesi'nde tanıştığı arkadaşı, her biri isimsizdir, çünkü kendilerine ve topluma yabancılaşarak kimlik/benlik kaybı yaşamışlardır. Sadece “yaşama kabiliyetine” sahip olan 24 numaralı odanın yeni sakini Stamm olarak, yani ismiyle bahsedilir.

Uzun öyküde gözlük imgesine geniş yer verilmesi tesadüf değildir. Gözlük imgesi, 1920'li ve 1930'lu yılların edebiyatında önemli bir yer tutar. Edebiyat tarihçisi ve kuramcısı Tzvetan Todorov, E. T. A. Hoffmann'ın masallarını örnek göstererek, gözlüğü, edebiyatta bir tür “dolaylı, çarpık görünümün sembolü” ve “bakışın özü” olarak yorumlar. Aynı zamanda gözlük imgesinin fantastik olay örgüsünün doğuşuyla bağlantılı olduğunu öne sürer (1999, s. 101-102).

Krjijanovski'nin öykülerini çağdaşlarının eserlerinden ayıran sıra dışı özellik, göz anatomisine duyulan yoğun ilgidir. Göz imgesi, yazarın tüm uzun öyküsünde bir leitmotiv olarak karşımıza çıkar. Bu durum, gençliğinden itibaren “cam uzantılar,” fotoğraflara bakılırsa pins-nez kullanmak zorunda kalan yazarın biyografisi ile de bağlantılıdır (Krjijanovski, 2010, s. 546). Krjijanovski'nin ilk olarak *Birazcık*<sup>36</sup>, daha sonra *Bir Cesedin Otobiyografisi* ile *Pins-nez'de Sahanda Yumurta*<sup>37</sup> gibi birçok eserinde görülen “miyop” ve “gözlük” imgesi, Krjijanovski'nin yazın sanatının sembolik-metaforik sisteminde kesişen noktalardan biri hâline gelir (Trubetskova, 2013, s. 63). Gözlükler ve pins-nezler, âdeta yazarın eserlerinin kahramanlarıdır. İnsan gözü ile onu çevreleyen dünya arasında bulunan bir engel olarak rol oynarlar. Yazarın gözlük imgesinde hem şiirsel kurgu hem de fantastik unsurlar bulunur. Lensleri ya da gözlüğü olmadan göremeyen kahramanın uzamının genişletilmesi, ona başka bir boyuta girme, sıradan bakışla erişilemeyenleri görebilme fırsatı verir (Trubetskova, 2018, s. 60).

*Bir Cesedin Otobiyografisi*'nde başkahraman, takmaya mahkûm olduğu iki adet çift içbükey oval camın kendisini ölü bir adama dönüştürdüğüne inanır. Gözlüklerin onu gerçek hayattan kopardığından o kadar emindir ki onlardan nefret eder. Bu yüzden tüm metinde sadece bir kez doğrudan “gözlük” olarak adlandırır. O zaman bile okura, yazar sanki kazara bir saniyeliliğine unutmuş da “cam uzantılar”, “çift dışbükey ovaler” vb. yerine “gözlük” yazmış gibi görünür. Krjijanovski, öykü kahramanının yaşadığı topluma ve hayata karşı yabancılaşmayı anlatırken gözlük imgesi aracılığıyla felsefi fantazmagorilere de başvurur: “Gün batımından gün batımına kadar hiç durmadan kendimi, çift içbükey bir yaratık olarak düşünürdüm. Ne dışarıya ne de içeriye ne kendimden öteye ne de kendime ulaşabiliyordum: ikisi de aynı derecede yasaklanmıştı. Erişilemezdim” (Krjijanovski, 1991, s. 397).

Sartre'a göre insan, mutsuz bir bilinçtir: “İnsan-gerçekliği kendi varlığında ızdırıp çeker, çünkü kendi-için olmaktan çıkmaksızın kendine erişemeyeceğinden ötürü, o olmaya muktedir

<sup>36</sup> Чуть-чуть, 1922

<sup>37</sup> Глазунья в пенсне, 2007



olmadığı bir bütünlüğün sürekli istilası altında varlıkta ortaya çıkar. Şu hâlde insan-gerçekliği, doğası gereği mutsuz bilinçtir ve bu mutsuzluk halinin ötesine geçmesi imkânsızdır (2019, s. 153). Başkahraman, mutsuz bilincinin bir sonucu olarak kendisini toplumdan soyutlamayı seçer:

“Öyle ya da böyle, kendi dünyamın dışına çıkma girişimlerimin hepsine bir son verdim. Arkadaşlıkla ilgili tüm o tecrübelerin, bir başkasının “ben”iyle olan tüm o deneyimlerin, sevmek ve sevilmek için gerekli olan tüm o uğraşların hepsinden tek kalemde sonsuza dek vazgeçmem gerektiğini düşündüm. Zaten çoktandır kendime, anahtarı içeride olan, kapısı çat diye kapanıveren küçük bir dünya kurmayı tasarlıyordum” (Krjijanovski, 1991, s. 397-398).

Başkahraman yavaş yavaş kendi iç dünyasına çekilir. Yazdığı intihar mektubunda sürekli olarak ruh hâlini dile getirerek kendisini intihara sürükleyen sebepleri anlatır, açıklar ve sorgular. Dış dünyayla olan iletişimi azalarak sona erer. Absürt bulduğu dünyada, “dünyevi bıkkınlıklardan” kaçıp kitaplara sığınır: “Kitap satırları görüşümün yarısını (yüzde elli beş) alıp götürmüş olsa da kitaplara kızmıyordum. Onlar, nasıl itaatkâr ve ölü olunacağını çok iyi biliyorlardı. Yalnızca onlar, o sessiz siyah işaretler, kısa süreliğine de olsa beni, ısrarcı, uyuşuk ve uykulu can sıkıntısının pençesinden kurtarabiliyorlardı” (Krjijanovski, 1991, s. 398).

Doğubilim Çalışmaları Enstitüsü’nü bitirmek üzere olan başkahraman, “Türk Dillerinde “T” Harfi” konulu bir tez yazmaktadır ve boş zamanlarında eğlencesine bazı harfleri de incelemektedir. “Я” (“ya”), yani “ben” şahıs zamirine ilişkin “var ama yok” diyerek onu kendisine benzetir: “Bilindiği üzere, “я” (ben), tıpkı benim gibi bir harftir.” derdi. Fazlası değil. Onun için kendini üzme ne değer mi hiç? Var ama yok” (Krjijanovski, 1991, s. 398). Vakit buldukça, eğlencesine “I” harfini de dilbilimsel açıdan inceler. Psikolojik ve ahlâkî egoizmi savunan Alman filozof Max Stirner’in kitabının yüzde yirmi beşinin ben şahıs zamirinden oluştuğunu fark edince, hayatın içinde bu kadar “ben”in bulunmadığı konusuna işaret eder: “Bu arada, Stirner’in kitabında kaç defa “ich” kullanıldığına bakıldığında metnin neredeyse %25’inin “ich”ten (tüm türevlerini sayarsak) oluştuğu görülüyor. Biraz daha olsa, tüm kitap ardı ardına gelen “ben”lerden oluşacakmış. Eğer hayatın içinde arasak, “kendimizi” bu kadar çok bulabilir miyiz acaba?” (Krjijanovski, 1991, s. 399)

Benlik kaybına dikkat çeken başkahraman, içinden bir türlü çıkamadığı durumunu, “ruh sızıntısı” olarak adlandırır. Krjijanovski, çöküşün kaynağının bir kişinin bilincinde gizlendiğini öne sürer. Rus edebiyat bilimci Naum Leyderman’a göre “kişi, kendine kapalıysa, Öteki’ni duymuyorsa, çevredeki dünyayla bağlantı kurmuyorsa bir nevi çöküştür” (2012, s. 527). Psychorrhœa, yani “ruh sızıntısı” olarak adlandırılan bu olay tam olarak böyle gelişir. Başkahraman, akşamları varoluşunun zayıfladığını ve benliğinin parça parça dağıldığını hisseder:

“Günbatımıyla beraber sıkıntılı, yorgun düşmüş “I”, genellikle bir kitap ayracının altında uykuya dalardı, ben ise ona daha fazla rahatsızlık vermemek için ışığı yakmadan bir köşeden diğer bir köşeye volta atıp dururdum. Her seferinde ruhumun, sanki boşluğun içindeymiş gibi, tiz ve şiddetli bir çınlama ile damla damla nasıl çözüldüğünü net bir şekilde duyardım. Damlalar ritmik ve kulak çınlatıcı türdendi, her birinde aynı tanıdık cam sesi vardı. Belki de bu yalancı bir halüsinasyondur, bilemiyorum. Umurumda da değil. Ama sonra bu fenomeni özel bir kelime ile adlandırdım: psychorrhœa. “Ruh sızıntısı” anlamına geliyor” (Krjijanovski, 1991, s. 399).

“Ruh sızıntısı” yaşayan başkahramanın kendisini, yaşadığı dünyaya ve topluma ait hissetmediği görülür. Doğubilim Çalışmaları Enstitüsü’nden mezun olduktan sonra Moskova’ya taşınıp soyut matematik okumaya başlar. Bir gün kolunun altında dört ciltlik bir felsefe sözlüğü ile okulun kütüphanesinden eve doğru geçerken amfi girişinde öğrenci kalabalığıyla karşılaşır. Bir öğrencinin “Fazlalıkların gitmeleri gerekmektedir. Bunun dışındaki herkes amfiye” diye bağırması, başkahramanda huzursuzluğa sebep olur: “Fazlalık” kelimesiyle birlikte aniden sendeledim. Sarsıntıyla dört yana dağılan sözlüğün ciltlerini iki elimle kavrayarak amfiye giriverdim” (Krjijanovski, 1991, s. 401). Kahramanın “fazlalık” kelimesine verdiği aşırı tepki, aidiyet duygusunun eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Anlaşılan, içinde bulunduğu topluma yabancılaşması üniversite yıllarına, belki de çok daha öncesine dayanmaktadır.

Eserde, toplumsal yabancılaşma konusunu ele alan Krjijanovski, yabancılaşmanın normsuzluk ile ilgili boyutuna da değinir. Başkahraman, ders saatini beklerken sıkıntıdan Kiev doğumlu filozof Silvester Gogotski’nin dört ciltlik felsefe sözlüğüne göz atar ve *etik* kelimesi gözüne çarpar. Kahramana göre etik, eskide kalmış, yararsız bir kavramdır ve insanları aynı yere hapsederek zoraki bir birliktelik sağlamak gibi bir işleve sahiptir. O ise kabul görmüş ve gelenekselleşmiş davranış kalıplarına uymama taraftarıdır. Nitekim, Sartre’a göre, insan ahlâkını kendisi seçer. Ahlâkını seçerken kendi kimliğini de inşa etmiş olur. Üstelik bir ahlâk seçmeden de edemez, çünkü içinde yaşadığı toplum ve koşullar onu, bir ahlâk seçmek zorunda bırakır (2020, s. 64-65). Eserde de aynı şekilde ahlâki kuralların bağlayıcılığı söz konusudur:

“Sıkılmışım. Dakikalar, kadranın etrafında yavaşça sürünüyordu. Kapı açılmıyordu. Ben de lügatimin sayfalarını karıştırmaya başladım. Bu, bir çeşit nadir bulunan bibliyografik bir eserd. Sözlüğün XIX. yüzyılın başlarında yayımlanmış eski bir baskısıydı. Hemen “Etik” kelimesi gözüme çarptı. Sonra anladım ki, bu eski sözlük akıllı bir sohbet arkadaşıydı. Şey, tabii ki de yalnızca köhnemiş ve akla mantığa sığmaz bir Etik, hiçbir şekilde ihtiyacım olmayan tüm bu insanlarla beni aynı yere hapsetmiş olabilirdi” (Krjijanovski, 1991, s. 401).

Başkahraman, topluma tamamen yabancılaşır, kimseyle duygu paylaşımı yapmaz. Ölümünden bir ay önce Arbat Caddesi’nde yürürken biriyle tanışır ve arkadaş olur, ancak bu arkadaşlık, karşısındakini yok sayan, çıkara dayalı bir ilişkidir. Arkadaşı da kendisi gibi isimsizdir, yine aynı kendisi gibi topluma yabancılaşmış, kitaplara sığınmıştır: “Bu arkadaşlık (kendime genelde bu lüksü çok görürdüm) kopmadı. Deri kasketli adam, kitaplar için daireme bile geldi. Benimle, yani kitapların sahibiyle hiçbir işinin olmadığı belliydi. Bir kere bile kim olduğumu ya da nasıl bir insan olduğumu sormadı, ama açgözlülükle kitaplarıma saldırdı” (Krjijanovski, 1991, s. 416).

Başkahraman, herkesten uzak, ayrık bir yaşamı tercih eder. Aklın bu dünyayı anlama ve açıklama gayretinin başarısızlığı üzerinde durur; Yaşamın kendisini ve “Nasılsın?”, “Başınız sağ olsun” gibi rutine dönüşmüş sorularını saçma bulur:

“Bir olay olduğunda “arkadaşlara” veya “tanıdıklara” haber vermezdim, kendimden kaynaklanan “pişmanlıklar” için kimseye yalvarmazdım. Sadece bu hayal ürünü olan psişik noktayı, gerçek ile hayali, ölü ile canlıyı ayırt edemeyen tüm kötü matematikçilerin gözünden uzakta, yaşam alanımın kapalı karesine nasıl daha doğru ve daha sağlam bir

şekilde dâhil edebileceğim hakkında düşünürdüm. Akrabalar, tanıdıklar ve hatta arkadaşlar bile belirsizlikleri apaçık belli olmayan şeyleri anlamakta inanılmaz zorluk çekerler; ta ki bir insan üçdüzlemlerli bir kapağın altında gözlerinin üzerinde beş kapıklık bozukluklarla bir cadaver vulgaris (lat. sıradan ceset) olarak tabutun içinde onlara sunulana dek, ama o zamana kadar “başınız sağ olsun”larla, sorularla ve geleneksel “nasılsınız”larla aptalca bir inatla ve anlayışsızca o insanın başının etini yerler” (Krjijanovski, 1991, s. 400- 401).

Başkahraman, Rusya’yı XVI. yüzyılın ilk yarısında ziyaret etmiş olan Avusturyalı diplomat ve tarihçi Sigismund von Herberstein’in *Moskova Meseleleri Üzerine Notlar*<sup>38</sup> adlı kitabına atıf yaparak yaşadığı yabancılaşmanın arka planında, Rusya’nın yaşadığı tarihî ve siyasî sürecin olduğunu belirtir. Kitapta anlatılana göre, bazıları, ülkelerinin isimlerini Aramice damla damla dağılmak anlamına gelen Ressaia ya da Resessaia kelimesinden türetmişlerdir. Rusya’yı Ressaia olarak gören bu insanlar diğer insanları da öyle görmeleri için zorlamışlardır. Uzun yıllar boyunca toplumu parçalamakla uğraşmış, insanların ayrılmış damlalar, kimsesizler gibi birbirlerinden uzakta yaşamalarına neden olmuşlardır (Krjijanovski, 1991, s. 402).

Krjijanovski, devrim sonrasında yaşanan olaylar hakkında deneyimlerini ve kişisel düşüncelerini aktardığı için söz konusu uzun öykü, büyük ölçüde otobiyografik özellik taşır (Zavarnitsina, 2021, s. 30). Yazarın 1922 yılına kadar yaşadığı Kiev, 1917 Şubat Devrimi öncesinde en az on üç kez el değiştirir. Krjijanovski, uzun öyküde, her rejim değişikliğiyle beraber verilen farklı kimlik kartlarından “damgalı ıvır zıvırlar” olarak bahseder. Ona göre ülkede yaşanan rejimler, halkın kimliğinin oturmasına değil dağılmasına sebep olur. Rusya’nın sürekli değişen siyaseti, başkahramanı “gerçekliği” ile ilgili şüpheye düşürür ve benliğine büyük ölçüde zarar verir:

“Yaşadığım şehir, dönüşümlü olarak on üç kez el değiştirmişti. Ne rejimler gelmişti. Sonra gitmişti. Sonra geri gelmişti. Sonra yine gitmişti. Her yönetimle beraber yeni toplar ve damga aletleri de gelmişti.... Bir keresinde, iktidar değişikliğinin arifesinde, bir yığın eski ve yeni kimlik kartlarını yeniden gözden geçirirken kimliğimin kaybolduğunu fark ettim. Bir yığın belge vardı, ancak kimliğim yoktu. Bir nüshası bile yoktu... Damgalanmış tüm o ıvır zıvırları ikinci bir kez daha dikkatli bir şekilde gözden geçirsem de “kimliğimi” bir türlü bulamamıştım. Böyle olacağını biliyordum: Ne kadar çok belge verdilerse kendimden bir o kadar şüpheye düşmüştüm” (Krjijanovski, 1991, s. 404).

Öykünün arka planında, sürekli yaşanan savaşların, devrimlerin ve değişen rejimlerin Rus halkında yabancılaşmaya, benlik bunalıma sebep olduğunun altı çizilir. Tüm bu tarihî koşullar, insanların benliğinde onulmaz yaralar açar: “O zaman bir yığın damgalı isimimin bana hissettirdiği duygu, umutsuzluk ya da keder değildi. Daha çok özel ve hırçın bir neşeydi. “İşte burada soğuk ve ölü isimim yatıyor” diye düşünürdüm. Canlıydı, ama artık bütünüyle koyu mavi ceset ve damga lekeleriyle kaplı durumdaydı” (Krjijanovski, 1991, s. 404).

Alman filozof ve felsefe tarihçisi Joachim Ritter’e göre varoluşçuluk, daha çok, “toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu..., günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu ..., insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği

<sup>38</sup> Rerum Moscovitarum Commentarii, 1549

yerde" ortaya çıkar (Ritter, 1954, s. 4-10). Varoluşçuluk, özellikle savaş ve bunalımın yaşandığı, etkilerinin devam ettiği yıllarda yoğun olarak görülür (Sartre, 2020, s. 10). Eserde, savaşın iki yüzü ele alınır. Yazara göre savaşın tek başarısı yaşayanları ölümlerden ayırmaktır. Savaş, az ya da çok yaşayanları zorla ölüme götürürken, az çok ölü olanlara ise yaşama hakkı verir, ancak bir sonraki rejim, yaşayanları er ya da geç birbirine düşman edecektir (Krijjanovski, 1991, s. 409). Savaş sonrası yaşanan devrimle birlikte yazarın "ceset" olarak tanımladığı varoluş sancısı çeken bireyler, "benler", "yarım benler", "neredeyse benler", biraz benler" de kavgaya tutuşur. Hatta başkahraman gibi yaşamında gerçek "benliğiyle" bozuşmuş, bu yüzden "ben" in yönelme hâli "bana" yı kullanmak zorunda kalmış kişiler de bu mücadeleye katılır:

"Devrim kontrolü ele almaya başladığında, elbette ki, cesetler de tüm bu "ve benler", "yarım benler", "neredeyse benler", "biraz benler" için içine karıştı. Özellikle de benim tarafımdan keşfedilen ceset türü: "Bana". Deneyim, hizmet, bilgi, pasiflik, sempati ve sadakat sundular, yani yaşam hariç her şeyi. Yaşamaya ise büyük talep vardı. Yavaş yavaş, cesetler için mezarlıkların dışında da yeterli alanın bulunduğu ortaya çıktı. Devrim onları da "kullandı" .... Bütün bu "ve benler" ile "neredeyse benler" için üzülüyorum, hâlâ yarım varoluşlarına tutunuyorlar, yaşamaları zor ve zahmetli: "hayır," "evet" e karşı bir kin beslemiş, sol sağa karışmış, yaşamlarının üstü içine göçmüş, dibi ortaya çıkmıştır" (Krijjanovski, 1991, s. 414-415).

Öykünün sonunda başkahraman, kaldığı odanın yeni sakinine neden mektup bıraktığını açıklar. Amacı, bir başkasının benliğinde yaşamak, ebedî olmaktır. Absürt bulduğu hayatta umut etmek veya başkaldırmak yerine intihar etmeyi seçen kahraman, kendi deyimiyle "yaşama kabiliyeti olmadığından" kendi benliğinde yaşayamadığından dolayı bir başkasının benliğinde yaşamayı arzulamaktadır:

"Korkarım ki, şu anda rahatsız edici derecede gerginsiniz. Korkmayın, sizi halüsinasyonlarla tehdit etmeyeceğim. Onlar ucuz psikolojik numaralar. Fikir ve imge çağrışımlarının en sıradan yasasına çok daha fazla güveniyorum. Şimdi bile, duvar kâğıdındaki koyu mavi düz lekelerden işte bu sayfalardaki son harfe kadar her şey beyninize girdi bile. "Çağrışımsal düşüncelerinize" epeyce karıştım, çoktan "benliğinize" sızmayı başardım. Artık sizin de kendi hayal ürününüz var. Sizi şimdiden uyarıyorum: çağrışımsal iplikleri çözmeye ve onlara dolaşmış yabancı imgeyi tamamen ortadan kaldırmaya yönelik girişimlerin, o görüntüyü insan zihninde daha derine gömmekten başka bir işe yaramadığı bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Ah, kendi "benliğimle" gerçekleştirdiğim bütün o başarısız deneyimlerimden sonra en azından bir başkasının "benliğine" geçmeyi ve orada yaşamayı uzun zamandır düşünüyordum. Hayattaysanız, bunu başarmışım demektir. Yakında görüşürüz" (Krijjanovski, 1991, s. 417-418).

Öyküde Krijjanovski, kapalı ve sembolik bir anlatımı tercih eder. Bilindiği üzere varoluşçu felsefenin görüldüğü edebiyat, açık bir anlatımdan çok kapalı ve semboliktir (Karaalioğlu, 1980, s. 325). *Bir Cesedin Otobiyoğrafisi*'nde renkler, geometrik şekiller, fantazmagoriler, gözlük, sessizlik, karanlık, aydınlık imgeleri ile semboller derin anlamlar taşır. Eserdeki sembolik ve kapalı anlatım,



yazarın Gümüş Çağ<sup>39</sup> kültürüyle olan bağlantısıyla ve Valeri Bryusov, Andrey Bely, Maksimilian Voloshin gibi Rus Sembolist şairlerden oluşan edebiyat çevresine sahip olmasıyla da açıklanabilir.

### 3. SİGİZMUND KRİJANOVSKİ'NİN BİR CESEDİN OTOBİYOGRAFİSİ ADLI ESERİNDE DIŞAVURUMCULUK

Çıkış noktası felsefe olan varoluşçuluk akımı, psikoloji (varoluşçu psikoloji, varoluşçu psikoterapi) ve sanat alanında da yansıma bulur. Varoluşçuluk, görsel sanatlarda, özellikle de dışavurumculuk (ekspresyonizm) hareketi üzerinde büyük bir etki yaratır. 1900'lü yıllarda I. Dünya savaşı öncesinde Alman toplumunun yaşadığı siyasî ve toplumsal bunalımın sonucu olarak ortaya çıkan ve savaş yıllarında gelişip diğer ülkelere de yayılan dışavurumculuk, önemli bir modern sanat akımıdır (Karyağdı, 2016, s. 26).

Resim, mimarî, heykel, tiyatro, müzik, sinema dâhil olmak üzere güzel sanatları genel olarak etkileyen bu akıma ait eserlerde, "insanların en gizli yönlerini açığa vuran bir anlatım" söz konusudur. Olay örgüsünde ise fantastik, korkunç dekorlar göze çarpar. Dışavurumculuğun gayesi insanın ruhsal durumlarını anlatmaktır (Karaalioglu, 1980, s. 803). Bu yönüyle dışavurumculuk, dış yaşam gerçeğinin sanatçının iç dünyasında yarattığı etkiyi ve duygularının dışavurumunu yansıtan XX. yüzyıl öncü sanat akımıdır (Yılmaz, 2022, s. 6).

Dönemin toplumsal ve siyasal olaylarından etkilenen modern resim sanatı, başta Edvard Munch ve Ernst Ludwig Kirchner olmak üzere Vincent Van Gogh, James Ensor, Oscar Kokoschka gibi pek çok Batı Avrupalı ressamın; İsaac Levitan, Valentin Serov, Filipp Malyavin gibi birçok Rus "ressamın elinde etkili bir dışavurum aracına dönüşmüştür. Ressamların bu sırada en güvenilir kozu da renk olmuştur. Renk artık nesneden bağımsızlaşmaya başlamıştır" (Acar, 2007, s. 50). Zafer Kalfa'ya göre, "rengin nesneyi değil de insan duygularını anlatan bir araca dönüşmesi, dışavurumculuk akımıyla beraber modern sanatın da en önemli biçimsel özelliğidir" (2016, s. 20).

Dışavurumculuk, önce plastik sanatlarda, sonra müzikte, daha sonra da edebiyatta görülür. Edebî eserlerde görülen dışavurumculuğun başlıca konuları arasında "zavallılaştırılmış insan, ruhsal ve bedensel zavallılık, yalnızlık, boşluk, insan varlığının amaçsızlığı, çöküş, çürüme, matem, melankoli, tehdit altındaki çevre, büyük şehir iblisi ve savaşın yakıcılığı" bulunur (Aytaç, 2016, s. 280). İsmail Çetişli, *Batı Edebiyatında Felsefi Akımlar* adlı kitabında dışavurumculuğun sanat/edebiyattaki ilke ve niteliklerini "gerçek (iç dünyadaki öznel gerçek), iç gözlem ve dışavurum, ferdîlik ve soyutlama, eğitici/faydacı sanat, dil ve üslup" olmak üzere beş başlıkta tanımlar:

"...Ekspresyonizm, dış dünyanın veya ideler dünyasının gerçeklerini değil, sanatkârın gerçeğini esas alır.... Sanatın amacı ve görevi, sanatkârın kendi iç dünyasını gözlemektir. Bu sebeple ekspresyonist, dış dünyada bulamadığı mutluluğu kendi iç dünyasında arayan ve bulduklarıyla dış dünyayı değiştirmek isteyen insandır.... Gerçeği, sanatkârın iç dünyasında bulan; bu sebeple iç gözlem üzerinde yoğunlaşan ekspresyonizm, tabii

<sup>39</sup> *Gümüş Çağ*; Rus kültür tarihinde "Gümüş Çağ," kronolojik olarak XX. yüzyılın başlangıcıyla bağlantılı olarak modernizm (sembolizm ve akmeizm akımlarını kapsayan edebiyat süreci) ile birlikte ortaya çıkmıştır. Gümüş Çağ kavramı, genel olarak Puşkin dönemi olarak adlandırılan XIX. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan *Altın Çağ* sonrası Rus kültürünün ikinci aydınlanma dönemi olarak bilinir. Edebî tür olarak Rus edebiyatında şiirin en güçlü olduğu dönemdir (Slova (t.y.). "Serebryany vek". Erişim tarihi: 7.09.2022, <https://slova.org.ru/serebryanyj-vek/>)

olarak bütünüyle ferdiyetçidir. Bu noktada insanı içinde yaşadığı toplumdan; hatta kendisinden bile soyutlar. Geriye sadece iç ben/ruh kalır.... Ekspresyonistlerin amaçları okuyucuyu eğlendirmek veya estetik haz vermek değil, onu sarsarak veya şaşırtarak içinde bulunduğu uyuşukluktan kurtarmak ve değiştirmektir. İsterler ki okuyucu, içinde bulunduğu zamanın çarpıklıklarını görsün, geleceğin belirsizliklerini fark etsin ve kendini yeniden inşa etsin.... Ekspresyonistler kendilerine has bir üslûp geliştirmişlerdir.... “Çıglık”, ekspresyonist sanat/edebiyatın üslûbundaki ortak niteliklerin başında gelir. Arkasında karanlık, bedbin bir dünya görüşüne sahip sanatkar ruhunun isyanı bulunan “çıglık”, toplumun içinde bulunduğu olumsuz duruma karşı yöneltilmiştir. Ayrıca onların üslûplarında çeşitlilik, coşkulu anlatım ve ölçsüzlüğe karşı eğilim dikkat çeker” (2011, s. 121-123).

Dışavurumcu sanatçılar, eserlerinde, “psikolojilerini, kent yaşamının getirdiği depresyonu, savaşın beraberinde getirdiği melânkoli ve yarına ait hayallerin kayboluşunu, şaşırtıcı renk kullanımı ve formu bozmalara ifade etmişlerdir” (Karyağdı, 2016, s. 26). Zafer Kalfa’ya göre, “modern sanatçı için önemli olan, eserde kendi ruh dünyasıyla birlikte çağın bunalımını ne ölçüde yansıtabildiğidir” (2016, s. 21). Adnan Turani’ye göre, dışavurumculuk, “içe gömülüştür ümidini yitiren insanın âdeta çıglık çıglığa pervasız biçimde bağırmasıdır” (2011, s. 83), İsmail Çetışli’ye göre ise “yalnızlaşan aydının ruh çıglığıdır” (2011, s. 119).

Dışavurumcu sanat eserlerinde, çizgiler ve renkler büyük önem taşır. Söz konusu eserlerde, keskin çizgiler hâkimdir; özellikle kırmızı renk ve tonları ön plana çıkar. Dairesel şekiller, mavi ve tonları ise dinginliği ifade eder. Selma Taşkesen’e göre, “Ekspresyonist sanatçının paleti, fovistlerinki gibi cüretlidir. Resimlerde son derece şiddetli renklerin yanında koyu siyahlara ve kahverengilere de yer verilmiştir. Kullanılan renk ve çizgiler, disiplin altına alınmamış dramatik etkileri çağırıştırır” (2018, s. 9). Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* adlı kitabında, “renk nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtarılarak, bağımsız kılındı ve katışıksız olarak dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi, nesneyi bir ime indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltıldı” (1999, s. 32-33) diyerek rengin dışavurumculuk akımındaki önemini altını çizer. Dışavurumcu sanat eserlerinde bazı renkler, derin sembolik anlamlara sahip başat renkler olarak kullanılır. Örneğin, dışavurumcu sanat eserlerinde ve ressam grubu adlarında sıklıkla mavi rengin kullanıldığı görülür. Bunlara, Franz Marc’ın *Mavi At*<sup>40</sup> ve *Mavi Atların Kulesi*<sup>41</sup> tabloları; Henri Matisse’in *Mavi Çıplak* tablosu<sup>42</sup>, Lasker-Schüler Else’nin *Mavi Piyanom*<sup>43</sup> adlı şiir kitabı, Heinrich Mann’ın *Mavi Melek*<sup>44</sup> adlı romanı; grup adlarına ise *Mavi Süvari*<sup>45</sup> ve *Gök Mavisî Gül*<sup>46</sup> örnek olarak verilebilir.

<sup>40</sup> *Mavi At* (Alm.: Blaues Pferd, 1911)

<sup>41</sup> *Mavi Atların Kulesi* (Der Turm der blauen Pferde, 1913)

<sup>42</sup> *Mavi Çıplak* (Fr.: Nu bleu, 1917)

<sup>43</sup> *Mavi Piyanom* (Alm.: Mein blaues Klavier, 1943)

<sup>44</sup> *Mavi Melek* (Alm.: Der blaue Engel, 1930)

<sup>45</sup> *Mavi Süvari Grubu* (Alm.: *Der Blaue Reiter*); “Bu grup 1911’de Kandinski çevresinde toplandı: Başlangıçta Kandinski’nin yanında Franz Marc ve August Macke de vardı. Gerçekte bu grup, Kandinski ve Jawlenski tarafından Münih’te oluşturulmuş olan Yeni Sanatçılar Birliği (Neue Künstlervereinigung)’nin bölünmesinin bir sonucuydu. Blaue Reiter sergilerinden ilki 18 Aralık’ta Münih’de Tannhäuser adlı galeride açıldı. Bu ad, Kandinsky’nin Haziran 1911’de planladığı, sonbaharda hazırlıklarına giriştiği ve Mayıs 1912’de bir almanak biçiminde gün ışığına çıkardığı bir yaygın tasarısından doğmuştur” (Richard, 1999, s. 275).

Satırlarında koyu mavi, gök mavisi, gri, siyah, beyaz, kırmızı ve pembe renkleri geçen *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünde baskın rengin mavi (17 kez) olduğu görülür. Eseri çözümlemede, mavi rengin sembolik anlamları önemli bir rol oynar. Ressam ve görsel sanatlar eğitimcisi Nebahat Karyağdı, 2016 yılında yazdığı “Renklerin Duygusal Etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm” başlıklı yüksek lisans tezinde mavi rengin ekspresyonizmdeki duygusal etkilerine de açıklık getirir: “Mavi renk, sonsuzu ve özgürlüğü ifade eder. Mavi; üzüntüyü, depresyonu, bilgeliği, yalnızlığı, güveni ve sadakati simgeler. Aynı zamanda, sezgi gücünün ve karmaşık zihinsel becerilerin de ifadesidir. Mavi, iç barışı çağırır ve enerjiyi canlandırır” (2016, s. 118).

Uzun öyküde, mavi güller<sup>47</sup> imgesi önemli bir yer kaplar. Oda 24’ün ölen eski kiracısının yeni kiracısına bıraktığı mektupta, yırtık ve lekeli olduğu için duvar kâğıdını değiştirdiğini, duvarları özellikle mavi gül desenli duvar kâğıdıyla kapladığını belirtir. Eserde duvarların lekeli olması semboliktir, çünkü “lekeler veya benekler, genellikle zamanın geçişi ile ilişkilendirilir ve geçen zamanı ve ölümü işaret ederler” (Kirlo, 2010, s. 361). Lekelerin mavi gül desenli duvar kâğıdıyla kapanması, 24 numaralı odada yeni bir yaşamın başladığının göstergesidir. Gül ise “mükemmellik, hedefe ulaşma ve kusursuzluğun sembolüdür. Bu nedenle, bu nitelikleri kişileştiren fikirlerle, aşkın ve sevginin mistik merkezi olan kalple, Eros’un bahçesiyle, Dante’nin cennetiyle, sevgiliyle ve Venüs (Afrodit) ile ilişkilidir” (Kirlo, 2010, s. 369). Eserde mavi renk ise güven, sıcaklık, iç barış ve enerjiyi simgeler:

“Yirmi arşınlık odamı sana seve seve bırakırım. Daha doğrusu, ben, bir ceset olarak biraz yer açmayı kabul ediyorum. Güle güle oturun: Oda kuru, komşular sessiz ve sakin insanlar, manzarası da var. Doğrusu, buradaki duvar kâğıdı yıpranmış ve kirliydi, ama onları Sizin için değiştirdim ve bu konuda zevkinizi tahmin edebildiğimi düşünüyorum. Aptal dikey çizgilerle düzleştirilmiş koyu mavi güller: sizin gibi insanlar sever böyle şeyleri. Öyle değil mi?” (Krjijanovski, 1991, s. 394)

Evin ölen eski sahibi, “Aptal dikey çizgilerle düzleştirilmiş koyu mavi güller: sizin gibi insanlar sever böyle şeyleri. Öyle değil mi?” diye sorarak yaşayanlara bir kinayede bulunur, nitekim kendisi, yaşadığı süreçte söz konusu duyguları sorgulamış, yaşamın anlamını bulamamış ve nihayetinde intihar etmiştir. Yaşamı boyunca kendisini ne hayata ne de içinde bulunduğu topluma ait hissedememiştir. Oysa ki kendisinin de mavi rengini güzel olarak anlamlandırdığı bir dönem olmuştur. İç dünyasında mavi rengin enerjisinin uyandığı bu dönem, âşık olduğu döneme tekabül etmektedir:

“Şimdi anlatacağım saçma hikâye bundan yıllar yıllar önce gerçekleşti: Pek de tanımadığım bir kızla yaşadığım tesadüfi birkaç karşılaşma, bizi garip bir şekilde birbirimize yakınlaştırdı... İlk karşılaşmamızda, yeni tanıdığımın ince, açık mavi çerçeveleri olan pins-nez camlarının (tıpkı benimkiler gibi) arkasına saklanmış, kocaman

<sup>46</sup> *Gök Mavisi Gül Grubu (Ru.: Голубая роза)*; “Rus ekspresyonizminin evrimi 1906’da Moskova’da, öncü üyeleri Michael Larionov, Natalia Goncharova ve Burliuk kardeşler olan Gökmavisi Gül (Die Himmelblaue Rose) derneğinin kurulmasıyla başladı. Bu sanatçılar aynı yıl Paris’de Sonbahar Salonu’ndaki Rus sanatı sergisinde boy göstermişlerdi. ... Sanatlarını Batı Avrupa ile sürekli ilişki altında geliştirdiler” (Richard, 1999, s. 35-36).

<sup>47</sup> Синие розы

miyop gözlerini fark ettim; şefkatle ve usanmaz bir şekilde beni takip ediyorlardı” (Krjijanovski, 1991, s. 395-396).

Koyu mavi, iç barışın ve enerjinin yanı sıra hüznün ve melankolinin rengi olarak da karşımıza çıkar. Mavi renk, karanlık ve sessizlik imgesiyle birleştirilir. Bu birleşiminin sonucunda ölüm gerçeği yansıtılır.

“Gün ağarmak üzere. Yoruldum. Şimdilik ara verme zamanı. Etrafta, duvarların arkasındakiler ve pencerenin dışındakiler de dâhil olmak üzere, her şey fazlasıyla sessiz ve hareketsiz. Uykusuzluk, bana gece vaktindeki hareketleri algılamayı öğretti. Uzun zaman önce fark ettim ki, gece yerini sabaha bırakmaya hazırlandığında, koyu mavi bir parıltı pencereye vurduğunda ve yıldızlar gözlerinin nurunu kaybettiğinde birkaç dakika derin bir sessizlik olur. İşte şimdi de donmuş pencerelerden koyu mavi alacakaranlıkta, çatıların karanlık dik eğimlerini bulanık bir şekilde görüyorum (ışığı kapatmışım); tıpkı alabora olmuş bir geminin ters dönmüş bir gövdesine benziyorlar. Altlarında sıra sıra suskun kara delikler var. Daha da aşağıda, bodur şehir ağaçlarının buzla kaplanmış çıplak dalları var. Sokaklar ıvırsız. Dışarıda ölüm ve sessizliğin hâkim olduğu rüzgârsız bir hava var. Evet, bu benim saatim: Muhtemelen böyle bir saatte...” (Krjijanovski, 1991, s. 403)

Dışavurumcu ressamın eserlerinde sıklıkla görülen gri renk, Krjijanovski'nin uzun öyküsünde de kendisine yer bulur. Stamm, aradığı daireyi “devasa gri bir evin en üst katında” bulur. Gri, “bazı metallerin, taşların doğal rengidir, aynı zamanda hava durumu, can sıkıntısı, çürüme ve yaşlılık gibi bazı olumsuz anlamları vardır. Gri; siyah (ölüm) ve beyazın (barış) bir karışımıdır. Bu nedenle de ölüm ve yas ile ilişkilidir. Monotonluğu da temsil eden gri, çoğu zaman seçim yapamama, arada kalma gibi ruh hâllerini insanlara hissettirir” (Karyağdı, 2016, s. 129). Öyküde gri, hem somut hem de soyut anlamlarıyla karşımıza çıkar:

“İstenilen yer, Povarskaya'dan Nikitskaya'ya kavisli zikzaklar çizen ara sokaklardan birinde, devasa gri bir evin en üst katında bulundu. Oda, Stamm'a biraz dar ve karanlık geldi, ancak elektrik açıldığında duvarlarda, duvar kâğıdı boyunca uzun dikey çizgiler hâlinde uzanan neşeli koyu mavi güller görüldü. Stamm, koyu mavi gülleri severdi. Pencereye doğru yaklaştı: Pencerelerin hemen altında yüzlerce çatı vardı. Memnun bir yüzle, ev sahibesine dönüp baktı; omuzlarında siyah şalıyla sessiz ve yaşlı bir kadındı” (Krjijanovski, 1991, s. 392).

Bilindiği gibi, dışavurumcu eserlerde keskin çizgiler, kişinin iç dünyasındaki huzursuzluğu, gerginliği ve öfkeyi işaret eder. *Bir Cesedin Otobiyografisi'*nde, gazeteci Stamm'ın taşradan gelip yerleşmek istediği Moskova şehrinin Povarskaya ve Nikitskaya sokaklarının içinde bulunan ara sokaklar, “kavisli zikzaklar” olarak betimlenir. Taşradan gelmiş biri için Moskova, büyük bir metropol olarak fazlasıyla korkutucudur. Gazeteci Stamm, dar ve karanlık sokakları geçip daireye ulaştıktan sonra, ışığın yanmasıyla mavi gülleri görür ve ruh hâli düzelir, gerginliğin yerini huzur ve mutluluk alır. Burada mavi renk, güven ve sıcaklığı simgeler. İhtiyar ev sahibinin omuzundaki şalın siyah renkte olması ise tesadüf değildir. Yaşı itibarıyla, ölümün kıyısında olan bu yaşlı kadının omuzlarındaki siyah şal, hem ölümle hem de Stamm'ın dairenin önceki sahibiyle ilgili yaşayacağı korku ve gerilimle bağdaştırılabilir. Nitekim tuttuğu odanın verdiği mutluluk geçicidir, karanlık ve sırlı olaylara kapı aralayacaktır.



Dışavurumcu eserlerde dairesel çizgiler kahramanın huzurlu ve mutlu olduğunu gösterir. Eserde, başkahramanın hoşlandığı kız, oval bir yüze sahiptir. Kızın oval yüzünün üzerinde “açık mavi çerçeveleri olan pins-nez”, camlarının ardında ise şefkatle bakan gözleri bulunur. Yaşamı sırasında koyu mavi desenli duvar kâğıdını saçma bulan ve kendi elleriyle canına kıyan odanın eski sahibi için mavi renk, sadece hoşlandığı kadında gördüğünde anlamlı gelir. Hayata karşı duyduğu kayıtsızlık, yerini kısa bir süre için yaşama sevincine bırakır:

“Bükülmüş ve ince metal bacaklarıyla sinsice gözümün önünde duran bu cam uzantının son derece farkındayım. Bir gün onun sadece ve sadece ovalerin içine düşen ışınları kırabildiğine kanaat getirdim. Şimdi anlatacağım saçma hikâyeye bundan yıllar önce gerçekleşti: Pek de tanımadığım bir kızla yaşadığım tesadüfi birkaç karşılaşma, bizi garip bir şekilde birbirimize yakınlaştırdı. Kızın genç ve hoş oval bir yüzünün olduğunu hatırlıyorum. Aynı kitapları okuyorduk, bu yüzden kullandığımız kelimeler benzerdi. İlk karşılaşmamızda, yeni tanıdığımın ince, açık mavi çerçeveleri olan pins-nez camlarının (tıpkı benimkiler gibi) arkasına saklanmış, kocaman miyop gözlerini fark ettim; şefkatle ve usanmaz bir şekilde beni takip ediyorlardı” (Krjijanovski, 1991, s. 395-396).

Savaş konusuna değinildiğinde ise yaşamı, sonsuzluğu, özgürlüğü, enerjiyi ve iç barışı simgeleyen *mavi* ile ölüm, yas, keder, suç, kötülük ve karanlık güçleri ifade eden *siyah* renkleri bir arada kullanılır. Savaş sırasında, yaşam ve ölüm arasında ince bir çizgi vardır:

“Eğer toplar aniden patlamasaydı tüm bu barış oyunu çok daha uzun sürebilirdi. Bir sebepten toplar önce uzakta bir yerlere isabet etti. Sonra burayı vurmaya başladı. Toplar durdurulduğunda, bu kez de damga aletleri vurmaya başladı. Namlular, cesetlerin bedenlerinde yuvarlak, siyah oyuklar bırakmıştı. Damgalarsa insanları değil sadece isimlerini vurmuydu. Ama yine de isimlerin etrafında, deşilmiş bedenlerin üzerinde olduğu gibi, mavi ve siyah yuvarlak lekeler vardı” (Krjijanovski, 1991, s. 403).

Bir süredir uykusuzluk problemi yaşayan başkahraman, gece dışarı çıkıp sokaklarda dolaşmayı bırakır. Ona göre insanlar topluluğu, “ışkenceden beter” olarak nitelendirdiği uykusuzluktan daha kötüdür. “Gece nöbetleri” olarak tanımladığı uykusuz saatlerini doldurmak için otuz iki tane siyah ile beyaz renklerde, oyma ahşap satranç takımı alır ve kendi kendine satranç oynamaya başlar. Kendisine karşı yaptığı maçlarının kazananı nedense hep siyah olur: “Bununla birlikte, satranç oyunumun “bana karşı ben” tekniğinde, başta ilgimi çeken bir özelliği vardı: kazanan neredeyse her zaman siyah oluyordu” (Krjijanovski, 1991, s. 408). Kazananın neredeyse hep siyah olması, yaşamdan herhangi bir tat almayan, topluma yabancılaşmış, yaşamla ölüm arasına sıkışıp kalmış olan başkahramanın akıbeti konusunda okura ipucu verir.

Yaşadığı derin yalnızlıktan ve bunaltıdan dolayı başkahramanın gerçeklik algısı yıkılır. Zihninde yarattığı 0,6 insan olarak tanımladığı bir hayal ürününü arkadaş edinir. 0,6 insan, “kara boş vakitler” olarak tanımladığı zor zamanlarında kendisini ziyarete gelir. O da tam ve bütün olamamış bir “neredeyse ben”dir:

“Bununla birlikte, “kara boş vakitlerimde” beni rahatsız eden başka, yabancı bir şey vardı. Mesele şu ki, küçüklüğümde beri garip bir hayal ürünü beni ziyaret ederdi: 0,6 insan. Bu hayal ürünü şöyle ortaya çıktı: İlk gençlik yıllarımda nasıl olduysa bir coğrafya ders kitabını karıştırırken şu satıra rastladım: “... ülkenin kuzey enlemlerinde, bir verstlik alana 0,6 insan düşmektedir.” Bu bilgi, gözümün önünden gitmiyordu. Göz kapaklarımı

kapatıyordum ve ufkun ötesinde sürüne sürüne uzaklaşan beyaz düz bir alan görüyordum; dikdörtgen verstlere bölünmüş bir alandı. Gökyüzünden kocaman uyuşuk, miskin kar taneleri süzülüyordu. Köşegenlerin kesişme noktasındaki her karede ise çorak ve donmuş toprak üzerine epeyce eğilmiş, sırtı hafifçe kamburlaşmış, yarım vücutlu 0,6 insan vardı. Tamı tamına 0.6. Yalnız yarım değil, yarı insan hiç değil, hayır. Burada, “basit”, küçük, desimetrik, yani simetri düşmanı, bir kesirlilik söz konusuydu. Çelişkili gelebilir ama tamamlanmamışlığın içine bir “artık”, bir “artakalan” sızmıştı” (Krijjanovski, 1991, s. 399-400).

“Kara kutu” olarak tanımladığı zihin dünyasında yarattığı bu “neredeyse insan”ın “gözlerindeki acımasız boşluk”, başkahramanı çileden çıkarır. Boşluk hissi, sosyal yabancılaşma ve duyarsızlıkla karakterize edilen insani bir durumdur. Bu nedenle başkahraman, yarattığı bu imgede aslında kendisini, içindeki boşluk duygusunu görmektedir. Onu görmesiyle gündüz hissettiği mutluluk ve iyimserlik, yerini hüzne ve melankoliye bırakır:

“Bir yere yetişme telaşıyla, aceleyle eve gittim, ancak kapıya vardığımda eşiği uzun süre geçemedim. Biliyordum: Orada, odadaki kara kutunun içinde, ekslibrislerin ve sayıların arasında beni sabırla bekleyen hayal ürünüm vardı: 0,6 insan. Gece boyunca, gözlerindeki acımasız boşlukla uzun süre bana eziyet etti. O sırada, evlerin duvarlarına yapıştırılmış beyaz ve pembe kareler, yerini koyu mavi kâğıttan dikdörtgenlere bırakmıştı” (Krijjanovski, 1991, s. 407).

Başkahraman, sürekli sanrılar, halüsinasyonlar görmektedir. Hatta bir keresinde hayat, ona bir kız çocuğu suretinde görünür. Küçük kızın üzerine bastığı toprak, hayatın kendisi gibi kaygandır. Kız suretinde gördüğü hayatta, huzur ve mutluluk hâkimdir. Kızın saçlarının renginin altın rengi olması tesadüf değildir, çünkü “sarı güneşin, ışığın rengidir, güven, var olan durum ile ilişkilidir. Fakat sanattaki anlamı refah ve yaşama bakış, hayatı hissetmek ile de ilgilidir” (Karyağdı, 2016, s. 122). Kızın, altın rengi saçlarını “kırmızı kurdele” ile bağlaması ise bu rengin canlılık, yaşama enerjisini temsil etmesiyle ilişkilidir, ancak burada “kırmızı”, diyalektik bir anlam taşır. Kırmızı, canlılık ile yaşama enerjisinin yanı sıra kurban, acı ve ağrıyı temsil etmesiyle de bilinen bir renktir:

“Bitkindim, ben de hâlâ nemli olan bir banka oturuverdim. Hemen o an onu gördüm: üç dört yaşlarında bir kızdı. Ağaçlıklı yol boyunca karşıdan bana doğru geliyordu, sanki tek başına gibiydi. Henüz olgunlaşmamış kırılğan bacakları, kaygan kil toprak üzerinde kısmen düzensiz adımlarla hafifçe yalpalanarak, inatçı bir şekilde, adım adım boşluğu fethediyordu. Beyaz örgü şapkasının altında güzel ve sanki tanıdık oval bir yüz beyaz beyaz parlıyordu. Rüzgârın sessiz vuruşları, altın sarısı saç tutamlarını ve onları birbirine bağlayan al renkli kurdelesinin uçlarını dalgalandırıyordu. Ufaklık, bankımın boş kenarına ulaştığında, “hayat” dedim” (Krijjanovski, 1991, s. 412).

Başkahramanın gördüğü sanrı, mezarlık sahnesini andırır. Küçük bir kız çocuğu suretinde görünen hayatta hâkim olan yaşama sevinci ve mutluluk, bir süre sonra yerini tedirginliğe bırakır. Küçük kız da pins-nez takmaktadır. Kızın “açık mavi” çerçevelerinin arkasındaki miyop gözlerinin fantastik bir şekilde gittikçe büyümesiyle birlikte ağaçlıklı yolun dönemecinden ayak sesleri, ardından küçük kız suretinde görülen hayata seslenen bir kadının sesi duyulur. Kadının, hayata ne kızın ne de başkahramanın adıyla seslenmesi, başkahramanın adımlarını hızlandırarak

sesin geldiği yönden diğer tarafa yönelmesi ve bu sırada dindar bir kadına çarpıp onu yere sermesi manidardır. Başkahraman, gerçekte de gördüğü bu sanrıda olduğu gibi yaşama tutunmayı seçmek yerine ölüme doğru koşmayı tercih eder:

“Küçük kız, kendisine seslenildiğini anladı. Boyundan uzun beyaz ölü kollarına serilmiş haçların arasında dururken bana baktı ve gülümsedi. Küçüğün gözbebeklerinin ince açık mavi çerçevelerin içinde garip bir şekilde genişlediğini fark ettim. O sırada, ağaçlıklı yolun dönemecinden birinin aceleci adımları duyuldu. Bir kadın sesi çocuğa sesleniyordu. Ama o isimle değil, benim isimle de değil. Hızla ayağa kalkıp diğer tarafa doğru yöneldim, adımlarımı giderek hızlandırıyordum. Çıkışın yanında bir yerde ihtiyar, dindar bir kadına çarpıp onu yere serdim” (Krijjanovski, 1991, s. 412-413).

Başkahramana göre, kendisi bu kadar yaşamdan kaçarken yaşama az ya da çok tutunabilmiş insanlar acınacak durumdadırlar, çünkü içinde buldukları yaşamın absürtlüğüne rağmen kendilerini kandırarak âdeta gerçeklerden saklanmaktadır. Başkahramanın bu insanlara tavsiyesi ise kendilerini “beyaz kenarlıklı koyu mavi bir kapak altına gömmeleri” doğrultusundadır. Beyazla vurgulanmış koyu mavi renk, bu insanların kendilerini kandırmalarının boyutu konusunda bir kinayedir:

“Bütün bu “ve benler” ile “neredeyse benler” için üzülüyorum, hâlâ yarı varoluşlarına tutunuyorlar, yaşamaları zor ve zahmetli: hayır, evete karşı bir kin beslemiş; sol sağa karışmış; yaşamlarının üstü içine göçmüş, dibi ortaya çıkmıştır. Öyle olsa bile, her nereye saklanırsa saklansınlar her biri, paslanmış ve bayatlamış eski konserve kutuları gibi yerlerinden çekilip çıkarılacak ve yırtılıp açılacaklardır; kendilerini, kenarları beyaz koyu mavi bir örtü altına gömseler onlar için çok daha iyi olur” (Krijjanovski, 1991, s. 415).

“Beyaz kenarlı koyu mavi,” okurun zihnini aynı bölümün (Üçüncü ve Son Gece) ilk satırlarında anlattığı rüyaya götürür. Bir aydır uykusuzluk çeken başkahraman, bu kez de “dünyadaki en aptalca şey” olarak tanımladığı uykunun, düzenini bozduğundan ve çalışmasına (otobiyografiyi yazmayı bitirmesine) engel olduğundan hayıflanır. Yaşamının son günü öğleden sonra, uykusunun gelmesiyle kapanan göz kapaklarına yenik düşer ve ilginç bir rüya görür. Rüyasında, “koyu mavi güller kafesi” olarak tanımladığı 24 numaralı odasını, içinde kendisinin bulunduğu bir tabut olarak görür. Girişte onu bir cenaze arabası beklemektedir ve ölümün temsil ettiği için beyaz püskülleri hariç simsiyahtır. Beyaz püskül detayı ise, ölümü tamamen canlı olmadığı için bir kurtuluş yolu olarak görmesiyle, bıraktığı mektupla 24 numaralı odanın yeni sakininin zihninde yaşamaya devam edecek olmasıyla bağdaştırılabilir. Rüyasında iki ya da üç adamın önce penceresine doğru baktıklarını, daha sonra ise “omuzlarında ağır ve uzun bir şey” taşıdıklarını görür:

“Öğleden sonra, aniden uykuya daldım ve bir rüya gördüm. Buradaydım, bu düz koyu mavi güller kafesindeydim. Oturmuş bir şey bekliyordum. Aniden pencereden gelen tekerleklerin karın üzerinde çıkardıkları o yumuşak sesleri işittim. Garip, diye düşündüm; kışın ve tekerlek. Pencereye yaklaştım. Girişte, beyaz püsküllü siyah bir cenaze arabasının beklediğini gördüm. Örgü kazaklarının üzerine sırma şeritli kaftanlar giymiş iki üç adam kenara çekilmiş, pencereye bakıyorlardı. Baktıkları pencerenin benimki olduğunu fark ettim. Hatta birisi elini gözüne siper etmişti. Geri çekildim ve sonra beni fark etmesinler diye gizlice pencerenin ucundan yine dikkatli bir şekilde

aşağıya doğru baktım: hâlâ bakıyorlardı. Biri, ters dönmüş bir tekneye benzeyen gülünç şapkasını düzelterek yere oturdu ve bir sigara yaktı. Anlaşılan, beklemeye karar vermişlerdi. O sırada, duvar boyunca eşiğe kadar görünmez olmaya çalışıyordum. Koridora tam adım atıyordum ki çıkış kapısının yanından gelen ağır bot patırtılarını duydum; üç ya da dört adam, omuzlarında uzun ve ağır bir şey taşıyormuş gibiydi” (Krjijanovski, 1991, s. 410-411).

Başkahramanın hayatı, ona göre “beyaz”, “koyu mavi” bir yükür. Kaldığı 24 numaralı odanın duvarlarından dolayı beyaz ve koyu mavidir (koyu mavi gül desenli duvar kâğıdı). Bu yük, aynı zamanda intihar ettikten sonra kahramanın gireceği tabutu simgeler. Kaldığı oda, kısa süre sonra kendi özgür iradesiyle tabutu olacaktır. Tıpkı kendisinin yaşamla ölüm arasında sıkışıp kaldığı gibi, rüyasındaki tabut da kapıya sıkışıp kalmıştır. Kapı, burada kahramanın yaşamdan ölüme geçişini simgeler. Başkahraman, kapıyı kapatıp anahtarı arar, ancak bulamaz. Ölmek istememektedir. Bu yüzden omuzunu kapıya yaslayıp bir ayağını da yatağa uzatarak yaklaşmakta olan ölüme karşı durmaya çalışır, ancak “koyu mavi yük” olarak tanımladığı tabutu her yere çarpa çarpa ona doğru yaklaşmaktadır. Uyandığında kendisini, omuzu duvarın “koyu mavi” güllerine dayanmış, ayağı ise yatağın arkasına sıkışmış bir şekilde bulur. Burada koyu mavi, yalnızlığı, üzüntüyü ve kahramanın karmaşık zihnini ifade eder:

“Kapı da ardına kadar açıldı. Ama kapı girişi dardı ve omuzlarında bir o yana bir bu yana sarsarak taşıdıkları kenarları beyaz, koyu mavi yükün kapıya sıkışıp kaldığını gördüm. Eşiğin arkasına geri çekilip kapıyı kapattım ve anahtarı aradım. Anahtar ortalıkta yoktu. Koyu mavi yük, koridordaki duvarlara ve dönemeçlere çarpa çarpa giderek daha da yaklaşıyordu. Omzumu kapıya yasladım, bir ayağımı da yatağa uzattım. Böyle daha güvenliydi. Ve ... uyandım. Omuzlarım, rahatsız edici bir şekilde duvarın koyu mavi güllerine dayanmıştı. Rüya da uzayan ayağım ise yatağın ahşap arkasına sıkışmıştı” (Krjijanovski, 1991, s. 411).

Eser, bütünüyle çözümlenemeyecek kadar çok katmanlı bir yapıya ve anlamsal derinliğe sahiptir. XX. yüzyıl insanının içinde bulunduğu olumsuz koşullar nedeniyle dışarıya yöneltilen bir çılgılık niteliğindedir. Krjijanovski, bu çılgılığı, dışavurumcu ressamalarda olduğu gibi renklerle, geometrik şekillerle, fantastik ve korkunç ayrıntılarla örülü üslubundaki çeşitlilik ve coşkulu anlatımla okura ulaştırır. Öykünün olay örgüsünde yer yer kopukluklar görülür. Bu şekilde yazar, âdeta varoluş sancıları çeken başkahramanın zihinsel bilincindeki bulanıklığı okura hissettirmek ister.

## SONUÇ

Sigmund Krjijanovski'nin 1925 yılında kaleme aldığı, ancak sansür sebebiyle Rusya'da 1989 yılında yayımlayabildiği *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsü, varoluşçuluğun görüldüğü başlıca eserlerinden biridir. Söz konusu uzun öykü, İç Savaş dönemi Rusya'sına ışık tutar. Başkahraman isimsizdir. O, âdeta değişen rejimler, yaşanan devrim ve savaşlarla kimliğini, benliğini kaybeden, kendine ve topluma yabancılaşan Rus insanının genel bir timsalidir. Eserde, yaşamın manasızlığı, bireycilik, aidiyetsizlik, toplumsal yabancılaşma, bunaltı, aşk, intihar, etik değerlerin anlamsızlığı, gerçeğin yitimi, benliğin zayıflaması, aklın bu dünyayı anlama ve açıklamadaki yetersizliği gibi varoluş sorunlarının neredeyse bütün tonlarına aynı anda rastlanır.



Eser, gerçeküstücülük akımının etkisinde yazılmıştır. Hem gerçeküstücülüğün görülmesi hem de varoluşçu felsefeye yer verilmesi nedeniyle öyküde, intihar ve bilinç konularına özel bir önem atfedilir. Bu nedenle onda, fantastik imgeler, bilinç bulanıklığının sebep olduğu sanrılar ve halüsinasyonlar geniş yer tutar. Eserin üslubu, varoluşçu edebiyatta görüldüğü gibi sembolik ve muğlaktır. Başkahraman, Moskova gibi büyük bir metropolde yaşamaktadır. Kent yaşamının mekanikliği ve rutin eylemleri ona, yaşamın anlamını sorgular. Yaşadığı ülkede maruz kalınan rejimlerin, savaşların ve devrimlerin etkisiyle toplumu günden güne daha çok etkisi altına alan bireyselleşme, başkahramanı da topluma yabancılaştırır ve benliğinin/kimliğinin zayıflamasına neden olur. Tüm bunlar, saçma duygusunu yoğun olarak hissetmesine sebep olur. Eserde, Sartre'ın varoluş türlerinden bilinç (kendisi için varlık), ağır basar. Bu nedenle, öykünün olay örgüsünü ve felsefî zeminini başkahramanın bilinci, bilinç dışı, rüyası ve sanrıları oluşturur.

Eserde, varoluşçuluk ve absürdizm felsefî düşüncelerinin yanı sıra dışavurumculuk sanat/edebiyat akımı da görülür; yalnızlık, boşluk, amaçsızlık, kent yaşamının ve savaşın yıkıcılığı gibi dışavurumculuğun başlıca konuları işlenir. Başkahramanın ölmeden önce kaldığı odanın yeni sakinine yazdığı mektup, onun hayattayken yaşadığı ıstapların ve yaşayamadıklarının bir dışavurumu niteliğindedir. Başkahraman, ülkesinin siyasi rejimi nedeniyle benliğine ve topluma yabancılaşan, kendisini hiçbir yere ait hissetmeyen XX. yüzyıl Rusya'sının *küçük insan* imgesidir. Yaşadığı bunaltıya dayanamayarak hiçliği/intiharı tercih eder. Krjijanovski, başkahramanı yabancılaşmaya daha sonra da intihara götüren sebepleri ve yaşadığı psikolojiyi ilmek ilmek işler ve dışavurumculuk akımı aracılığıyla çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Bu nedenle öyküdeki renkler ve geometrik şekiller, eseri çözümlemede büyük öneme sahiptirler. Dışavurumculuk sanat akımının başat renklerinden olan mavi, baş rolü oynar ve farklı sembolik anlamlarıyla karşımıza çıkar. Mavi, kimi zaman iç barış ile enerjinin kimi zaman ise hüznün ve melankolinin rengidir. Mavi dışında, yine dışavurumculukta sıklıkla görülen gri renk ve diğer renkler (siyah, beyaz, kırmızı, sarı) kahramanın psikolojisini aktarmada önemli işlevlere sahiptirler. Krjijanovski, başkahramanın iç dünyasını, ruh hâlini sadece renklerle değil, zikzaklar, kareler, dikdörtgenler, ovaler gibi geometrik şekillerle de yansıtır. Yazar, kahramanın mutlu ve huzurlu olduğu zamanları göstermede ovaleri kullanırken; huzursuz, gergin ve melankolik olduğu anlarda zikzaklar, dikdörtgenler gibi daha keskin hatlara sahip geometrik şekilleri tercih eder.

Sonuç olarak, Krjijanovski'nin *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünde, "varoluşçuluk" ve "absürdizm" felsefî düşünce akımları, aynı zamanda "dışavurumculuk" sanat/edebiyat akımı bir arada görülmektedir. Gerek bu uzun öyküsünde gerekse de diğer eserlerinde felsefî öğretilere geniş yer veren, ülkemizde çok az tanınan yazarın çarpıcı üslubu (özellikle metaforları ve fantazmagorileri) da dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın, araştırmacılar için bir ön adım niteliği taşıması ve bundan sonra da Krjijanovski'nin yazın sanatı üzerine edebiyat ile dil ve edebiyat ile felsefe ilişkilerini konu alan (Platon, Hegel, Lacan, Sartre, apokalips vb. bağlamlarında) yeni çalışmaların ortaya konulması temenni edilmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Acar, Barış (2007). "Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurum'un Ayrımlaştırılması." *Artist Modern*, Sayı: 83, s. 48-51.
- Aytaç, Gürsel (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, Walter (1993). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bogatryeva, Janna Vladimirovna vd. (2019). "K voprosu o simvoliçeskom znaçeniye çisel "sem" i "devyat" v proizvedeniyah literaturı, v iskusstve i nauke." *Mir nauki, kul'turı, obrazovaniya*, Cilt: 2, Sayı: 75, s. 529-531.
- Bol'şoy entsiklopediçeski slovar, (2000). "Menippova satira." Erişim tarihi: 10.08.2022, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/195138>.
- Bovşek Anna Gavrilovna (2013). *Glazami druga (Materialı k biografii Sigizmunda Dominikoviça Krjijanovskogo)*. Kiev. Sigizmund Krjijanovski. Sobraniye soçineniy v şesti tomah. Tom şestoy. içinde (s.197-281). Sankt-Peterburg: Simpozium.
- Bulgakov, Mihail (2002). *Zapiski pokoynika. Teatral'nyy roman*. Sankt-Peterburg: Akademiçeski proekt.
- Camus, Albert (2022). *Sisifos Söyleni*. Tahsin Yücel (Çev.) (49. basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Çetişli, İsmail (2011). *Batı Edebiyatında Felsefi Akımlar* (12. basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Delektorskaya, İoanna Borisovna (1998). *Kul'turologiya XX vek. Entsiklopediya*. Edit. S. Ya. Levit. Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga, Erişim tarihi: 01.07.2022, [http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij\\_s\\_d/text\\_1998\\_krzhizhanovskiy.shtml](http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_1998_krzhizhanovskiy.shtml).
- Fufligin, Aleksandr (1999). "'Ne vovremya" Sigizmunda Krjijanovskogo." Erişim Tarihi: 01.07.2022, [http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij\\_s\\_d/text\\_0390.shtml](http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_0390.shtml).
- Gorodetski, Ariel (29.01.2014). "Vospominaniya o buduşçem: 25 yarkih tsitat iz proizvedeniy Sigizmunda Krjijanovskogo." Erişim tarihi: 01.07.2022, <https://vm.ru/entertainment/174681-vospominaniya-o-budushem-25-yarkih-citat-iz-proizvedenij-sigizmunda-krzhizhanovskogo>.
- Goroşnikov, Vitali Vladimiroviç (2005). *Ekzistentsial'naya problematika prozı Sigizmunda Krjijanovskogo*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yaroslavl. Yaroslavl K. D. Uşinski Devlet Pedagoji Üniversitesi.
- Goroşnikov, Vitali Vladimiroviç (2005). *Ekzistentsial'naya problematika prozı Sigizmunda Krjijanovskogo*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezinin Avtoreferatı. Yaroslavl K. D. Uşinski Devlet Pedagoji Üniversitesi.
- Gündoğan, Ali Osman (2022). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi* (4. basım). Ankara: Say Yayınları.
- Kalfa, Zafer (2016). "20. Yüzyıl Resim Sanatı ve New York". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 1, s. 16-33.
- Karaaliolu, Seyit Kemal (1980). *Edebiyat Akımları* (3. basım). İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.
- Karaca, Birsen (2015). "Pencere." *14 Şubat Dünya'nın Öyküsü Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 7, s. 8-10.
- Karaca, Birsen (2020). "Kaçan Parmaklar." *Hece Öykü Dergisi*, Yıl: 16, Sayı: 96, s. 131-137.
- Karyağdı, Nebahat (2016). *Renklerin Duygusal Etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kemerburgaz Üniversitesi.

- Kızıllırmak, Günay Çetao (2015). "Kvadraturin." *Notos*, Sayı: 54, s. 86-93
- Kirlo, Huan (2010). *Slovar' simvolov. 1000 statey o vajneysih ponyatiyah religii, literaturı, arhitekturi, istorii*. Moskva: Tsentrpoligraf.
- Krjijanovski, Sigizmund (1991). *Skazki dlya vunderkindov*. Moskva: Sovetski pisatel'.
- Krjijanovski, Sigizmund (1994). "Stranı, kotorih net." *Stat'i o literature i teatre. Zapisniye tetradi*. Moskva: Radiks.
- Krjijanovski, Sigizmund (2015). *Bir Cesedin Otobiyoğrafisi*. Göktuğ Börtlü (Çev.). İstanbul: Aylak Adam.
- Laboratoriya fantastiki. (t.y.). "Sigizmund Dominikoviç Krjijanovski. Fantastiçeskoye v tvorçestve avtora." Erişim tarihi: 02.07.2022, <https://fantlab.ru/autor4856>.
- Lavlinski, Sergey Petroviç (2018). Pozitsii narratora i çitatelya v povesti Sigizmunda Krjijanovskogo "Avtobiografiya trupa". *Vestnik RGGU*, Cilt: 2-2, Sayı: 35, s. 221-230.
- Leiderman, Naum (2012). "The intellectual worlds of Sigizmund Krzhizhanovsky". *The Slavic and East European Journal*, Cilt: 56, Sayı: 4, s. 507-535.
- Markov, G. B. (2003). Prostranstvo liçnosti v novelle S. Krjijanovskogo "Avtobiografiya trupa". Edit. F. P. Fyodorov vd. Krjijanovski I. içinde. (s.193-206). Latviya: Saule.
- Ökten, Kaan Harun (2022). *Varoluşun Halleri. Heidegger, Kant ve Kadim Meseleler*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Özkan, Ahmet (2017). Jean Paul Sartre'ın Özgürlük Yolları: Akıl Çağı adlı Romanında Bireyin Öz Arayışı. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi (TOBİDER)*, Cilt: 1, Sayı: 1, s. 1-8.
- Pelikoğlu-Eyigör, Fevziye ve Hatice Karaca (2019). "Fantazmagorik Bir Mekân: 'Alice' İmgesi ve Harikalar Diyarında Dönüşüm". *İdil*, Sayı: 56, s. 663-680.
- Perel'muter, Vadim (1991). *Primeçaniya k sborniku "Skazki dlya vunderkindov*. Moskva: Sovetski pisatel', Erişim tarihi: 01.07.2022, [http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij\\_s\\_d/text\\_0294.shtml](http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_0294.shtml).
- Perelmutter, Vadim (2010). Kommentarii. Krjijanovski. Sobraniye soçineniy: v 6 tomah. Tom 5. içinde (s. 514-632). Moskva- Sankt-Peterburg: b.s.g. -press / symposium.
- Polyarinov, Aleksey (24.11.2016). "Sigizmund Krjijanovski." Erişim tarihi: 01.07.2022, <https://dystopia.me/sigizmund-krzhizhanovskij>.
- Richard, Lionel (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (3. basım) Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ritter, Joachim (1954). *Varoluş Felsefesi*. Hüseyin Batuhan (Çev.). İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik. Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. Ankara: İthaki Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2020). *Varoluşçuluk* (30. basım). Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Slova (t.y.). "Serebryany vek". Erişim tarihi: 07.09.2022, <https://slova.org.ru/serebryanyj-vek/>
- Störig, Hans Joachim (2013). *Vedalardan Tractatus'a Dünya Felsefe Tarihi* (2. basım). Nilüfer Epçeli (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Taşkesen, Selma (2018). "Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması." *Sanat Dergisi*, Sayı: 3, s. 6-18.
- Todorov, Tsvetan (1999). *Vvedenie v fantastiçeskuyu literaturu*. Moskva: Dom intellektual'noy knigi.

- Trubetskova, Yelena Gennadiyevna (2013). Mir kak "Dočka zreniya": Opıtı "Ostraneniya" Sigizmunda Krıjjanovskogo. *İzvestiya Saratovskogo universiteta*. Cilt: 13, Sayı: 4, s. 61-66.
- Trubetskova, Yelena Gennadiyevna (2018). "Glaz i optičeskiye sredstva: deformatsiya zreniya v proze Vladimira Nabokova". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, Sayı: 429, s. 58-65.
- Turani, Adnan (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uysal, Özge (13.01.2016). "Metaforları Peşinden Sürükleyen Varoluş Öyküleri", (Erişim tarihi: 07.09.2022), <https://www.birgun.net/haber/metaforlari-pesinden-surukleyen-varolus-oykuleri-100619>
- Yevtuşenko, Yevgeni (1999). *Strofi veka. Antologiya russkoy poezii*. Moskva: Polifakt.
- Yılmaz, Simay (2022). "Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm Sanat Akımının Tiyatro Sanatına Etkisinin Oyun Yazımı ve Sahneleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi." *Konservatoryum-Conservatorium*, Cilt: 9, Sayı: 1, s. 1-24.
- Yurday-Karabulut, Gülay (2019). *Albert Camus ve Jean Paul Sartre Açısından. Saçma ve Yabancılaşma Kavramlarının Karşılaştırılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Zavarnitsina, Natalya Mihaylovna (2021). "'Malenki çelovek" v hudojestvennom mire S. D. Krıjjanovskogo: Dialog s N. Gogolem". *Vestnik VGU*, Sayı: 4, s. 28-31.
- Zobov, Sergey (02.02.2021). "Zabıtyy geniy: Sigizmund Krıjjanovski. Ego hvalil Bulgakov i kritikoval Gorkiy." Erişim tarihi: 02.07.2022, <https://journal.bookmate.com/zabytyj-genij-sigizmund-krzhizhanovskij-ego-hvalil-bulgakov-i-kritikoval-gorkij/>



Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Dr. Murat Gür

**H. Tahsin Nuri'nin  
Yiğitler Romanı ve  
İzdivaç Dergisindeki  
Öyküleri**



Günce Yayınları

# Reflections of Migration on Literature and Cinema

DOÇ. DR. SEVTAP GÜNAY KÖPRÜLÜ\*

## Abstract

Human history has witnessed many migrations depending on various reasons. Geographical factors, economic problems, population growth, and political reasons are among the reasons for these migrations. Migrations after the Second World War were also due to similar reasons. Labour migration from Türkiye to abroad occurred in the late 1950s due to labour force problems in some developed European countries and unemployment problems in underdeveloped countries. Germany was the country most preferred by the Turks in this migration process, supported by agreements between states since the beginning of the 1960s. Turks migrated to Germany for economic reasons or better working conditions. This migration has been complex for those who went abroad and those who stayed behind. The problems experienced by migrants going abroad to save some money and return due to language and cultural differences, social problems such as life differences, and feelings such as longing for those left behind and homesickness were expressed in the works of the period. Migration as a phenomenon has been the subject of not only poems, stories, and novels but also cinema.

This study investigates how the first years of worker migration to Germany reflected two different branches of art. For this reason, prominent themes in novels and movies regarding migration are discussed. Furthermore, this study deals with the differences between the reflections of writers who experienced migration and those of filmmakers who did not experience migration. Since the labour migration started in the 1960s continued also with family reunifications in the 70s and 80s, the works published in these years are examined. The results reveal that there are common themes as well as differences between the novels and movies examined within the scope of the present study.

**Keywords:** Migration, worker migration, migration cinema, migrant literature, novel

## GÖÇ OLGUSUNUN YAZIN VE SİNEMAYA YANSIMALARI

### Öz

Dünya tarihinde birçok farklı sebeplerden dolayı göçler yaşanmıştır. Bu göçlerin sebepleri arasında coğrafik etkenler, ekonomik sorunlar, nüfus artışı, siyasal nedenler yer almaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yaşanan göçler de benzer sebeplerden dolayı olmuştur. Nitekim bazı gelişmiş Avrupa ülkelerinin işgücü sorunu yaşaması ve az gelişmiş ülkelerdeki işsizlik sorunları nedeniyle 1950'li yılların sonlarında, Türkiye'den yurt dışına işçi göçü gerçekleşmiştir. 1960'lı yılların başından itibaren devletler arasında anlaşmalarla desteklenen bu göç sürecinde, Türklerin en çok rağbet ettikleri ülke Almanya olmuştur. Türkler, bazı ekonomik nedenlerle veya daha iyi

\* N. Hacı Bektaş Veli Ün. Eğitim Fak. Alman Dili Eğ. ABD. sevtafkoprulu@nevsehir.edu.tr, orcid: 0000-0002-8841-355X  
Gönderim tarihi: 27.09.2022  
Kabul tarihi: 26.11.2022

işlerde çalışabilmek umuduyla Almanya'ya göç etmişlerdir. Bu göç, gidenlere olduğu kadar kalanlara da zor olmuştur. Biraz para biriktirip geri dönmek amacıyla gidenlerin yaşadıkları dil ve kültür farklılığına bağlı sorunlar, yaşam farklılıkları gibi sosyal sorunlar ile geride kalanlara özlem, vatan hasreti gibi yaşanan duygular dönemin eserlerinde ifade bulmuştur. Göç olgusu, sadece şiirlere, öykülere, romanlara değil aynı zamanda beyaz perdeye de konu olmuştur.

Bu çalışmada, Almanya'ya işçi göçünün ilk yıllarının iki farklı sanat dalına nasıl yansıdığı araştırılmıştır. Bu nedenle, göçle ilgili roman ve sinema filmlerinde öne çıkan temalar ele alınmıştır. Göçü deneyimlemiş yazarların yansıtıklarıyla göçü yaşamamış sinemacıların yansıtıkları arasında farklılıklar olup olmadığı da araştırılmıştır. 1960'larda başlayan işgücü göçü, 70'lerde ve 80'lerde aile birleşimiyle devam ettiği için bu yıllarda yayınlanan eserler incelenmiştir. Araştırmanın sonucu, çalışma kapsamında incelenen romanlar ve sinema filmleri arasında ortak konuların yanı sıra farklılıkların da olduğunu ortaya koymaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Göç, işçi göçü, göç sineması, göçmen yazını, roman

## INTRODUCTION

**M**igration as a phenomenon has been and continues to be the subject of study in various fields since it is based on many different reasons, such as economic, sociological, political, and psychological. One of the events that cause migration is wars and their results. After the Second World War, the European countries that could not meet their labour needs to be called for a labour force from abroad. Countries such as Germany, Austria, Denmark, the Netherlands, and Switzerland signed labour migration agreements with other countries to make up their post-war economies.

Like other Western European countries, Germany started recruiting workers abroad, especially in the manufacturing industry. Germany recruited workers from Italy, Türkiye, Yugoslavia, Greece, and to a lesser extent, Spain and Portugal to procure the workforce it needed (see BMI<sup>1</sup>, 2020, p. 20). Türkiye and Germany signed a labour agreement in 1961. According to this agreement, the workers would work in rotation in Germany; therefore, workers had to return after completing one year. New workers would be recruited to replace the returning workers. For this reason, migrant workers were called 'Gastarbeiter' (guest workers).

However, this practice, the application of the rotation system, was abandoned over time since German employers had to train new workers constantly. As a result, when Germany stopped recruiting foreign workers in 1973, workers from Türkiye constituted the largest group of migrants in Germany, with a third of the foreign population (see BMI, 2020, p. 20). The abandonment of the rotation practice caused the return of 'guest workers' to be delayed. In this regard, family reunification by taking the family members left behind to Germany became an issue question; thus, the migration process continued.

In 1982, Germany tried to limit migration and encourage return; however, return incentive measures were ineffective (BMI, 2020, p. 22), and very few migrant workers returned. The first generation continued as the second and third generations after the children of the workers who

<sup>1</sup> Federal Ministry of the Interior (Germany)



did not return and stayed in Germany were born and educated in Germany. Thus, Turkish guest workers ceased to be guests and became permanent (Günay Köprülü, 2020, p. 41). With this new permanence situation, they are no longer 'guest workers' in Germany but 'foreigners'; they are 'Alamancı' or 'Almancı'<sup>2</sup> in Türkiye.

This phenomenon of social migration has been the subject of many written works which handle the stories of expatriates who are homesick in foreign lands. Moreover, the great labour migration, which resulted from the bilateral agreement, has been not only the subject of written works but also of music and cinema. To this end, this study examines how the first years of this migration are reflected in novels and movies and whether there are differences between the prominent themes.

The current study aims not to analyse the works of literature and cinema with migration themes in terms of content or migration theories since many studies are available in the literature covering these areas<sup>3</sup>. Contrarily, this study intends to analyse the prominent themes in the novels and movies about labour migration from Türkiye to Germany regarding their similarities and differences. Accordingly, since the labour migration that started in the 1960s continued with family reunification in the 70s and 80s, the novels and movies released in these years are examined. Therefore, stories, poems, and documentaries are excluded from the study. Similarly, the works of writers who did not experience migration and the films of migrant directors are also not included in the scope of this study because this study seeks to reveal similarities and differences in terms of the subjects dealt with by the writers who experienced the migration and the directors who did not experience the migration.

## 1. GENERATIONS

Many people went to Germany from Türkiye, intending to return to Germany in the first years of labour migration. These workers, called "guest workers" in Germany, constitute the first generation. The second generation comprised the children of the first generation brought to Germany through family reunification or the children born in Germany, and the third generation involved the children of the second generation.

Only 30% of foreign workers between 1960 and 1973 were women in Germany (Mattes, 2008: 19). Similarly, most of those who first went to Germany from Türkiye during labour migration were men. However, the number of women increased with family reunifications.

<sup>2</sup> Al(a)mancı is a colloquial word in Turkish used for people who emigrated to Germany.

<sup>3</sup> some of these studies: Kaya, Tülay (2018). *Filmlerde Türkiye'den Almanya'ya İşgücü Göçü: Son Bölüm. LOJİ Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1): 101-121; Kula, Nesrin ve Kolucaık, İhsan (2016). *Sinema ve Toplumsal Bellek: Türk Sinemasında Almanya'ya Dış-Göç Olgusu. OÜSOBİAD Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 15, 384-411; Koçak, Selen (2015). *Türkiye'den Yurt Dışına İşçi Göçünün Türk Sinemasına Yansımaları: Almanya Örneği Üzerinden Görsel Analiz* [Unpublished master's thesis]. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Çavuş, Burak (2020). *Türk Romanında Dış Göç (1960-1990) (A. J. Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Dış Göç Romanlarında Yapı)* [Unpublished doctoral dissertation]. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Ceylan, Gamze (2019). *1960'tan Günümüze Almanya Merkezli Türk Göçmen Edebiyatı ve Türk Göçmen Yazarlar (Roman)* [Unpublished master's thesis]. Çankırı: Çankırı Karatekin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Erdem, Abdurrahman (2019). *1950 Sonrası Türkiye'den Almanya'ya Dış Göçler* [Unpublished master's thesis]. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü; Suvağci, İlyas (2018). *Almanya'ya Göçün Almanya'daki Türk Yazarların Hikâyelerine Yansımaları (1961-2001)* [Unpublished doctoral dissertation]. Diyarbakır: Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



The first generation had the view of saving money and returning to their homeland; they did not make much effort to learn German since they did not plan to stay in Germany for many years. Therefore, besides not knowing the language of the country they lived in, they experienced the problem of adaptation a lot due to cultural differences and lived in isolation as they preferred to protect their own culture by staying away from the German culture. For this reason, the first generation experienced problems such as culture shock, loneliness, alienation, homesickness, longing, expatriation, and exclusion, as stated in many studies (e.g. Schöning, 1978; Kuruyazıcı, 1993; Zengin, 2000).

The most significant problems of the first generation were cultural conflict, harmony, and language. These were much smaller problems in the second generation. Because this generation involved those, who came to Germany at a very young age or were born and raised here. They had problems with German society differently than the previous generation since they were educated in German schools. The second generation experienced problems such as being in-between, belonging, and identity crisis. Germany, seen as foreign in the first generation, was later accepted as a second homeland in the second generation.

The problems of the first two generations were not the issue for the next generations, who were born and raised in Germany and mastered that region's language, culture, and lifestyle. This generation, who was more familiar with German culture, was alienated from their original cultural values. The homeland has become a place to go on vacation for this generation.

## 2. MIGRANT LITERATURE

Migration, the act of moving individuals or communities from one country to another, from one settlement to another for economic, social, and political reasons (TDK Sözlükleri)<sup>4</sup>, is a social event that affects those who leave and those who are left behind, and also affects the migrated societies. The migration phenomenon to Germany was the most significant social event of the 1960s. Therefore, migration has been an essential phenomenon in art and many fields, such as public and social. Some migrants wanted to share their experiences in this country by writing in the 60s and 70s when labour migration to Germany was intense, and even in the 80s as part of family reunification. They considered writing a tool to describe their experiences in a foreign country and produced works of art in genres such as novels, stories, and poems. Writers of this period are known as the first generation writers. The next generations are the children and grandchildren of the first generation.

Different definitions have been made for the literature that emerged due to the recruitment of foreign workers to Germany. The literature of this period was called 'Gastarbeiterliteratur' (guest worker literature) since the first-generation writers focused on worker problems. However, this definition was criticized for being limiting. In the following years, this literature was renamed 'Migrantenliteratur' (migrant literature) as the topics covered in the works started to change (Heinrich-Böll-Stiftung, 2009; Kuruyazıcı, 1993, Zengin, 2000, p. 105).

---

<sup>4</sup> Dictionary of Turkish Language Association

Migrant literature started with the first generation of writers and continued with the next generations. Culture shock, adaptation problems, homeland, and foreignness were the central themes in the written works of migrant workers in the 60s and 70s (Kuruyazıcı, 1993, p. 60-61). The works of the first generations are predominantly autobiographical, as can be understood from the themes discussed in the works. For this reason, themes such as loneliness, work conditions, longing for a homeland, language problem, difficulties in living in another culture, isolation from society, thought of returning to the homeland, feeling of exclusion, xenophobia, and discrimination are frequently covered (Günay Köprülü, 2020, p. 42). Many works were written in Turkish due to insufficient target language knowledge. Therefore, works in German were produced after the second generation.

Migrant literature covers differentiation as a theme with the growth of second-generation migrants such as Feridun Zaimoğlu, Zafer Şenocak, Akif Pirinçci, and Alev Tekinay in the 1980s. Themes such as being in-between, the problem of adaptation, the search for identity, statelessness, xenophobia, biculturalism, and love were discussed in the works of this generation of writers. On the other hand, homesickness does not come to the fore in the literature of the second generation because this generation was born in Germany or came to Germany at an early age (see Zengin, 2000, p. 104; Zengin, 2010, p. 340-341; Uyanık, 2003, p. 117-118).

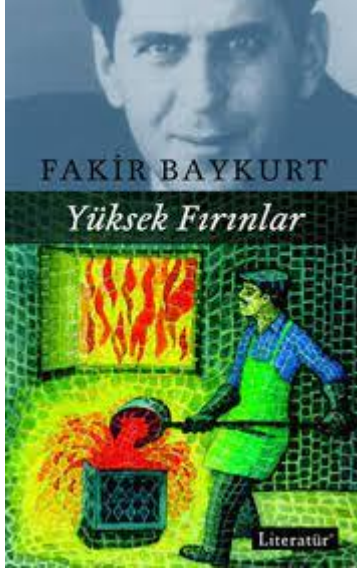
The third generation, born and raised in Germany since the 1990s, is mentioned. The use of themes and language in the works that emerged in the third generation period differed considerably from the previous ones (Günay Köprülü, 2020, p. 46). For example, Kocadoru (2004, p. 135) states that the effort to defend their right to exist in German society is hidden in the attitude of third-generation writers who say without hesitation that they are Turkish in Germany. The writers such as Renan Demirkan and Selim Özdoğan are third-generation writers.

### 3. NOVELS

The works of first-generation writers are primarily autobiographical. For example, Bekir Yıldız expressed the problems of guest workers with autobiographical elements and told about his troubles and experiences abroad in his novel "Türkler Almanya'da" [Turks in Germany], published in 1966. The problems faced by the Turkish workers who went to Germany from Türkiye as workers in the early 1960s, the hardships they experienced, the hard work, and dire living conditions are told through the eyes of the protagonist Yüce in the work of the author, who went to Germany at the age of 29 to work in 1962 and returned to Türkiye after working there for four years. Doğan (2003, p. 59) expresses that the negative effect of time on people is emphasized in the novel.

The protagonists of the novels are primarily men. This situation is a reflection of the period of labour migration. Because in the years when labour migration started, the first people who arrived in Germany were primarily men. For example, the protagonist İbrahim is one of the Turkish migrant workers who went to work in Germany in Fakir Baykurt's novel "Yüksek Fırınlar" [Blast Furnaces] (1983). Yüce is the protagonist in "Türkler Almanya'da", and Arif is the protagonist of Özdemir Başargan's work, "Gurbet Sofrası" [Stranger's Dinner Table of Exile]

(1979). However, the opposite situation is seen in Habib Bektaş's novel "Bana Bir Şiir Oku Hamriyanım" [Read Me a Poem] (1989); the story of a woman who goes to Germany to work is told. Fatma, who does not speak German and has no friends, falls in love with her German neighbor. Likewise, the story of Suna, who went to Germany, is told in the novel "Frauen, die sterben, ohne das sie gelebt hätten"<sup>5</sup> [Women who die without having lived], published in 1983 by Saliha Scheinhardt, who married and migrated to Germany.



The reasons for going to Germany were also discussed in the novels. Better working conditions, saving money, and returning to homeland were among the reasons for migration. For example, the events of those who went abroad to earn money and return are told in the novel "Türkler Almanya'da". The novel's protagonist, Yüce, aims to save money and return to Türkiye to start his own business. In the novel "Gurbet Sofrası", Arif migrates to Germany due to the country's realities and economic reasons. In the novel "Yüksek Fırınlar", İbrahim goes to Germany to work for a few years to save money and return. Similarly, there is the idea of turning back in "Koca Ren" [Big Rhine] (1986).

Family reunification is also observed in the novels. In the novel "Yüksek Fırınlar", for example, İbrahim takes his wife and child to Germany after working there for a while. Likewise, in the novel "Koca Ren", Salim goes to Germany as a worker and later takes his family with him.

As Zengin (2010: 332) pointed out, the foreign language problem is among the primary problems for migrant workers and takes its place in the works. In the novel "Gurbet Sofrası", for example, it is seen that Turkish migrants who have official operations with official institutions try to solve their affairs through an interpreter. In addition, the foreign language problem is described as one of the most critical problems in the novels "Türkler Almanya'da", "Yüksek Fırınlar" and "Koca Ren", and in Güney Dal's novel "İş Sürgünleri" [Exiles of Labor] (1976).

In the first years of labour migration to Germany, foreign workers generally worked in heavy and bad jobs, they worked too much for fear of being dismissed, and therefore they earned the hostility of the German workers (Schöning, 1978, p.93). It is possible to see this problem of migrant workers in the period's novels. For example, difficult working conditions are at the center of Güney Dal's novel "İş Sürgünleri". Workers of a car factory go on strike due to the dire working conditions. Even though Turkish workers work in the most challenging jobs for low wages and work more, they are constantly afraid of being fired and expelled from the country. The heavy working conditions of migrant Turks in Germany are discussed in the novel "Yüksek Fırınlar", which describes the life of Turkish worker families in Germany. Başargan's novel "Gurbet Sofrası" draws attention to similar conditions.

The problem of adaptation due to cultural differences is the subject of all works. For example, the adaptation problems of Turkish families living in Germany are described in the novel

<sup>5</sup> Saliha Scheinhardt's novel was published in Turkish as "Pusuda Kin" in 2006.

“Yüksek Fırımlar”. Due to the adaptation problem, as in the novel “Türkler Almanya’da”, either Turkish workers returned to their homeland, or the spouses separated, and families broke up. Bekir Yıldız’s novel “Halkalı Köle” [Slave with a Ring] (1980), which includes autobiographical elements, focuses on the inability to adapt to a foreign culture. In the work, in which the protagonists are unnamed, the relationship of the couple, who happily married and settled in Germany, and whose reach deadlock due to not getting used to it, is told. The protagonist, who is about to leave his wife, falls in love with a woman in Germany and wants to divorce his wife.

Another dimension of the adaptation or integration problems experienced with labour migration is the adaptation problem to the German education system. The education problems of the second generation were in question, especially in the 1980s. It is seen that the German-Turkish education system is also dealt with in Fakir Baykurt’s novel “Koca Ren” (1986). The protagonist of the novel is fourteen-year-old Adem. Salim, Adem’s father, goes to Germany as a worker and later takes his family with him. While Adem is a successful student at school in Türkiye, he cannot adapt to the school environment in Germany, becomes unsuccessful, and experiences a feeling of loneliness. The problems experienced in the education of the children of migrant workers are also addressed in “Yüksek Fırımlar”. “Yüksek Fırımlar” also draws attention to the understanding of honour in the axis of the husband-wife relationship through the woman who went to Germany from Turkey through family reunification.

#### 4. MIGRATION CINEMA

Cinema, as an essential branch of art that can reach many target audiences quickly, can show social events, problems, and societal changes along with presenting also entirely fictional events that do not match the facts. Since the beginning of the 1960s, when labour migration to Germany increased, subjects such as the life and situation of those who went to Germany have been a matter of curiosity for those left behind, and the phenomenon of migration has been transferred to the cinema with different aspects. The issues such as the reasons for migration, the migration process, experiences of those left behind, and social problems related to migration have taken their place in the cinemas.

These migrants have been the subject of Turkish cinema with the concepts of “gurbetçi” (expatriate) and “Alamancı” due to the large number of people who go to Germany as workers. Therefore, Yeşilçam cinema, the so-called Turkish cinema, has produced films about expatriates. In the first years, these films made by Yeşilçam were mainly examples of arabesque and comedy cinema, and social films were added later (Çipe, 2021, p. 384).

Turkish cinema has covered the phenomenon of migration to Germany with the movies such as “Bir Türk’e Gönül Verdim” [I Loved a Turk] (1969, Halit Refiğ), “Dönüş” [The Return] (1972, Türkan Şoray), “El Kapısı” [Foreign Door] (1974, Orhan Elmas), “Almanya Acı Vatan” [Germany,





Bitter Home] (1979, Şerif Gören), "Gurbetçi Saban" [Şaban the Expatriate] (1985, Kartal Tibet) since the 1960s.

Migration to Germany attracted the attention of not only local directors but also foreign directors. For example, the loneliness of a Turkish worker living in Germany is filmed in the movie "In der Fremde" [Far from Home] by Iranian director Sohrab Shahid Saless in 1974, and the tragic events of Şirin's escape to Germany to meet the man she loves are told in the movie "Shirins Hochzeit" [Shirin's Wedding] shot by Helma Sanders in 1976 (Schöring, 1978, p. 95-98).

## 5. MOVIES

Although the phenomenon of migration was mentioned in the movies about worker migration to Germany in the 1960s, the focus has not always been on migration. For example, in the comedy film "Turist Ömer Almanya'da" [The Tourist Ömer in Germany] (1966), directed by Hulki Saner, the subject is Ömer's love for German Helga. Ömer, the protagonist, goes to Germany as a worker and falls in love with Helga. Furthermore, the movie "Bir Türk'e Gönül Verdim", directed by Halit Refiğ in 1969, tells the story of a German woman who goes to Türkiye to find her husband who left her. Another example of the axis of love is the movie "Almanyalı Yârim" [My Darling from Germany], directed by Orhan Aksoy in 1974. The movie tells the story of Murat, who goes to Germany to work and falls in love with a German girl. Murat and the German girl want to get married, but when the girl's family is against this marriage, they escape to Türkiye.

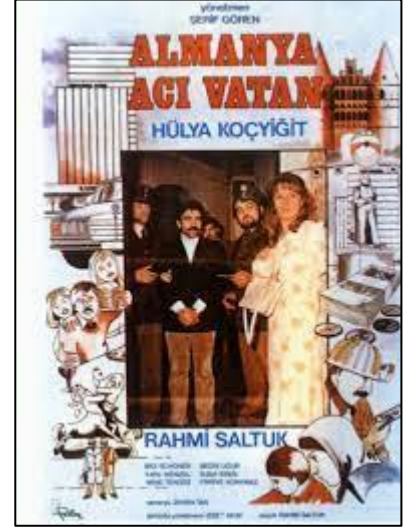
The condition of health screening required by Germany in worker migration to Germany has also been the subject of movies. For example, in the movie "Baba" [Father] directed by Yılmaz Güney in 1971, Cemal, a low-income family man, decides to go to Germany to give his children a better future. However, he cannot fulfil his dream of Germany due to missing teeth. In the movie, Germany is described as a country that is desired to go to but is not easy.

Some movies focus on the ones left behind, and their problems rather than the lives of the migrants and the culture migrated in the movies. For example, in the movie "Dönüş", directed by Türkan Şoray in 1973, the story of İbrahim, who goes to work in Germany to pay the landlord's debt, and his wife Gülcan, who stays in Türkiye, is told. Therefore, the film's focus is the struggle of Gülcan, who stays alone after her husband goes to Germany. Having married a German, İbrahim is alienated from his own country and does not intend to return, while Gülcan has to deal with the village's landlord while waiting for her husband to return.

On the other hand, in Orhan Elmas's movie "El Kapısı" (1974), Elvan, who goes to Germany to earn money and to get her husband treated due to pressure from the landlord and her husband's injury by the squire, begins to sing in the casino after a while, and therefore she is accused of immorality by those left behind. Then her husband Emrah goes to Germany and kills Elvan. Germany was seen as a hope, but the result was family destruction. The movie is based on honour. As Kaplan (2005, p. 104) stated, Germany was used only as a backdrop in the movie. According to Kaplan, the movie tells the oppression of the landlord and the place of women in society.

Yavuz Figenli's "Almanya Acı Gurbet" [Germany, Bitter Land] (1988) is another movie in which the phenomenon of migration remains in the background due to the subject in its focus. Ceylan, who lives in Germany, sings in different places with her uncle to raise the money needed to open the eyes of her visually impaired uncle. Events develop on the axis of gambling, mafia, and crime, and the whole family decides to return to Türkiye after a while.

The movies produced about labour migration to Germany reflected the characteristics of the period and generation. For example, the period when "Almanya Acı Vatan" (1979), directed by Şerif Gören, was shot is the period of the first generation who went to Germany to work and earn money and return. In the movie, Güldane, the main character, goes to Germany with these thoughts and works very hard to reach her goal quickly. In this respect, the movie shows people in Türkiye that working and living conditions in Germany are not accessible. In addition, the adaptation problem experienced by people who migrated from Türkiye to Germany for various reasons attracts much attention.



Another event of the period, the continuation of migration through family reunification after 1973, is also observed in the movies. In 1973, Germany stopped the migration of workers. However, the migration changed its purpose and continued for a while. With Germany's legal arrangement enabling family reunification, worker migrants could take their spouses and children with them. In the movie "Almanya Acı Vatan" (1979), Mahmut, who wants to go to Germany, can only do this by getting married. For this reason, Güldane, a migrant worker in Germany, marries her villager Mahmut, who wants to go to Germany in exchange for money. Mahmut changes when he goes to Germany; he starts gambling and drinking in pubs and cheats on Güldane with a German woman instead of working and earning money. Güldane wants a divorce, but Mahmut does not. While Güldane returns to Türkiye at the movie's end, Mahmut does not think of returning and staying in Germany. In the movie "Gurbetçi Şaban" (1985), directed by Kartal Tibet, Şaban, who goes to Germany with a tourist visa, works as an illegal worker, and then marries a girl with a work permit. When Germany officially stopped accepting migrant workers, migration to Germany continued through marriage with a German woman or a Turkish woman with a work permit. This type of migration of the period was also reflected in the movies.

In Şerif Gören's movie "Polizei" [Police] (1988), the family reunion that takes place is not about being able to work in Germany, but about taking the spouse and children with them, unlike the movies mentioned above. Ali Ekber's father comes to Germany as a worker to work and earn money and, after a while, brings his wife and children with him through family reunification. In the movie "Almanya Acı Gurbet" (1988), a chain migration occurs through family reunification.

Germany did not take essential measures for the integration problems of the incoming workers due to the thought that the workers who came to Germany in the first years of labour migration would return; however, it has taken initiatives regarding the integration policy with the

permanence of migrant workers. Demir (2016, p. 133) states that the scene in the movie “Gurbet” [Away from Home], where a Turkish teacher gives an integration lesson to fathers who complain about their children’s school failures, is one of the rare scenes seen in migration movies about the integration process, which became an official policy towards migrants.

Events that do not take place in the period’s novels are seen in the movies. For example, the movie “Gurbetçi Şaban” focuses on a migrant worker who becomes a boss and his inappropriate attempts to get child care benefits. At the end of the movie, Şaban buys the factory where he works under challenging conditions and becomes the boss.

In the years of labour migration, Germany is considered very attractive, a land of opportunities, prosperity, and a good life. As Akın (2013, p. 59) stated, “most emigrants abroad do indeed present themselves in line with how they think the people back home want to see them”. As a matter of fact, in the movie “Almanya Acı Vatan” (1979), after the worker who goes on holiday to Türkiye tells him about Germany, Mahmut looks for ways to go to Germany, which he sees as a paradise, and proposes a fake marriage to Güldane. In the same way, in the movie “El Kapısı” (1974), Germany is described as an attractive country with a Mercedes car, clothing, and stories of those who come to Türkiye. In Yücel Uçanoğlu’s movie “Gurbet”, which was screened in 1984, Germany is no longer a land of opportunities but pain. The movie tells about the dispersing of a peasant family who goes to Germany for a short time and plans to save money and return. However, the family’s daughter ‘goes astray’ and dies, and the father cannot bear this pain and dies.

In the movies of the 70s and 80s, the first generation and the subjects related to them are conveyed. However, the comedy movie “Polizei” (1988) tells the story of Ali Ekber, the second generation. Ali Ekber, a sanitation worker in Germany, comes to Germany as a child, grows up, and adapts to life there. He is in love with a German girl. Ali Ekber, who wants to impress the German girl and respond to the contempt, disguises himself as a German policeman and inspects Turkish shops. In the movie, Turks are afraid of the German police. The family lives of Turkish migrants, their lifestyles, and traditional family structures are reflected.

The first generation to go to Germany is to earn money and return. This theme was handled in many works of the period. People go to Germany to work and earn money in the movies of the period. For example, in the movie “Vatan Yolu” [The Journey Home] (1988) and in the movie “Ölmez Ağacı” [The immortal Tree] (1984), which tells the story of a family of Turkish workers in Germany, the reason for migration is poverty. In the movie “Gurbet” (1984), the house’s eldest son went to Germany years ago. Ahmet, who wants to go to Germany after his brother, convinces his father to earn some money and return, and he goes to Germany with his father and sister. In the movie “Almanya Acı Vatan” (1979), the purpose of going to Germany is to earn money and invest in Türkiye (see also Alkin 2013, p. 58).

However, the reasons for going to Germany are different in some movies. For example, “Almanya’da Bir Türk Kızı” [A Turkish Girl in Germany] (1974) covers the theme of migration superficially, but in the movie, the woman goes to Germany to find her husband who wants to divorce her by finding a German lover in Germany, where he goes to work.

Germany made a legal regulation in 1983 to encourage the return to reduce the number of migrants. Themes regarding turning back come to the fore in the movies after this date. The movie "Vatan Yolu" (1988), directed by Rasim Konyar and Enis Günay, tells the story of a family who decides to return to Türkiye after working in Germany for many years. Yusuf, a migrant worker in the film, has a son studying in Germany and does not want to return. In the movie "Ölmez Ağacı" (1984), directed by Yusuf Kurçenli, Kemal is also fired along with other migrant workers in Germany, where layoffs begin. Thereupon, Kemal returns to Turkey with his family. However, his sister and son go back to Germany again.

The striking point about returning is that those representing the second generation do not want to return to their homeland, Türkiye. Representing the second generation in the movie "Polizei" (1988), Ali Ekber has no thought of returning to Türkiye.

It is known that migrant workers work hard and heavy jobs in Germany. This situation is also seen in the movies of the period. For example, "Gurbetçi Şaban" (1985) is a comedy movie that reflects the lives of illegal workers working with low wages in very harsh conditions, discrimination, and migration policies of the period in Germany. In the movie "Almanya Acı Vatan" (1979), the problems migrants experienced in Germany are highlighted, and the difficulties of working life in Germany are revealed. According to Karadoğan (1999, p. 37), it is the first Turkish movie that reflects the working conditions of Turkish workers in Germany in factories from a realistic perspective.

Fear of being fired and expelled from the country is also seen in the movies. For example, in the movie "Ölmez Ağacı", Kemal, who worked in Germany for many years, cannot go to the doctor for fear of being fired. Likewise, in the movie "Gurbetçi Şaban", it is seen that migrants who do not have work and residence permits are afraid of the German police.

## CONCLUSION

This study investigates the reflections of labour migration to Germany in literature and cinema, and it is revealed that the problems of the period were discussed in the works in the 60s and 70s when labour migration was intense and in the 80s when migration through family reunification continued. The focus is on migrant worker problems of the period, such as the purpose of going to Germany, the thought of returning, the problems of adaptation and language, harsh living and working conditions, fear of being fired and expelled from the country, and family reunifications in the novels and movies.

In cinema and literary works, the protagonists are primarily men who go to Germany to earn money, and the ones left behind are women. The purpose of those who arrive in Germany is to earn money and return to their homeland Türkiye. Those who cannot return in a short time take their families to Germany after a while. Dispersions of families occur due to the problem of adaptation to different cultures and lifestyles.





In some of the works, the protagonist is a woman, focusing on the problems women experience. There are also women migrant workers who go first. The reasons for going to Germany also differ; some work for economic reasons, and some go to find their husband.

The first generation is usually represented in the works. However, the second generation is represented in a few works published in the 1980s. In these works, the themes focus on the problem of education and integration of the second generation. Additionally, the first and second generations differ in their thoughts about returning to Türkiye; while the first generation wants to return to its homeland Türkiye, the second generation wants to stay in Germany.

In some movies, Germany is used only as a backdrop, and the movies focus on issues such as love, honour, the landlord's system, and the problems experienced by those left behind. Movies about men who go to Germany as workers are themed on cheating on their wives, marrying German women and what they experience in these relationships, marriages for work permits, getting child benefits, and the Turkish worker being the boss. These are themes that do not come to the fore in the novels. It is observed that some of the problems experienced by the workers in Germany are conveyed in a humorous style in the movies.

Rather than those who stay behind, the cultural and mental problems of those who arrive in Germany and their living and working conditions in the country of migration are discussed in the novels. The phenomenon of migration has been evaluated in terms of those staying in Türkiye and those living in Germany in movies. Unlike the novels, the alienation between the migrants and those staying in Türkiye draws attention in the movies. They are 'gurbetçi', 'Almancı' or 'Alamancı' in their homeland. To sum up, looking at the phenomenon of migration from the perspective of those who leave in novels and from the perspective of both those who leave and those who stay behind in movies shows that there is a difference in the perception of migration and the evaluation of the phenomenon of migration from the perspectives of migrants and those who follow the migration from the country.

## REFERENCES

- Alkın, Ömer (2013). Europe in Turkish Migration Cinema from 1960 to the Present. *Journal of the LUCAS Graduate Conference*, 1(1), pp. 56–66.
- BMI (2020). Gemeinsam die Einwanderungsgesellschaft gestalten - Bericht der Fachkommission der Bundesregierung zu den Rahmenbedingungen der Integrationsfähigkeit, Berlin <https://www.xn--fachkommission-integrationsfahigkeit-x7c.de/resource/blob/1786706/1787474/fb4dee12f1f2ea5ce3e68517f7554b7f/bericht-de-data.pdf?download=1> (30.08.2022).
- Çipe, Kemal (2021). Uluşarı Türk Sineması, *Göç Dergisi*, 8(3), pp. 383–405. <https://doi.org/10.33182/gd.v8i3.758>
- Demir, Mustafa (2016). *Perdeye Yansıyan Gurbet, Türk Dış Göçü ve Sinema: 1971-1994 Yılları Arası Dış Göç Temalı Filmlerin Analizi* [Unpublished doctoral dissertation]. Elazığ: Fırat Üniversitesi.
- TDK Sözlükleri. Güncel Türkçe sözlük. <https://sozluk.gov.tr/> (10.08.2022).
- Doğan, Abide (2003). Almanya'daki Türk İşçilerini Konu Alan Romanlar (Türkler Almanya'da, Sancı... Sancı..., A'nın Gizli Yaşamı) Üzerine Bir Değerlendirme. *Türkbilig*, (6), pp. 56-68. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/turkbilig/issue/52781/696935>.

- Günay Köprülü, Sevtap (2020). Almanya'da Yaşayan Türklerin Yazınsal Eserlerinde Tema ve Dil Değişimi. *Söylem Filoloji Dergisi*, 5(1), pp. 40-48. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.704129>
- Heinrich-Böll-Stiftung (2009). Migrationsliteratur –Eine neue deutsche Literatur? [http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier\\_migrationsliteratur.pdf](http://heimatkunde.boell.de/sites/default/files/dossier_migrationsliteratur.pdf) (20.08.2022)
- Kaplan, F. Neşe (2005). *Türk Sinemasında Almanya'ya Dış Göç Olgusu ve Kimlik Sorunu* (Yayımlanmamış doktora tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi.
- Karadoğan, Ali (1999). Şerif Gören Sineması [Unpublished master's thesis]. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Kocadoru, Yüksel (2004). "Die dritte Generation von türkischen Autoren in Deutschland – neue Wege, neue Themen". M. Durzak, N. Kuruyazıcı, C. Ş. Ayata (Eds.), *Die Andere Deutsche Literatur: Istanbul Vorträge*. (pp. 134-139). Würzburg: Königshausen & Neumann Verlag.
- Kuruyazıcı, Nilüfer (1993). Türkische Migrantenliteratur unter dem Aspekt des 'Fremden' in der deutschsprachigen Literatur. *Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, 0 (8), pp. 59-74. Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuaded/issue/1041/11753>.
- Schöning, Claudia (1978). Almanya'da Yabancı İşçiler Üzerine Sinema Filmleri. *Sosyoloji Konferansı*, (16), pp. 90-101.
- Uyanık, Gürsel (2003). Tartışmaların Odağında Yer Alan Bir Yazın: 'Göçmen Yazını'. *A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (22), 113-120.
- Zengin, Dursun (2000). Göçmen Edebiyatı'nda Yeni Bir Yazar. Mehmet Kılıç ve "Fühle Dich Wie Zu Hause" Adlı Romanı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 40(3-4), pp. 103-128.
- Zengin, Erkan (2010). Türk - Alman Edebiyatına Tarihsel Bir Bakış ve Bu Edebiyata İlişkin Kavramlar. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (12), pp. 329-349.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Edebî Bir Tür Olarak Ükronya ve Alternatif Bir Tarihin Anlatısı: İzmihlâl

DR. ÖĞRETİM ÜYESİ MURAT GÜR\*

## Öz

Ükronya, olgu ve olaylarıyla gerçek olduğu bilinen tarihin akışında bir kırılma noktası yaratarak yeni bir tarihî akış sunan anlatıları tanımlamak için kullanılan bir terimdir. Bu çalışma, Kutlu Altay Kocaova'nın *İzmihlâl* (2021) romanından yola çıkarak türün Türk edebiyatındaki görünümünün incelenmesi hakkındadır. Böylece ükronya anlatıları hakkında genel bir çerçeve çizmek ve bunların nasıl inceleneceği üzerine bir bakış açısı önermek amaçlanmaktadır. Bu amaç doğrultusunda söz konusu anlatıların neleri içerdiği ve hangi türlerle bağlantılı olduğu tartışılmıştır. Ardından *İzmihlâl* romanının neden bir ükronya örneği olduğu sorgulanmış ve romandan yola çıkılarak bu anlatıların temel özellikleri ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda özellikle yazar ve okur merkezli yaklaşımların bu türün anlamlandırılması açısından kullanışlı araçlar sunduğu ileri sürülmüştür. Ükronya anlatıları ilk bakışta, tarihî roman, bilimkurgu ve fantastik altında ele alınabilecek bir tür olduğu izlenimini verir. Ne var ki anlatıların yapısı, onun farklı türler içinde farklı biçimlerde yer alabileceğini gösterir. *İzmihlâl* örneğinde ükronya anlatılarının tarihî anlatı/romanın alt türü olabileceği görülmüş, türler arasındaki benzerlik ve farklılıklara değinilmiştir. Son olarak, tek bir örnek çerçevesinde yapılan değerlendirme ve tespitler genellenebilir olmadığından, türün sınırlarının belirginleştirilmesi adına ileriki çalışmalar için bir yol haritası önerilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Ükronya, alternatif tarih, tarihî roman, edebî türler, karşı-olgusal tarihî kurmaca

## UCHRONIE AS A LITERARY GENRE AND NARRATIVE OF AN ALTERNATIVE HISTORY: İZMİHLÂL

### Abstract

Uchronie is a term used to describe narratives that present a new historical flow by creating a breaking point in the flow of history known to be true with its facts and events. This study is in relation to analyzing the aspect of the genre in Turkish literature based on Kutlu Altay Kocaova's novel *İzmihlâl* (2021). Thus, it is aimed to draw a general framework about the uchronie narratives and to suggest a perspective on how to analyze them. For this purpose, what these narratives contain and what genres they are related to are discussed. Afterwards, it has been questioned the reason why *İzmihlâl* is seen as an example of uchronie. Furthermore, it has been revealed the main characteristics of the genre through grounding on the novel. In this direction, it has been argued that especially author-centered and reader-centered approaches provide useful tools for making

\* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Ün. Fen Edebiyat Fak. TDE Böl. muratgur@nevsehir.edu.tr, orcid: 0000-0003-1577-9152  
Gönderim tarihi: 04.09.2022  
Kabul tarihi: 04.11.2022



sense of this genre. At first glance, the uchronie narratives give the impression that it is a genre that can be considered under historical novel, science fiction and fantasy. However, the structure of narratives indicates that it can take place in different forms within different genres. It was seen in the example of *İzmihlâl* that the uchronie narratives could be a sub-genre of the historical narrative/novel. Besides, both the similarities and differences among the genres have been mentioned in this study. Finally, since the assessments and determinations made within the framework of a single sample are not generalizable, a roadmap for future studies is proposed in order to clarify the boundaries of the species.

**Keywords:** Uchronie, alternative history, historical novel, literary genres, counter-factual historical fiction

## GİRİŞ

**B**u çalışma Batı literatüründe 'ükronya (Fr. ukronie)' terimiyle karşılanan ve daha çok bilimkurgunun bir alt türü olarak 'alternatif tarih' biçiminde değerlendirilen anlatıların Türk edebiyatındaki yerinin belirlenmesi hakkındadır. Tarihin çizgisel ilerleyişine varsayımsal bir yaklaşım sunarak alternatif bir tarih çizgisi yaratan kurmaca metin örneklerinin Türk edebiyatında çoğalmaya başladığı görülmektedir. Çalışmanın öncelikli amacı bu tür metinler için genel bir çerçeve sunmak ve bunların nasıl değerlendirilebileceği üzerine bir bakış açısı önermektir.

Türk edebiyatı eleştirisinde bu tür anlatıların incelenebilmesi için bazı kavram ve tanımlamaların gözden geçirilmesi ve yeni kavramlar üretilmesi gerekmektedir. Bununla birlikte özellikle Avrupa ve Amerika'da bu tür metinlerin incelenmesi ve sınıflandırılması konusunda 'hâlen' tartışmalı da olsa süregelen bir anlayış bulunmaktadır. Bu yüzden kullanılacak terminoloji Batılı eleştiri anlayışlarından ödünç alınacak, terimlerin Türk edebiyat ve tarih eleştirisindeki yerleşik karşılıkları kullanılmaya çalışılacaktır.

Ükronya, Türk edebiyatında yeni ortaya çıkan değil, yalnızca sınırları henüz belirlenmemiş bir edebî türdür. Dolayısıyla sınırları belirginleşene ve yerleşinceye kadar adlandırılmasından sınıflandırılmasına, hatta tür olup olmadığına kadar birçok tartışmanın gerektiği belirtilmelidir. Bu yüzden öncelikle söz konusu türün tanım ve kapsamına değinilecektir. Ardından ükronyanın Batı'daki en yaygın karşılığı olan 'alternatif tarih' adlandırmasının Türk edebiyatı eleştirisindeki anlam dairesi sorgulanarak neden 'ükronya' teriminin kullanıldığı tartışılacaktır. Daha sonra türün diğer edebî türlerle ilişkisi irdelenerek bu tip anlatıların nasıl sınıflandırılabileceği hakkında düşünceler sunulacaktır.

Bu incelemenin çıkış noktası Kutlu Altay Kocaova'nın 2021 yılında yayımlanan *İzmihlâl* başlıklı romanıdır. Enver Paşa, Mustafa Kemal ve Talât Paşa'nın olmadığı distopik bir dünyanın sunulduğu roman, yeniden yaratılan tarihî akışla birlikte saf bir ükronya görünümündedir. Bu doğrultuda da öncelikle eserdeki alternatif evrenin kurgulanma biçimi ele alınacak ardından romandan yola çıkarak ükronya anlatıları konusunda bir kavram alanı açılacaktır. Çalışma hem türün hem de eserin Türk edebiyatındaki yerinin belirlenmesi adına bir 'giriş' niteliğindedir.

## 1. BİR TÜR OLARAK ÜKRONYA VE YENİDEN YARATILAN TARİH



Thomas More

Ükronya, alternatif tarih ya da 'karşıolgusal tarihî kurmaca' hem tarih hem de edebiyatta kullanılan bir terim olarak, olgu ve olaylarıyla gerçek olduğu bilinen tarihin, farklı biçimde gerçekleştiğinde neler olabileceğine dair varsayımsal bir izdüşüm sunan anlatıları ifade eder. Bu tür anlatıların belirleyici özelliği tarihin akışında gerçekleşen bir kırılmayla tarihin, 'gerçek olandan' farklı bir yörüngede ilerlemeye başlamasıdır. Başka bir ifadeyle bu anlatılar, geçmişe dönük biçimde 'ya öyle olmasaydı' veya 'ya şöyle olsaydı' gibi soruların ardından tarihî akışın kırılmasıyla başlayan bir tahayyül sürecinin ve devamında oluşacak tarih çizgisinin kurgulanmasına karşılık gelir.

Kırılma noktasının "savaş, salgın hastalık, büyük bir felaket, çok önemli tarihî figürlerin aniden ölmesi ya da ortadan kaybolması gibi tarihin seyrini değiştirecek özellikte öneme sahip olması beklenir" (Serdar, 2022, s. 142). Bu tarz anlatılarda kırılma noktasından sonra olayların nasıl ilerleyeceği 'yazarın niyeti' çevresinde belirlenir. Yazar, bu noktadan sonra 'yeni' tarihî akışı devam ettirebilir, günümüze ya da daha ileri bir geleceğe sıçrayabilir. Önemli olan kırılma anının 'şimdi içinde yaşanan dünyanın' bilinen bir geçmişinde gerçekleşmesidir.<sup>1</sup>

Alternatif bir tarihî akış içeren anlatıların ükronya biçiminde ilk adlandırması Charles Renouvier'e aittir. Ükronya, Latince 'yok' anlamına gelen 'ou (u)' ve zaman anlamına gelen 'kronos' kelimelerinden türetilir. Adlandırmanın, türetilme stratejisinden anlaşılacağı gibi, kaynağında Thomas More'un 'ütopya' kavramı yer alır ve Renouvier eserini More'un 'ütopya' modeline göre şekillendirir. Bu bakış açısıyla yazar, *Ükronya: Tarihteki Ütopya (Uchronie: L'utopia Dans L'Histoire)* adlı 1857 tarihli<sup>2</sup> eserini "Avrupa tarihinin ütopyasını olduğu gibi değil, geçmişteki bir olay farklı biçimde gerçekleşseydi olabileceği gibi yazmak" şeklinde belirli bir hedef doğrultusunda kaleme alır (Campeis vd. 2018, s. 12)<sup>3</sup>.

Bertrand Campeis ve Karine Gobled, ükronya kelimesinin daha çok Fransızca yazında kullanıldığını belirtirler (2018, s. 12). Karen Hellekson, dilbilgisel açıdan doğruluğu ve anlaşılabilirliği doğrultusunda İngilizcede "alternatif tarih" terimini kullanırken bu metinlerin "alternatif evren,

<sup>1</sup> Ükronya anlatılarının doğasının anlaşılması açısından Türk okuru ve izleyicisi açısından en popüler örnek, *Osmanlı Cumhuriyeti* (2009) filmidir. Senaryosu Gani Müjde, Fatih Solmaz, Emre Bülbül tarafından yazılan ve Gani Müjde tarafından yönetilen film, Mustafa Kemal'in 1888 yılında, oyun oynarken ağaçtan düşmesiyle başlar. Bu 'sahnenin/kırılmanın' ardından anlatının yaşanılan zamanı 2008 yılına geçilir. 'Yeni tarihî çizgide' Kurtuluş Savaşı hiç gerçekleşmemiş, Cumhuriyet ilan edilmemiş, Osmanlı, Amerikan mandasına girmiş ve elinde yalnızca 15 vilayet kalmıştır. Ankara, geri kalmış bir kasaba biçiminde tasvir edilirken, Anadolu'da işgale karşı direniş ve bağımsızlık mücadelesi de hâlen devam etmekte ve bir kurtarıcı beklenmektedir. Böyle bir kurgu, tarihî kahramanın tarihin akışından çekilmesiyle meydana gelecek bir 'olası dünyayı' gözler önüne serer. *Osmanlı Cumhuriyeti* bu yönüyle ükronya niteliğindedir.

<sup>2</sup> Renouvier'nin eseri 1876'da genişletilerek yeniden basılmıştır.

<sup>3</sup> Campeis ve Gobled'in çalışmasının elektronik versiyonunda (e-pub) sayfa numaraları gömülü olmadığından e-kitap okuyucuya göre değişiklik gösterebilmektedir.

allohistory (öteki/diğer-tarih) ve parahistory (tarih dışı/yan tarihsel), ükronya” gibi terimlerle de bilindiğini dile getirir. Ona göre “karşıolgusal (counterfactual)” terimini daha çok tarihçiler tercih etmektedir (2001, s. 9). Catherine Gallagher ise romandan yola çıkarak bu anlatıları “alternatif dünya romanları” olarak adlandırır. Ona göre bu romanlar, değişimden kaynaklanan toplumsal, kültürel, teknolojik, psikolojik ve duygusal bütünlükleri ayrıntılı biçimde sunarak “tam bir alternatif gerçeklik” yaratmaya çalışır (2007, s. 58).

Ükronya anlatıları üzerine son ve en kapsamlı çalışmalardan birini kaleme alan Riyukta Raghunath *Mümkün Dünyalar Teorisi ve Karşıolgusal Tarihî Kurmaca* (2020) başlıklı kitabında ayrıntılı bir literatür taraması ile birlikte tür ile ilgili çeşitli yaklaşımları ve tanımları karşılaştırır. Ona göre bu anlatılar için tercih edilen “alternatif” terimi, “yalnızca bu tip kurguların gerçek dünya tarihinden farklı ya da onun yerine geçen bir tarih sunduğu” anlamını taşır (2020: s. 6). Bu doğrultuda “karşıolgusal” teriminin türün tipik doğasını ifade ettiğini belirterek adlandırma konusunda şunları ifade eder:

Benim iddiam, bu tür kurguda sunulan tarihî betimlemelerin yalnızca alternatif değil, aynı zamanda dünyanın gerçek tarihine aykırı tarihsel sapmalar olduğudur. Burada ima edilen, “karşıolgusal” teriminin, bu tür bir kurgudaki tarihsel sapmaların gerçek dünyanın kabul edilen tarih verisine meydan okuduğunu daha açık biçimde ifade etmesidir. Ayrıca “kurmaca” belirteci onun açıkça bir kurgu olduğu gösterir. Dolayısıyla bu türü “karşıolgusal tarihî kurmaca” biçiminde tanımlamak, onun dünyanın gerçek tarihine ters düşen tarihî betimlemeler içeren kurmaca dünyalar sunduğunun altını çizer. (Raghunath, 2020, s. 6)

Raghunath’ın düşüncelerinden yola çıkarak bu türdeki anlatılar için ükronya ile ‘karşıolgusal tarihî kurmaca’ teriminin kullanılabilmesi dile getirilebilir. Bunun Türk edebiyatı eleştirisinde Raghunath’ın iddiasına benzer ancak ondan daha farklı gerekçeleri vardır. ‘Alternatif’ kelimesi, Türkçeye yerleşikliği açısından anlaşılır bir terimdir. Üstelik ‘alternatif tarih’ biçiminde akademide ve popüler kültürde mevcut bir kullanımı da bulunmaktadır. Ne var ki söz konusu kullanımlar ve karşıladıkları anlamlar bu edebî türün doğasından uzaktır. Örneğin, Nadir Özbek’in, “Alternatif Tarih Tahayyülleri: Siyaset, İdeoloji ve Osmanlı-Türkiye Tarihi” (2003) başlığını taşıyan çalışmasında yer alan “alternatif tarih tahayyülleri’ tamlaması kulağa ne kadar edebî gelse de yazarın bu başlıkla ‘tarihî olgu ve olayların yeniden kurgulanmasından öte’ yeniden yorumlanmasını, yeni bir bakış açısıyla ele alınmasını kastettiği görülmektedir. Dilek Çetindaş’ın çalışması ise “Alternatif Tarih Yazımı ve Yöre Tarihçiliği Noktasında Samim Kocagöz Romanları” (2018) başlığıyla yine benzer bir bakışı içerir. Çetindaş, tarihî romanlar üzerinden tarihin romanlarda nasıl kullanıldığını tartışırken, ‘alternatif tarih yazımı’ bağlamında roman yazarının metnini, çağının egemen ideolojisine alternatif biçimde konumlandırmasını vurgular. Dolayısıyla Çetindaş da ‘alternatif tarih’ ile farklı bir yorumlamayı kastetmektedir.

Söz konusu iki örneğin hem edebiyat hem de tarih gibi iki alanın terimi ele alış biçimini göstermek için yeterli olmayacağı söylenebilirse de bunlar, genel bir bakışı yansıtması bakımından önemlidir. Eleştiride, ‘alternatif tarih’ ile genellikle resmî tarih denilen, ‘kanona uygun tarih’ dışında kalan anlatılar, yaklaşımlar ve yorumlar kastedilmektedir. Bu doğrultuda ükronyayı ‘alternatif tarih’ biçiminde adlandırmak Türk edebiyatı eleştirisinde ‘açık ve anlaşılır’ bir anlama gelmeyecektir. Yine de örneklerin çoğalmasıyla ‘alternatif tarih anlatıları’ ve bu bağlamda

'romanları, öyküleri ya da şiirleri' biçiminde kullanımlarla 'anlam dairesi' daha da belirginleşebilir. Raghunath'ın önerdiği "counterfactual" teriminin Türkçe karşılığı olan 'karşıolgusal' adlandırmasının da 'çeviri koktuğu' ve akademinin dışındaki okur için doğrudan anlaşılabilirliği ve belirleyiciliği olmadığından Türkçede yerleşmesinin zorluğu ortadadır. Aynı zorluğun, 'olasılıksal', 'muhtemel' gibi tarihi niteleyecek terimler için de geçerli olduğu söylenebilir. Ükronya ise, ütopya/distopya kavramlarıyla biçimsel ve anlamsal benzerliği dolayısıyla eleştirmen ve okurun buluşabileceği bir terim görünümündedir.

Ükronya anlatıları için yaşayan Türkçede bir karşılık oluşturulabilmesi türün Türk edebiyatında örneklenmesine ve kabul görmesine bağlıdır. Her edebî türün evrensel nitelikleri olmakla birlikte içinde doğduğu ve yaşadığı, en geniş anlamıyla kültürün, edebiyatın ve dilin içinde tanımlanması ve değerlendirilmesi gereklidir. Batı edebiyatlarının kültürel egemenliğiyle mesafeli bir ilişki kurulabilmesi adına Türk kültürüne ve doğasına dönüp daha 'tanıdık' olan aranmalıdır. Tarihin ihtimallerini düşünüp anlatmanın, bunlar üzerinden davranışlar geliştirmenin, 'keşke, eğer' gibi varsayımlarla hem kendinin hem de ait olunan milletin geçmişine üzerine düşünmenin insanın doğasında olduğu söylenebilir. Şimdilik böyle bir tartışmaya girmek erken olduğundan burada ükronya ile birlikte 'karşıolgusal tarihî kurmaca' adlandırması kullanılacaktır.

Gelinen noktada ükronyanın yerleşik edebî türlerden birinin altında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği sorgulanmalıdır.<sup>4</sup> Çok boyutlu bir tür tartışması bu çalışmanın sınırlarını aşar. Ne var ki tür "önemli bir yorumlama aracıdır" ve "edebî çalışmanın doğasını çözebilmemiz için bize yardımcı olur, çünkü onu yazan kişi ve o kişinin emek harcadığı kültürün kendisi, türü edebî yaratım için bir kılavuz olarak kullanmıştır" (Pavel, 2018, s. 70). Diğer bir ifadeyle "edebî eserlerin üretimi ve anlaşılması için hayati bir öneme sahiptir" (2018, s. 82). Dünya edebiyatlarında bu türde hatırı sayılır miktarda anlatı bulunmaktadır.<sup>5</sup> Hellekson, "Ya dünya herhangi bir şekilde farklı olsaydı?" sorusundan yola çıkarak "alternatif tarih" başlığıyla tanımladığı anlatıları, "fantastiğin (yani gerçekçi olmayanın) bir alt türü olan bilimkurgunun bir alt türü" biçiminde konumlandırır (Hellekson, 2001, s. 9). Raghunath, bu görüşe karşı çıkarak "karşıolgusal tarihî kurmacanın" bazı örneklerinde bilimkurguya bazılarında fantastiğe ait ögeler bulunsa da bunların olmadığı çok sayıda anlatının bulunduğu, bu yüzden de ayrı bir tür olarak değerlendirilmesi gerektiğini ileri sürer (2020, s. 5). Bu tartışmalar, ükronya anlatılarının hem bilimkurguya hem de fantastiğe ilişkin ögeler barındırabildiğini ancak yalnızca bunlardan ibaret olmadığını gösterir.<sup>6</sup>

<sup>4</sup> Ükronya anlatılarının yapısı, onun roman, öykü ve şiir gibi edebî türlerde ortaya konulabileceğini gösterir. Dolayısıyla bu çalışmada 'tür' ile kastedilen biçimsellik değil, tıpkı ütopya gibi 'edebî bir kalıptır'. Burada incelenen örnek roman olduğundan da aynı zamanda romanın türlerine gönderme yapılmaktadır.

<sup>5</sup> Bu tip anlatıların ilk örnekleri, popüler olanların künye bilgileri ve dünya edebiyatında türün en bilindik örneklerinden olan Robert Harrison'un *Babavatan (Fatherland)* romanının psikanalitik bir incelemesi için Hamdi Ali Serdar'ın (2022) "Babavatan: Bir Alternatif Tarih İncelemesi" makalesi önerilebilir.

<sup>6</sup> Bu noktada Veli Uğur'un "Edebiyatımızda Yeni Bir Türün Ayak Sesleri: Tarihî Fantezi" (2019a) isimli çalışmasına ayrıca değinilmelidir. Uğur, "tarihî ortama eklenen fantastik kişi, olay, varlık ile büyü veya tılsım gibi güçlerin" metinsel gerçekliğe eklendiği kurmaca eserleri "tarihî fantezi" başlığı altında değerlendirir. Bu doğrultuda tarihî akışın kırıldığı bir noktayı barındıran ve içinde söz konusu ögelerin bulunduğu anlatıların 'fantastik' türü altında değerlendirilebileceği söylenebilir. Uğur'un 2019 tarihinde yayımlanan *Türk Bilimkurgu Edebiyatı ve Arketipler* başlıklı çalışmasında da bu tür anlatılar, 'alternatif tarih' biçiminde bilim kurgunun alt türü olarak sınıflandırılmıştır (2019b, s.



Ükronya anlatılarıyla bağlantılı düşünülebilecek bir diğer tür tarihî romandır. Roman hakkındaki sınıflandırmalardan ve tarihle ilgili bir varsayıma dayalı olmasından yola çıkarak bu tip anlatıların 'tarihî' ya da 'tarihle ilgili romanlar' başlığı altında ele alınıp alınamayacağı da sorgulanabilir. Burada uzun bir tartışmaya girmeden Hülya Argunşah'ın tarihî ve tarihle ilgili romanlar hakkındaki görüşlerinden yola çıkılabilir. Argunşah'ın farklı yazılarında (2016a; 2016b; 2016c; 2016ç), farklı bağlamlarda dile getirdiklerinden hareketle, ükronya ile tarihî roman ve tarihle ilgili roman arasında gerek yapı, gerek içerik açısından birçok kesişmenin bulunduğu sonucuna varılabilir. Bununla birlikte ükronya anlatılarının tarihe yaklaşımı, bunların 'tarihî roman' ya da 'tarihle ilgili roman' başlığı altında doğrudan değerlendirilmesine izin vermez. Bunun nedeni bu türleri belirleyen esas noktanın 'tarihî gerçeklik' olarak belirtilmesidir (2016b, s. 64).<sup>7</sup> Ayrıca bu anlatılar, yalnızca tarihin nasıl gerçekleşmiş olabileceğine dair bir seçenek sunmaz, aynı zamanda tarihteki kırılma noktasının 'şimdiye ya da geleceğe' nasıl yansıtılacağına dair illüzyonlar da yaratabilir. Bu yüzden de ükronya anlatılarının doğrudan tarihî anlatı/roman başlığı altında değerlendirilmesinin doğru olmayacağı ortaya çıkmaktadır. Yine de ükronya anlatıları ile tarihî roman arasındaki 'akrabalık bağı' da göz ardı edilmemelidir. Her şeyden önce ükronyayı mümkün kılan varsayım, tarihe aittir ve çıkış noktası tarihî gerçekliktir. Üstelik bu gerçeklik kırılarak yeni bir tarihî akış kurgulansa bile bu, 'en temelde' tarih biliminin ve felsefesinin temel ilkeleri çerçevesinde oluşturulur. Ayrıca yeni oluşturulan akıştaki neredeyse bütün referanslar tarihe aittir ve 'edebî metnin' alımlanması da 'tıpkı tarihî romanda olduğu gibi' bunlar aracılığıyla gerçekleşir. Dolayısıyla 'karşıolgusal tarihî kurmaca', fantastik ya da bilimkurgudan daha çok tarihî anlatıya/romana yakındır ve bu bağlamda düşünülmelidir. Bununla birlikte Türk edebiyatında ükronya anlatılarını belirli bir edebî tür altında sınıflandırabilmek ya da ayrı bir tür biçiminde ele almak için yeterli sayıda örneğin olmadığı söylenebilir. Bu yüzden, bu çalışma kapsamında incelenecek olan *İzmihlâl* romanından yola çıkarak bir kavram alanı açmaya çalışmak yerinde olacaktır.

## 2. "YA İTTİHATÇILAR OLMASAYDI?": KUTLU ALTAY KOCAOVA'NIN *İZMİHLÂL* ROMANI

Bu çalışma kapsamında bir 'ükronya/karşıolgusal tarihî kurmaca' olarak değerlendirilecek olan *İzmihlâl* romanı 2021 yılında Karakum Yayınevi tarafından yayımlanır. Burada eser öncelikle 'tür' odağında ele alınacak, böylece ükronya anlatılarının genel çerçevesi tanımlanmaya çalışılacaktır. Böyle bir tercihin temel nedeni, bu tür anlatıların yerleşik edebî türlerle bağlantılarını

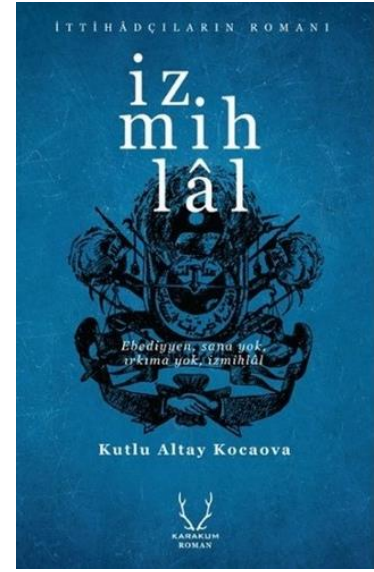
17). Bu tür anlatıların bir kısmı bilim kurgu altında değerlendirilebilirse de dünya edebiyatında birçok örneğin bilim kurgu özelliği taşımadığı görülmektedir. Uğur'un sınıflandırmasına 'bilim kurgu' örnekleri açısından katılmakla birlikte bu tür anlatıların yapısını algılamak adına çeşitli sınıflandırmalar üzerine tartışmalar gereklidir.

<sup>7</sup> Burada postmodern tarihî romana kısaca değinmek gereklidir. Şüphesiz, ükronyanın 1960'lı yıllardan sonra Batı'da yükselişe geçmesinin arkasında postmodern anlayış yatmaktadır. Bununla birlikte karşıolgusal düşünme biçiminin ve türün ilk örneklerinin postmodern bir yaklaşımdan daha önce ortaya çıkması ve türün bazı örneklerinin modern ve modern öncesi bakış açılarını devam ettirmesi onun yalnızca postmodernizmle bağlantılı olmadığını gösterir ve yalnızca postmodern başlığında değerlendirilemeyeceğinin kanıtı biçiminde değerlendirilebilir. Postmodernizmin bir ürünü olarak 'yeni tarihselci' bir bakış açısıyla yazılan metinlerde tarihin kullanılması konusunda bkz. (Opperman, 2006), (Yalçın Çelik, 2005) ve (Yeşilyurt, 2009).

ve ayrılma noktalarını göstermektedir. Ardından, eseri edebî kılan niteliklerine değinilerek, romanda yaratılan tarihin ve metnin yapısının zihniyeti nasıl sunduğu sorgulanacaktır.

*İzmihlâl*'in kapağında "İttihâdçıların Romanı" tanımlamasına ve "İstiklâl Marşı"nın "Ebediyen sana yok, ırkıma yok, izmihlâl" dizesine yer verilmiştir. Kapağın arka planına da İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin (İTC) arması yerleştirilmiştir. Böyle bir sunum Türk okuruna ilk bakışta geleneksel bir tarihî romanla karşı karşıya olduğu izlenimi verir. Romanın ilk satırları ise tarihin çizgiselliği ile birlikte bu izlenimi yıkar: "Yazıyor, yazıyor, Edirne fâtihî, hürriyet kahramanı, Enver Bey hazretlerinin öldürüldüğünü yazıyor..." (2021, s. 5). İlk bakışta Enver Paşa'nın gerçek dünyadaki ölüm haberi gibi algılanabilecek bu satırların hemen ardından 'kavramsal/tanrısal anlatıcı'<sup>8</sup> tarafından aslında olayın farklı bir zamanda gerçekleştiği duyurulur. Ne zaman vurulduğu söylenmese de cenazenin 22 Kasım 1913 tarihinde kaldırılacağı belirtilir (2021, s. 6). Böylece romanın girişinde anlatılacak olayların bilinen tarihî akışın dışında gerçekleşeceği hissettirilir. Bu noktada değerlendirmelerin anlaşılır olması adına romanı özetlemek yerinde olacaktır. Ne var ki romanın olay örgüsünde kolayca özetlenemeyecek kadar çok bağlantı ve ayrıntı bulunmaktadır. Metnin genelinin anlaşılması için yalnızca dönüm noktalarına değinilecektir.

Romanda Enver Paşa'nın neden öldürüldüğü tartışılırken Paris ve Sofya elçiliklerine bombalı saldırılar düzenlenir ve bu saldırılarda Mehmet Rifat Paşa ile Ali Fethi Bey hayatlarını kaybeder. Bu haberin hemen ardından Mustafa Kemal'in Sofya yakınlarında bir Türk köyünde kuşatıldığı bilgisi gelir. İTC üyeleri yardıma gittiğinde onun da öldürüldüğünü görürler. Bu suikastların Paris'te toplanan gizli bir topluluğun Osmanlı'yı parçalama planının başlangıcı olduğu anlaşılır. Bir İngiliz'in başkanlığında toplantıya katılan Türk, Fransız, Rus, Arap, Bulgar, Ermeni ve Kürt temsilciler kendilerine düşen rolleri oynayacaklardır. Plan İTC üyelerinin öldürülmesiyle uygulamaya konulur. İTC liderleri öldürülürken gizli topluluk aracılığıyla kaos çıkarılır ve suç yine İTC'ye yıkılır. Romanın ilk bölümü Talat Paşa'nın cinayetleri soruşturmasıyla geçerken bölümün sonunda Talat Paşa ve dönemin sadrazamı Said Halim Paşa suikasta kurban gider. Bunun üzerine aslında İngiliz derin devletinin bir ajanı olduğu sonradan ortaya çıkan Ahmed İbrahimi sadrazam olur ve padişah Mehmet Reşat'ı etkisi altına alır. İTC üyelerinin ordudan ihracı kararı alınır ve cadı avı başlar, bunun üzerine İTC üyeleri Cemal Paşa'nın liderliğinde Anadolu'nun çeşitli yerlerine dağılır ve gizlice kendi yapılanmalarını devam ettirirler. Bu sırada Ahmed İbrahimi aracılığıyla Osmanlı'nın paylaşım planı devam eder. Demiryolu ihalelerinin paylaşımıyla Osmanlı ülkesi, Rusların, İngilizlerin, Fransızların ve İtalyanların nüfuz alanlarına bölünür. Bununla birlikte çeşitli bölgelerde etnik gruplar aracılığıyla sürekli kaos



<sup>8</sup> Kavramsal anlatıcı, Oktay Yivli'nin (2019, s. 74) adlandırmasından yola çıkarak, Gerard Genette'in dış-öyküsel (extradiegetic) terimi karşılığında kullanılmaktadır. Bu kullanımın anlatıcının 'tanrısal' konumu ile birlikte kullanılmasının gerekçesi de ükronya anlatılarının yapıları gereği anlatıcının hem metnin hem de kendi varlığının dışında bir hikâye anlatmasının özellikle vurgulanması gerektiğidir. Bu tür anlatılarda, anlatıcının konumunun da ayrıca incelenmesi gerektiği dile getirilebilir.

yaratılır. Erzurum'da Ermeniler, Güneydoğu ile birlikte Arap coğrafyasında birtakım Arap ve Kürt aşiretleri halkı kıskırtmaya yönelik katliamlar yapar. Süryani köylerinde katliamlar yapılarak bunun suçu İTC'ye atılır ve cemiyet halkın gözünden düşürülmeye çalışılır. Aynı süreç içerisinde Almanlar bir savaş çıkarması adına sıkıştırılır. Almanları zor durumda bırakmak ve Balkanlar'da karışıklık yaratmak adına İngiliz filoları aralıklarla Çanakkale Boğazı'nı geçer ve İstanbul Boğazı'na demirler. Bir şey olmadığını gören halk artık tepki bile göstermemeye başlar. Bütün bunlar olurken Ahmed İbrahimi, padişahı İngilizlerin varlığının ülkelerinin faydasına olduğuna inandırır ve sürekli onun üzerindeki etkisini kullanarak paylaşım planına katkı sağlayacak fermanlar çıkarttırır.

Roman bütünüyle, özellikle Osmanlı'nın ve Almanya'nın içinde bulunduğu bir kaos ortamında geçer. Ahmed İbrahimi'nin planının son aşaması İngiliz filolarının İstanbul'a asker çıkartmasını sağlamak ve yönetimi İngiltere adına devralmaktır. 4 Eylül 1914 Cuma günü Mehmet Reşat'a çok önemli bir olay olduğunu söyleyerek onu Cuma'ya göndermez. Göz önünde olmayan ve dönemin tekkeleri aracılığıyla bu süreçte özellikle İstanbul'a silah yığın İTC bütün planın farkındadır. Cuma günü İngilizler karaya çıktığında Ahmed İbrahimi gerçek adının William Saxon olduğunu açıklayarak Kraliçe adına yönetime el koyduğunu söyler. Padişah, bu habere dayanamayarak kalp krizi geçirir. O sırada civardaki binalardan "Ya Türk'e hürriyet, ya cihana izmihlâl" sloganları atılarak camilerden selalar verilmeye, balkonlardan çıkarılan mitralyözlerle işgal ordusuna ateş edilmeye başlanır. Herkes şaşkınlık içinde ne olduğunu anlamaya çalışırken roman boyunca William Saxon'un güvendiği tek kişi olan gizli bir İTC üyesi Mülazım Mustafa Ethem silahını çıkararak Saxon'u ve diğer generalleri vururken kendisi de şehit olur. Bu sırada aynı sloganlar eşliğinde Londra, Moskova, Paris ve Roma'da bombalar patlamaya başlar. Roman burada sona erer.

Ükronya anlatılarının temel niteliği gerçek olduğu bilinen tarihin, geçmişteki bir noktada bilinçli bir kırılmanın meydana getirilmesi ve böylece yeni bir tarihî çizgi oluşturulmasıdır. Bu tür anlatılarda kırılma noktasından öncesine yapılan bütün göndermeler gerçek/içinde bulunduğumuz evrenin ve tarihî çizginin bir parçasıyken, bu noktadan sonra yeni ve bütünüyle kurmaca bir evrene işaret eder. *İzmihlâl*'de bu kırılma Enver Paşa'nın tarih sahnesinden çıkarılmasıyla gerçekleşir. Kırılma noktası aynı zamanda anlatının kuruluş, yeni bir evrenin başlangıç noktasıdır. Ükronya anlatılarında "kırılma noktasının resmî hikâyeyi (tarihi) rayından çıkaracak önem ve ağırlıkta" (Campeis vd. 2018, s. 14) olması beklenir. Enver Paşa, Türk tarihinin sembol isimlerinden biridir. Bununla birlikte *İzmihlâl*'de 'kırılma' yalnızca onun sahneden çıkarılmasıyla yaşanmaz. Onun öldürülmesi bir tür 'kelebek etkisi ya da domino etkisi' denilebilecek bir dalgalanma yaratır. Mehmet Rifat Paşa, Ali Fethi Bey, Mustafa Kemal, Cavid Bey, Talat Paşa ve Said Halim Paşa da Enver Paşa ile aynı şekilde 'enselerinden vurularak' öldürülür.

Yakın Türk tarihinin en önemli isimlerinin sahneden çıkarılmasıyla tarih, yeni bir çizgide devam etmeye başlar. Bu yapı da romanın temel sorusunu ve yazılış gerekçesini gün yüzüne çıkarır: İttihatçılar olmasaydı, ne olurdu? Kurmaca evreni yaratan bu sorunun ve verilen cevabın doğrudan yazarın dünyaya bakış açısı ve ideolojisi ile bağlantılı olduğu aşikârdır. Buna ek olarak ükronya anlatıları için söz konusu bağlantının diğer türlerden daha önemli olduğu dile

getirilebilir. Tarihin muhtemel ilerleyişi üzerine düşünmek 'sonsuz' sayıda ihtimali içinde barındırır. Bu durum yazarın tercihlerinin ve geçmiş vizyonunun ideolojik olduğunu gösterir. Her metnin bir şekilde yazarın düşünce dünyasının, kimliğinin, ideolojisinin bir yansıması olduğu ve her metinde bunun görülebileceği düşünülebilir. Ükronya anlatılarında ise bu durum hemen her zaman göz önündedir ve yeni tarihî akışın yörüngesini belirler.

*İzmihlâl*'e bu açıdan yaklaşıldığında metin boyunca sürdürülen genel tavır ve niyet, metnin yaratılmasına imkân veren sorudan yola çıkılarak anlaşılabilir. İTC liderlerinin ve muhtemel liderlerinin tarih sahnesinden çıkarılmasıyla onların gerçek tarihteki konumları ve değerleri hakkında düşünülmesi adına bir alan açılır. Böylece gerçek dünyada bugünün 'varlık sebebi', onların geçmişteki varlığına dayandırılır ve tarihteki yerlerinin önemi hatırlatılır. Bir taraftan da İTC'nin teşkilatlanma yapısı ve Türk milletinin bağımsızlık ruhu sayesinde, liderleri olmasa da her hâl ve şartta millî bir mücadelenin başlayacağına gönderme yapılır. Dolayısıyla *İzmihlâl* çerçevesinde yazarın niyeti, 'birçok tarihî anlatıda olduğu gibi', bir taraftan tarihî olay ve kişilere derinlik ve farklı bakış açıları kazandırmak diğer taraftan bugünün okurunu dolaylı yoldan uyarmaktır (Şengül, 2008, s. 15-16). Böyle bir bakış, eleştirmene ya da daha da önemlisi okura ne kazandırır? Bu soru kendi içinde 'ükronya ne için yazılır' sorusunu doğurur. Campeis ve Gobled'e göre ükronya, "tarih sayılamasa da genellikle tarihçiler tarafından, tarihin kesinlikten uzak olduğunu göstermek için kullanılmış ve kullanılmaya devam etmektedir" (2018, s. 22). Bu bakış açısından ükronya, tarih yazımı ile aynı yolu izler. Kırılma noktasından sonra kurulacak evrende sunulacak olaylar nedensellik ilkesi etrafında inşa edilir. Ne var ki bu tavır resmî tarihin bilindiği gibi gerçekleşmesinin 'zorunlu olmadığını' gözler önüne serer. Başka bir deyişle tarihin 'olumsallığına/rastgeleliğine' gönderme yapar. Böyle bir yapı "bir yandan tarihin kendisi ve izlemiş olabileceği yollar, diğer taraftan onun yazıya geçirilme ve aktarılma biçimi üzerinde düşünmeyi mümkün kılar ve bu açıdan tarihsel düşüncenin evrimini yansıtır" (Campeis vd. 2018, s. 22).

Böyle bir yapı tarihin de bir kurmaca olduğu düşüncesini çağrıştırır. Tarih, gerçeklik üzerine inşa edilirken ükronya, tarihî açıdan gerçek dışı olduğunu ilan eder. Ne var ki artık kırılma noktasından başlayarak yeni bir tarihî akışın, olayların, kişilerin ve bunların gerçek dünyayla ilişkiselliğinin kurulması gerekir. Dolayısıyla ükronya anlatılarında 'entelektüel uğraş' edebî olandan daha ön plandadır ve bu yüzden türün yazar etrafında biçimlenen belirli sınırlılıkları bulunur. Bunlar "yazarın tarih bilgisine ve konu alınan dönemle ilgili uzmanlık bilgisine, bunlarla beraber inançlarına, önyargılarına ve iletmek istediği mesaja dayanmaktadır" (Campeis vd. 2018, s. 22). Ayrıca yazarın ideolojisiyle niyeti de metnin amacı, konusu ve yaratılan tarihî çizginin dinamiklerinin belirlenmesinde etkili olacaktır. Bu bağlamda *İzmihlâl* romanı da özellikle dönemin toplumsal yapısı, çeşitli dinî ve millî oluşumların işleyiş mekanizmaları, coğrafi ayrıntılar ve dönemin ulaşım ağları ile ilgili ayrıntılı bilgiler barındırır. Yazarın romanı nasıl oluşturduğuyla ilgili söyledikleri hem bu tür bir romanın nasıl yazıldığı hem de 'entelektüel uğraş' ile kastedileni aydınlatmaya imkân sağlayacaktır. Kocaova, *Kayıp Rıhtım* internet sitesinde yayımlanan "*İzmihlâl – Yazarının Kaleminden*" başlıklı yazısında romanın öncesi ve yazılma süreci hakkında şunları dile getirir:



İttihâdçılar olmasaydı, ne olurdu? Önce öykü olarak yazmayı düşündüm. Daha doğrusu omurga niyetine bir öykü yazıp, ardından onu romana dönüştürmek istedim. Ama bu durumda, romanın zarar göreceği ortada ol[duğu] için vazgeçtim. Uzun yıllardır İttihâd ve Terakkî Cemiyeti ile yakın tarihi araştırdığım için bu konuda ciddi bir bilgi birikimine de sahiptim. Dolayısıyla bu konuda kafamın içinde yanıtlar, elbette vardı ve bu yanıtları, “Simülasyon: Enver Paşa ve İttihâdçılar Olmasaydı Ne Olurdu?” adlı yazımda ortaya koydum. Ama her roman, yeni bir yaşam yaratmaktır ve yeni bir yaşam için dönemi bilmek yetmez. Üstelik var olan tarihî gerçeklere alternatif bir evren yaratmak iddiasında olan bir roman için tarihî bilgiler yeterli değildir. Aynı zamanda dönemin toplum yapısının çok iyi bilinmesi gerekir. Dönemin toplum yapısı içinde etkili unsurların iyi bilinmesi gerekir. Tekkeydi, camiydi, kiliseydi, meyhaneydi, tiyatroydu, şuydu, buydu... Her birinin çok iyi bilinmesi gerekir. Dönemin ulaşımının iyi bilinmesi gerekir. İstanbul’a hangi yollardan giriliyor, çıkılıyor? Hangi güzergâhlar kullanılıyor? Çevredeki köylerin bir kısmının etnik yapısı nasıl? Bunların da çok iyi bilinmesi gerekir. Ama bu da yeterli değildir. Çünkü her birini bu alternatif evrende doğru bir yörünge içinde yerleştirmek gerekir. Araya eklediğiniz kurgu karakterler ile gerçekten yaşamış olan kurgulaştırılmış karakterlerin uyumsuz olmaması gerekir. (Kocaova, 2021a)

Kocaova’nın *İzmihlâl*’in arka planı hakkında söyledikleri aynı zamanda bu tür anlatıların poetikasının parçaları biçiminde okunabilir. Bunlar aynı zamanda tarihî roman geleneğinin temel nitelikleridir ve ükronya anlatılarının ‘tarihî roman’ ile bağıntı gösterir. *İzmihlâl*, tarihin akışını bozar ve onun gerçekliğinin dışında kurgulanır, ancak romanın referans dünyası bütünüyle içinde yaşanan ‘gerçek’ evrene göndermede bulunur. Toplumsal yapı kırılma noktasından sonra değişmez, değişen yalnızca tarihin akışıdır. Yazarın şu sözleri de *İzmihlâl*’in ve ükronya anlatılarının (ya da belirli bir alt türünün), dış dünya (gerçek evren) ile ilişkiselliğinin nasıl kurulduğunu açıklar niteliktedir:

Osmanlı’nın son dönemini karşıma alarak yazdım. Bu süreçte, İstanbul’un tekke yaşamını, efsanelerini de araştırdım. Özellikle Bektâşî tekkeleri, Nakşî Özbekler tekkesini çok araştırdım. Bektâşîler konusunda Ahmet Yılmaz Soyger hocamın *Hünkâr Ansiklopedik Bektaşîlik Sözlüğü* adlı eseri, bu alanda önümü aydınlattı. Tekkelerin dînî yaşamını olabilecek en net şekilde görebilmek için çok geniş tasavvuf tarihi araştırması da yaptım. Bu konuda Râgıb el İsfahânî’nin *Müfredât* adlı ansiklopedik Kur’ân tefsirinin yerini ayrı koymam gerekir ki, tıkanıp bir çok yerde önümü açtı. İstanbul’un gizemlerine, efsanelerine ise Giovanni Scognamillo sayesinde hâkim oldum. Onun *İstanbul Gizemleri / Sırlar, Ziyaretçiler, Büyümler, Doğaüstü Olaylar* adlı eseri, halkın yaşamına, anlatımına hâkim olmam için çok faydalı oldu. (Kocaova, 2021a)

Bu satırlar, bir taraftan ükronya anlatılarının ‘neden’ ve ‘nasıl’ bir entelektüel uğraş gerektirdiğini ortaya koyarken diğer taraftan yeni yaratılan evrenin hiçbir ‘olağanüstülüğe’ yer verilmeden nedensellik çerçevesinde nasıl inşa edildiğini gösterir. *İzmihlâl*’in bu niteliği onu bilimkurgu ya da fantastik aracılığıyla yaratılan alternatif dünya romanlarından ayırır. Dolayısıyla, bu örnekten yola çıkarak, ükronya anlatılarının çeşitli türlerde yazılabileceği ancak tek birinin altında değerlendirilemeyeceği sonucuna varılabilir.

Türk edebiyatı bağlamında düşünüldüğünde tek bir örnekten yola çıkarak belirli bir türü kuşatacak nitelikler üzerinde tartışmak konusunda temkinli olunmalıdır. Yine de genel bir çerçeve çizmek adına farklı ükronya biçimleri arasında ayırım yapmanın gerekli olduğu söylenebilir. Campeis ve Gobled, bu doğrultuda türü daha iyi karakterize etmek için farklı nitelendiriciler kullanılabileceğini belirterek sınırlı bir bakışla da olsa “deneysel, saf, saf olmayan, sınırlı, geniş (edebî ya da romantik) ve diskronya (dyschronie)” gibi belirli etiketlerden söz eder (2018, s. 44). Bu

bakış açısından edebiyatla birlikte sinema ve televizyondan, video oyunlarına kadar birçok alanda, steampunk anlatılarından bilimkurgu, büyülü gerçekçilik ve fantastiğe birçok türde ükronyanın alt türlerinden ya da biçimlerinden söz etmek mümkündür. Burada *İzmihlâl* romanından hareketle yalnızca iki nitelemeden bahsedilebilir. Örneğin, Campeis ve Gobled'in sınıflandırmasına göre *İzmihlâl* 'saf bir ükronya' biçiminde kurulmuştur. Başka bir deyişle, daha önce değinildiği gibi, geçmişte yaşanan bir olay tarihin akışını değiştirmiş, roman karakterleri bu akış içinde yaşamaya devam etmiştir. Okur, yaratılan dünyanın kurmaca olduğunun farkındalığıyla metni ele alır. Bununla birlikte *İzmihlâl* romanında yaratılan dünyanın kaotik hâli onun aynı zamanda "diskronya"<sup>9</sup> biçiminde nitelendirilmesine imkân tanır. Diskronya, "gerçek dünyanın yerleşik normlarına göre felaketle özdeşleştirilebilecek ya da korkutucu bir tarihî seyir sunar" (Campeis vd. 2018, s. 44). Romanın özeti bağlamında değinilen kaotik ortamın da bu biçimde incelenebileceği dile getirilebilir.



Kutlu Altay Kocaova

Ükronya anlatılarının türler arası ele alınabilecek bir diğer boyutu kahramanların kurgulanması meselesidir. Gerçek dünya ile ilişkisel bir çerçevede yaratılan yeni tarihî akış, birçok 'gerçek' kişinin kurmaca dünyasına girmesine neden olur. Bununla birlikte söz konusu yeni boyutta yazarın tahayyülünün ürünü olan kişiler de bulunur. Başka bir deyişle bir taraftan tarihî kişiler kurgulanır diğer taraftan yeni kişiler yaratılır. *İzmihlâl* gibi, 'saf ükronya anlatılarında' kişiler açısından tarihî ve kurmaca olan arasında ibrenin yönü tarihîden yanadır. Böyle bir durum yazarı hem tarihteki rolüne hem de yeni tarihî akışa uygun kişiler yaratma açısından sınırlandırır. Ükronya anlatılarının 'anlam evreninin' çözümlenmesi adına tarihî ve kurmaca kişilerin

'kurgulanma biçimlerinin' de incelenmesi gerekir.<sup>10</sup> *İzmihlâl* romanında yüze yakın roman kişisi bulunmaktadır. Özellikle kurmacanın arka planını oluşturan 1913-1914 yılında İTC'nin önemli üyeleri, dönemin gazete ve dergi yazarları ve aydınları, devlet yöneticileri, Almanya, Fransa, İngiltere, İtalya ve Rusya gibi devletlerin büyükelçileri, elçiliklerin üst düzey çalışanları, bu ülkelerin idaresinde bulunanlar romanın tarihî kişi kadrosunu oluştururlar. Çok sayıda ismin ve bunlar arasındaki bağlantıların kurgulanması bir taraftan romanı gerçekliğe yaklaştırır, diğer taraftan da çağın kaotik ortamının metin düzeyinde yansıtılmasına yardımcı olur. Ne var ki böyle bir tercih, olay örgüsünün takibini zorlaştırır ve edebî anlatımın arka planda kalmasına yol açar.

<sup>9</sup> Diskronya (Fra. dyscronie), terimi Éric B. Henriët'nin (2004) *L'Histoire revisitée: Panorama de l'uchronie sous toutes ses formes* başlıklı kitabında ükronya ve distopya terimlerinin karıştırılmasıyla türetilmiştir. Henriët'ye göre Batı edebiyatında Hitler'in yaşadığını ve onun rejiminin devam ettiğini var sayan anlatılar bu tür içine girer (Campeis ve Gobled, 2018).

<sup>10</sup> Duygu Oylubaş Katfar'ın "Klasik Tarihî Romanda Karakterleştirme" (2020) başlıklı doktora tezinde tarihî kişilerin kurmaca metinlerde, çeşitli biçimlerde ve anlatı seviyelerinde nasıl kurgulandığının incelenmesi üzerine geniş bir uygulama alanı önerir. Ükronya anlatılarında bu biçim ve seviyelere odaklanmanın gerçek ve kurmaca arasındaki ilişkiselliğin çözümlenmesi açısından faydalı bir araç sunacağı dile getirilebilir.

*İzmihlâl*'i edebî kılan yön ise bütünüyle 'kurmaca' kişilerin sunulma biçimleridir. Bu doğrultu romanda evrensel açıdan 'öteki'nin bütün özelliklerini taşıyan Ahmed İbrahimi ve milliyetçilik çerçevesinde kurulan 'biz' kimliğinin temsilcisi niteliğindeki Mehmed Kemal ile Mustafa Ethem'e dikkat çekilmelidir. Romandaki diğer kahramanlar, gerçek ya da kurmaca evrene ait söylemler, mektuplar, belgeler ve bunlar etrafında meydana gelen olay çerçevesinde kurulur. Söz konusu üç kişiye ise duygu, düşünce ve niyetleriyle odaklanılmış, bunlar bir figürden öte karakter canlılığıyla kurgulanmıştır. Bu doğrultuda ükronya anlatılarında gerçek ve kurmaca kişilerin çeşitli biçim ve anlatı seviyelerinde nasıl kurgulandığı da anlatılardaki ilişkiselliğin aydınlatılmasında önemli görünmektedir.

Bu çalışma bağlamında ükronya anlatılarına dair altı çizilmesi gereken son mesele bu anlatıların alımlanması konusudur. Gerçek ile ilişkiel bir düzeyde 'entelektüel uğraş'ın ürünü olarak yazılan bu anlatıların anlamlandırma sürecinde okurun rolünün geleneksel romandan daha fazla olduğu söylenmelidir. Bu tür anlatılarda yaratılan tarihî akışa dâhil olabilmenin, özellikle metnin ve yazarın niyetine erişebilmenin başlangıcı asgari düzeyde resmî tarih bilgisidir. Ükronya anlatılarının tarih söylemi metinlerarası boşluklarla doludur. Bu doğrultuda metnin alımlanması okurun tarih ve belki bir o kadar da edebiyat bilgisiyle doğru orantılıdır. *İzmihlâl* bağlamında sıradan bir okur, Enver Paşa ve Mustafa Kemal gibi tarihî kahramanların, tarihteki yokluğunun yaratacağı ihtimaller dünyası üzerinden 'romantik bir okuma' yapabilir ve alternatif çizgiyi bu bağlamda değerlendirebilir. Bununla birlikte yirminci yüzyıl başında Osmanlı-Almanya arasındaki ilişkilerde İTC'nin rolünü ya da bu dönemdeki dünya siyasetinin dinamiklerini bilen bir okur, *İzmihlâl*'de kurulan evreni daha farklı alımlayacak, gerçek ve kurmaca arasındaki ilişkiselliği çeşitli boyutlarda çözümleyebilecektir. Böyle bir durum da bu tür metinlerin alımlanmasında okuru, geleneksel türlerdeki rolünden daha önemli bir yere konumlandırır.<sup>11</sup>

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Tarih, belirli bir süreklilik içinde hiçbir kırılma yaşamadan devam etse de insanların ve milletlerin yaşamlarının akışını değiştiren dönüm noktaları bulunur. Bu dönüm noktaları, her çağda insanları farklı düşünmeye ve düşüncelerini çeşitli biçimlerde yansıtmaya yöneltir. Edebiyat ve toplum ilişkisi çerçevesinde edebî türler, onu üreten ve devamlılığını sağlayan toplumdaki ayrı düşünülemez. Diğer bir ifadeyle türlerin ve edebî metinlerin ortaya çıkışı insanın içinde yaşadığı dünyaya dair sorgulamaları ve ihtiyaçlarıyla bağlantılıdır. Tarihe yönelik bir varsayımdan doğan ükronya anlatılarının Türk edebiyatında ilk örneklerinin yazılmaya başlaması da bunların, bireysel ve toplumsal tarihin farklı biçimlerde gelişebilme ihtimallerini düşünen bir çağın ürünü olduğunu gösterir.

<sup>11</sup> Bu noktada Raghunath'ın (2020) çalışması tekrar vurgulanabilir. Raghunath, Leibniz'in "mümkün dünyalar teorisi"nden ve çeşitlenmelerinden hareketle teoriyi okurun alımlama sürecine uyarlayarak yeni bir inceleme seti sunar. Ardından bu çerçevede Robert Harris'in *Fatherland*, Sarban'ın *The Sound of His Horn* ve Stephen Fry'nin *Making History* adlı anlatılarını inceler. Bu doğrultuda Raghunath'ın çalışması bu tür anlatıların incelenmesi adına literatürden farklı bir yöntem sunması açısından önemlidir.

Ükronya, daha önce değinildiği gibi, olgu ve olaylarıyla gerçek olduğu bilinen tarihin, farklı biçimde gerçekleştiğinde neler olabileceğine dair varsayımsal bir izdüşüm sunan anlatıları ifade eder. Bu çalışmada ükronya anlatılarının Türk edebiyatındaki ilk örneklerinden biri olan Kutlu Altay Kocaova'nın *İzmihlâl* başlıklı romanından yola çıkılarak bu metinlerin yapısı üzerinde durulmuş ve ükronya kavramının nasıl bir anlam dünyasına karşılık geldiği gösterilmiştir.

Ükronya anlatıları, *İzmihlâl* örneğindeki gibi, okura, tarihî bir romanla karşı karşıya olduğunu düşündürür. Türk edebiyatının en verimli alanlarından biri olan tarihî romanlar ve bunlarla ilgili araştırmalarla karşılaştırıldığında bu anlatıların, ilk bakışta tarihî gerçekliğin dışına çıktığı için bu sınıflandırmaya uymadığı söylenebilir. Bununla birlikte *İzmihlâl* örneği, ükronya anlatıları ile tarihî roman arasında göz ardı edilemez bir akrabalık bağı olduğunu ortaya koyar. Bu anlatılar tarihî gerçekliğin dışında oluşturulsalar da referans noktaları yine gerçekliğe/tarihe dayanır. Böylece tarihî anlatı/roman (ve yeni tarihselci gibi alt türleri) ile ortak noktada buluşurlar. Ne var ki tarihî romanın 'tarih' ile arasında tabir yerindeyse bir 'göbek bağı' vardır. Yeni tarihselci romanda bu bağ daha esnek hâle gelse de mevcuttur ve tarih ile arasındaki simbiyotik ilişki devam eder. Ükronya anlatılarında bu bağın artık koptuğu, özünde tarihe ait olsa da kırılma noktasının yaratılmasıyla artık onun dışında geliştiği söylenebilir. Bu niteliği de ükronya anlatılarının tarihî romanın alt türü biçiminde incelenmesine imkân tanır.

*İzmihlâl* örneği, ükronya anlatılarında yazar ve okurun konumlanışının da tarihî romandan farklı olduğunu gözler önüne serer. Tarihî romanda yazar, tarihî gerçekliğe bağlı kalarak anlatısını bu çerçevede oluşturmak zorundadır. Bu durumun onun yaratıcılığını sınırlandırdığı görülmektedir. Okur da bu bağlamda karşısındaki metnin gerçek mi kurmaca mı olduğu konusunda şüpheleri taşır ve bu doğrultuda bir okuma gerçekleştirir. Ükronyada yazarın yaratıcılık açısından daha özgür olduğu görülebilir. Okur da çeşitli alımlama düzeyleri için daha etkin bir konuma davet edilir. Bu doğrultuda da ükronya anlatıları -Ahmet Haşim'den mülhem- 'tarihî ile edebî arasında, tarihîden ziyade edebîye yakın' bir türdür.

Son olarak, ükronya anlatıları, Batı literatüründe çoğunlukla bilimkurgu ya da fantastik içinde ele alınmış, birçok eleştirmen tarafından da bilimkurgunun alt türü olarak gösterilmiştir. Ne var ki yine *İzmihlâl* örneğinden yola çıkıldığında, metnin, tarihî roman ile arasındaki bağ ile birlikte, gerçek dünyayla kurulan ilişkisellikte bilimsel gelişim ya da olağanüstüye ait öğelere yer verilmemesi böyle bir genellemenin yanlışlığını gösterir. Dolayısıyla fantastik ya da bilimkurgu anlatıları ükronyaya ait özellikler taşıyabilir ancak aralarında tarihî romandan daha dolaylı bir bağ vardır.

Bu çalışmada, tek bir örnekten hareket edilmesi dolayısıyla her ne kadar genellemeden uzak durulsa da belirgin bir çerçeve çizilmiştir. Burada ileri sürülenlerin kabul edilebilmesi ve türün sınırlarının belirginleşmesi örneklerin çoğalmasına bağlıdır. Belirli bir adlandırmanın olmaması şimdilik bu tür metinlerin tespit ve sınıflandırmalarının yapılması açısından engeldir. İleri çalışmalar için ilk yapılması gereken 'gerçek tarihin akışında bir kırılma gerçekleşmesini' referans alan metinlerin tespit edilmesidir. Klasik tarihî roman ile özellikle postmodern ya da yeni tarihselci olarak adlandırılan tarihî romanların olay örgülerinin de bu kırılma noktasını içermesi ihtimaliyle gözden geçirilmesi gerekmektedir. Başlı başına ükronya niteliği taşıyorsa da tarihî bir



varsayıma dayanmasıyla 'ükronik bir kalıp' içeren metinlerle karşılaşılabilir. Bunların dışında bilimkurgu içerisinde yer alan zaman yolculuğuna dair ya da geçmişin bilimsel gelişim sayesinde değiştirilmesiyle geleceğe dönük ütopyik/distopik vizyonlar sunan anlatılar ayrıca ele alınabilir. Tarihî fantezi türü altında değerlendirilen anlatılar da eğer kırılma noktasından hareket ediyorsa yine ükronya bağlamında incelenebilir. Ükronya biçiminde etiketlenilecek her metin türün sınırlarının belirginleşmesine, söylem ve anlatma tarzlarına göre sınıflandırılmasına ve böylece türün bir kanonunun oluşmasına imkân sağlayacaktır. Şimdilik söylenebilecek en kesin şey, tarihî bir varsayıma dayalı bu anlatıların Türk edebiyatında ilk örneklerinin görülmeye başladığı ve birçok edebî türle ilişkisel bir yapı sergilediğidir.

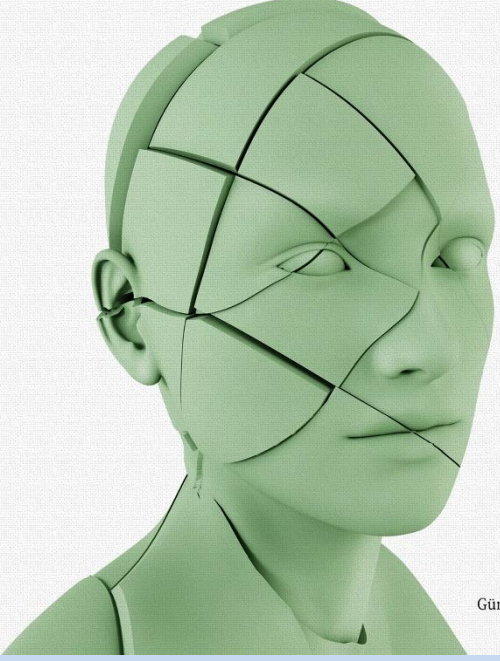
### KAYNAKÇA

- Argunşah, Hülya (2016a). "Tarihle İlgili Romanlarda Tarif ve Tasnifle İlgili Bazı Tenkit ve Teklifler". *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları, 51-62.
- Argunşah, Hülya (2016b). "Tarihî Romanda Postmodern Arayışlar". *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları, 63-79.
- Argunşah, Hülya (2016c). "Tarihleşen Roman, Romanlaşan Tarih". *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları, 81-95.
- Argunşah, Hülya (2016ç). "Klasik Tarihi Roman Üzerine". *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları, 67-145.
- Campeis, Bertrand ve Karine Gobled (2018). *Le Guide de l'uchronie*. Chambéry: ActusSF.
- Çetindaş, Dilek (2018). "Alternatif Tarih Yazımı ve Yöre Tarihçiliği Noktasında Samim Kocagöz Romanları". *V. Uluslararası Tarih Eğitimi Sempozyumu (Tam Metin Bildiriler)*, İstanbul: Yayın evi yok, 48-67.
- Gallagher, Catherine (2007). "War, Counterfactual History, and Alternate-History Novels". *Field Day Review*, 3: 52-65.
- Hellekson, Karen (2001). *The Alternate History: Refiguring Historical Time*. Kent, Ohio: The Kent State University Press.
- Kocaova, Kutlu Altay (2021). *İzmihlâl*. Ankara: Karakum Yayınevi.
- Kocaova, Kutlu Altay (2021a). "İzmihlâl – Yazarının Kaleminden". *Kayıp Rıhtım* www.kayiprihtim.com (erişim 21.07.2022).
- Müjde, Gani (Yöneten). (2008). *Osmanlı Cumhuriyeti*.
- Opperman, Serpil (2006). *Postmodern Tarih Kuramı: Tarihyazımı, Yeni Tarihselcilik ve Roman*. Ankara: Phoenix Yayınevi.
- Oylubaş Katfar, Duygu (2020). *Klasik Tarihî Romanda Karakterleştirme*. Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Özbek, Nadir (2003). "Alternatif Tarih Tahayyülleri: Siyaset, İdeoloji ve Osmanlı-Türkiye Tarihi". *Toplum ve Bilim* (98): 234-254.
- Pavel, Thomas (2018). "Normlar ve Yararlı Alışkanlıklar Olarak Edebî Türler". *Tür Kuramı (Temel Metinler)*. Ed. Jale Özata Dirlikyapan. İstanbul: Doğu Batı Yayınları, 13-25.

- Raghunath, Riyukta (2020). *Possible Worlds Theory and Counterfactual Historical Fiction*. London: Palgrave Macmillan.
- Renouvier, Charles. (1876). *Uchronie: L'Utopie Dans L'Histoire*. Paris: Bureau de la Critique Philosophique.
- Serdar, Hamdi Ali (2022). "Babavatan: Bir Alternatif Tarih İncelemesi". Ed. Cenk Tan vd. *Bilimkurguyu Anlamak: Alt Türlerle Eleştirel Yaklaşımlar*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık, 139-161.
- Şengül, Abdullah (2008). *Cumhuriyet Döneminde Tarihi Tiyatro*. Ankara: Alp Yayınevi.
- Uğur, Veli (2019a). "Edebiyatımızda Yeni Bir Türün Ayak Sesleri: Tarihî Fantezi". *Teke (Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi)* 8(2): 850-877.
- Uğur, Veli (2019b). *Türk Bilimkurgu Edebiyatı ve Arketipler*. Ankara: Günce Yayınları.
- Yalçın Çelik, S. Dilek (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yeşilyurt, Şamil (2009). "Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması". *Turkish Studies*, 2(1-2): 1989-2009.
- Yivli, Oktay (2019). *Öykü Nasıl Okunur (Modern Öykü ve Yöntem)*. Ankara: Günce Yayınları.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

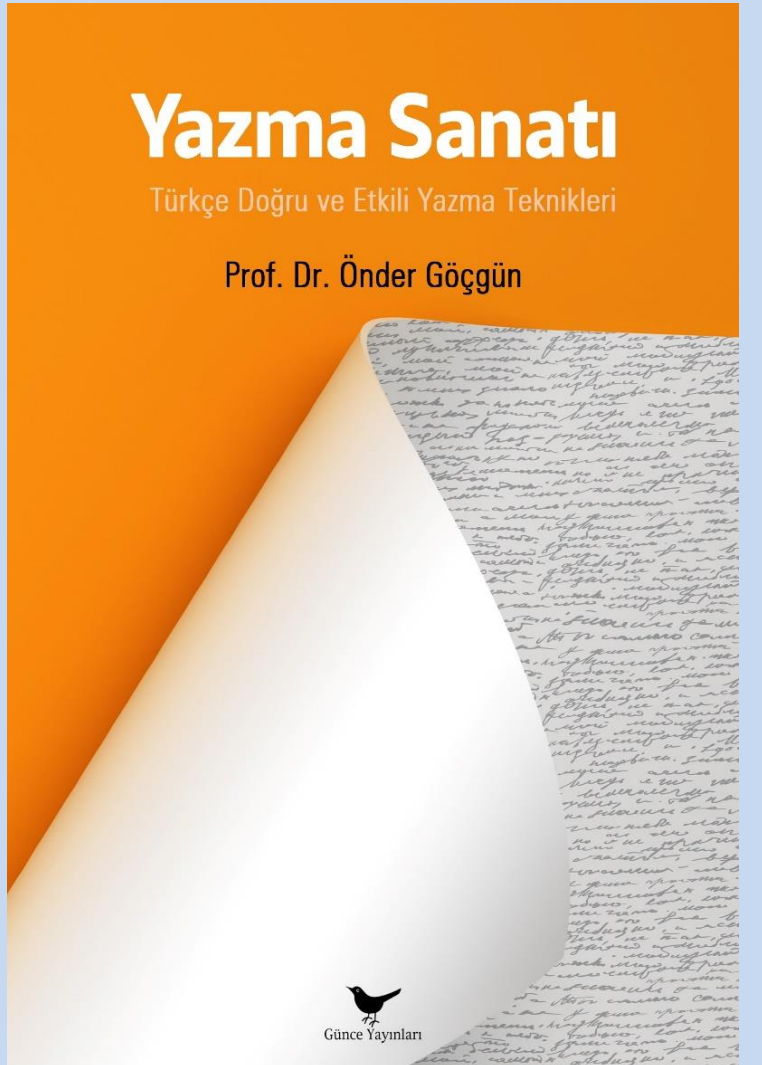


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları



been compared to Franz Kafka and Jorge Luis Borges for his unusual style, and called Russian Kafka and Russian Borges, and also to analyse his long story called *Autobiography of a Corpse* within an interdisciplinary approach in the context of existentialism, absurdism and expressionism, at the meantime. During the study, it is seen that *Autobiography of a Corpse* sheds light on almost all the elements of existentialism, such as loneliness, anxiety, alienation, and ethical rules. It has also been determined that the suicide of the protagonist, which determines the plot of the work, and his experiences are related to philosophy of absurdism. In addition, various colours and geometric shapes that convey the feelings of the protagonist are evaluated as an expression of his struggle for existence.

**Keywords:** Sigizmund Krzhizhanovsky, *Autobiography of a Corpse*, existentialism, absurdism, expressionism.

## GİRİŞ

XX. yüzyıl Rus edebiyatının sıra dışı yazarlarından biri olan Sigizmund Krjijanovski, ele aldığı konular ve kullandığı üslup nedeniyle yaşamı sırasında çok az eserinin yayımlandığını görebilmiştir. Bunlardan biri de 1925 yılında kaleme aldığı *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsüdür. Yazarın, söz konusu eseri Rusya'da (*Rossiya*<sup>1</sup> dergisinde) yayımlama girişimleri, sansür nedeniyle başarısızlıkla sonuçlanır. Öykünün ilk baskısı, ancak 1989 yılında Ermenistan'ın *Literaturnaya Armeniya*<sup>2</sup> dergisinin beşinci sayısında yayımlanır (Markov, 2003, s. 193). *Bir Cesedin Otobiyografisi*'nin, Krjijanovski'nin birçok eseri gibi Rusya'da ilk kez Perestroyka Dönemi'nde (1985-1991) basılması tesadüf değildir. Bu dönemde nispeten gevşetilen sansür, Mihail Gorbaçov'un Glosnost (açıklık, şeffaflık) politikasıyla birlikte o zamana kadar yasak olan tüm konuların tartışılmasına olanak sağlar. Böylece, XX. yüzyıl insanının yaşadığı yabancılaşmanın, kimlik kaybının müsebbibinin yönetim olduğunun altını çizmesi nedeniyle *Bir Cesedin Otobiyografisi* eseri, yazıldığı tarihten altmış dört yıl sonra yayımlanma imkânı bulur.

İnceden inceye Sovyet rejimini eleştiren *Bir Cesedin Otobiyografisi*'nde, Krjijanovski, *mise en abyme* tekniğini kullanır, yani hikâye içinde hikâye anlatır. Öykünün merkezinde, intihar etmeyi planlayan ve gerçekleştiren bir adamın kaldığı 24 numaralı odanın yeni sakinine bıraktığı mektup bulunur. *Taşradan Mektuplar* yazı serisini o kadar mahlas varken İdr ismiyle yazan gazeteci Stamm, İç Savaş sırasında taşradan Moskova'ya gelir. Kar ve buz kaplı yarı ıssız ara sokakların birinde bulunan büyük bir evin en üst katında yirmi arşınlık bir oda kiralar. Dairenin kapısının kilidini açar açmaz eşğin hemen yanında bir defter bulur. Defterdeki yazı, *Bir Cesedin Otobiyografisi* başlığı ile 24 numaralı odanın yeni sakinine hitaben yazılmıştır. Mektubu yazan kişi, bir hafta önce kendisini kancaya asarak intihar eden 24 numaralı odanın bir önceki isimsiz sakinidir. Mektup, *24 Numaralı Oda Sakini*, *İkinci Gece* ile *Üçüncü ve Son Gece* olmak üzere üç bölümden oluşur. Öykü okurunun konumu, arka arkaya üç gece boyunca kısa aralıklarla garip bir otobiyografi okuyan

<sup>1</sup> Россия

<sup>2</sup> Литературная Армения



Stamm'ın konumuyla doğrudan ilişkilidir. Mektupta anlattığına göre başkahraman, eski bir Hint masalından esinlenmiştir:

“Eski bir Hint masalı, geceler boyunca omuzlarında bir ceset taşımak zorunda bırakılan bir adamdan bahseder -ta ki ceset, ölü ama hareket eden dudaklarıyla adamın kulağına eğilip çoktan çürümüş hayatının hikâyesini anlatmayı bitirene dek. Beni yere bırakmaya yeltenmeyin sakın. Tıpkı masaldaki adam gibi, üç uykusuz gecemin yükünü omuzlamanız ve ceset otobiyografisini anlatmayı bitirene dek beni sabırla dinlemeniz gerekecek” (Krjijanovski, 1991, s. 395).<sup>3</sup>

Mektupta, hem 1920'li yıllarda Rusya'nın siyasal ve toplumsal koşulları hem de kendi biyografisinden bahseden bir adamın hikâyesi anlatılır. Kendisi hakkında fazla bilgi verilmeyen, ancak soyadından Alman, Avusturyalı veya İsviçreli olduğu tahmin edilen gazeteci Stamm'ın yazılarındaki mahlası İdr'dır. Rusçada İdr (и др.), cümle sonlarında kullanılan “ve diğerleri” anlamına gelen “и др.” dir. Eser, “Taşradan Mektuplar”ı o kadar takma ad varken İdr adıyla kaleme alan gazeteci Stamm, yazdığı mektupların peşinden Moskova'ya gitmeye karar verir” (Krjijanovski, 1991, s. 391) satırlarıyla başlar. Bu bağlamda yazarın, yabancılaşma ve ötekileştirme konularını ele alacağı eserin daha en başından bellidir.

Araştırmacı Vitali Goroşnikov, “Sigizmund Krjijanovski'nin Nesrinde Varoluşçuluk Sorunsalı”<sup>4</sup> başlıklı tezinde, yazarın



uzun zamandır felsefeyle

ilgilenmesinin bir sonucu olarak felsefi eserler yazdığını belirtir:

**Sigizmund Krjijanovski**

“Sigizmund Krjijanovski'nin uzun süre ve derinlemesine felsefe okuduğu bilinmektedir; yaşamı sırasında hayatındaki bir ikilemi çözmesi, “Kant ve Shakespeare arasında” bir seçim yapması gerekiyordu. Yazarın kendisi, seçimi “Shakespeare lehine” yaptığını söyler. Bu doğru, ancak, tamamen doğru değil. 20'li ve 30'lu yılların en parlak yazarlarından biri olan Krjijanovski, her zaman bir filozof olarak kaldı, üstelik felsefesinin varoluşsal bir niteliği vardı” (2005a, s. 6).

Goroşnikov'a göre, XX. yüzyılın 20'li-30'lu yılları varoluşçu felsefenin en parlak dönemidir. Bu yıllarda, varoluşçu paradigma çerçevesinde, ortak bir antropolojik yönelimle birleştirilen, bireysel insan kaderinin sorunlarına yoğunlaşan çeşitli söylem türleri bir arada varlığını sürdürür. Sigizmund Krjijanovski'nin felsefi ve sanatsal pratiği de aynı şekilde varoluşsal niteliktedir. Yazarın söyleminin tüm işleyiş mekanizmaları ve yasaları, insan varoluşunun temel sorunlarının çözümüne tâbidir. Yazarın düzyazısının zihinsel dünyası, varoluşsal sorunların ortaya konulduğu ve çözüldüğü bir dünyadır (2005a, s. 163).

*Bir Cesedin Otobiyografisi'*nde, yaşam ve ölüm, canlı ve ölü, ben ve öteki, doluluk ve boşluk motifleri hâkimdir (Lavliniski, 2018, s. 223); varoluşun özellikleri, yaşam ve ölüm karşıtlığı aracılığıyla ortaya çıkar. Halkın ruhunda başlayan bu fırtınaya, savaş ve devrimlerin yarattığı

<sup>3</sup> *Bir Cesedin Otobiyografisi* eserinden yapılan bu ve bundan sonraki alıntılar, tarafımca Rusça orijinal metninden Türkçeye çevrilmiştir. Kaynak: Krjijanovski, Sigizmund (1991). *Skazki dlya vunderkindov*. Moskva: Sovetski pisatel'.

<sup>4</sup> Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского

toplumsal kargaşalar neden olur (Goroşnikov, 2005b, s. 16). Dolayısıyla eserde, devrim ve savaş temaları geniş yer tutar. Yazar, bireylerin varoluş sancılarını betimlerken dışavurumcu çizgiler kullanır; renkler ve geometrik şekiller, başkahramanın iç dünyasını yansıtmada konusunda derin anlamlar üstlenirler.

Krjijanovski, ülkemizde çok az tanınan bir yazardır. Eserleri, Türkiye’de ilk kez Birsen Karaca tarafından Türkçeye çevrilmiştir, *Pencere*<sup>5</sup> adlı kısa öyküsü, *14 Şubat Dünya’nın Öyküsü* dergisinin 2015 şubat-mart sayısında yayımlanmıştır. İkinci olarak ise *Kvadraturin*<sup>6</sup> adlı kısa öyküsü, yine aynı yıl Günay Çetao Kızılırmak tarafından çevrilerek *Notos* dergisinin ekim-kasım sayısında basılmıştır. Aynı yıl yazarın on bir kısa eseri Göktuğ Börtlü<sup>7</sup> tarafından İngilizceden Türkçeye çevrilmiş, ekim ayında *Bir Cesedin Otobiyografisi* adı altında yayımlanmıştır. Özge Uysal, *Birgün* gazetesindeki yazısında, söz konusu çalışmayı “metaforları peşinden sürükleyen varoluş öyküleri” olarak tanımlamıştır (2016). Krjijanovski’nin eserlerinden yapılan son çeviri yine Birsen Karaca tarafından yapılmıştır; *Kaçan Parmaklar*<sup>8</sup> adlı kısa öyküsü Türkçeye çevrilerek 2020 yılında *Hece Öykü* dergisinin ocak sayısında basılmıştır.

XX. yüzyılın önde gelen Rus ve Batı Avrupalı yazarlarıyla denk tutulan Krjijanovski’nin yazın sanatıyla ilgili Türkiye’de herhangi bir bilimsel araştırmaya rastlanmazken Rusya’da birçok bilimsel çalışma yapılmıştır. Bunlar arasında Larisa Podina’nın “Sigizmund Krjijanovski’nin Sanat Dünyasında Mekân ve Zaman”<sup>9</sup>; Vitali Goroşnikov’un “Sigizmund Krjijanovski’nin Nesrinde Varoluşçuluk Sorunsalı”<sup>10</sup> başlıklı yüksek lisans tezleri; N. M. Zavarnitsina’nın “S. D. Krjijanovski’nin Sanat Dünyasında “Küçük İnsan”: N. Gogol ile Diyalog”<sup>11</sup>, S. P. Lavlinski’nin “Sigizmund Krjijanovski’nin Uzun Öyküsünde Anlatıcı ve Okur Konumları”<sup>12</sup>, Ye. G. Trubetskova’nın ““Görüşün Kızı” Olarak Dünya: Sigizmund Krjijanovski’nin “Yabancılaşma” Deneyimleri”<sup>13</sup> adlı makaleleri; Ye. V. Livskaya’nın “Krjijanovski’nin Eserleri Örneğinde Okurla Oyun Olarak Metnin Özne Nesne Organizasyonu”<sup>14</sup> adlı bildirisi gibi bilimsel çalışmalara rastlanmaktadır. Vitali Goroşnikov’un 2005 yılında yazdığı “Sigizmund Krjijanovski’nin Nesrinde Varoluşçuluk Sorunsalı” konulu tezinde, Krjijanovski’nin *Yabancı Konu*<sup>15</sup>, *Tuhaf Adam*<sup>16</sup>, *Harf*

<sup>5</sup> Karaca, Birsen (2015). “Pencere.” *14 Şubat Dünya’nın Öyküsü Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 7, s. 8-10.

<sup>6</sup> Kızılırmak, Günay Çetao (2015). “Kvadraturin.” *Notos*, Sayı: 54, s. 86-93.

<sup>7</sup> *Göktuğ Börtlü*; Selçuk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Rus edebiyatı yazarlarından sadece Sigizmund Krjijanovski’nin öykülerini Türkçeye çevirmiştir. *Firari Parmaklar* (*Сбежавшие пальцы*, 1922), *Isırılmayan Dirsek* (*Некушанный локоть*, 1939), *Gözbebeğinde* (*В зрачке*, 1988), *Otuz Parça Gümüş* (*Тридцать сребреников*, 1988), *Bir Cesedin Otobiyografisi* (*Автобиография трупа*, 1989), *Dikişler* (*Швы*, 1989), *Olmayanlar Diyarı* (*Страна нетов*, 1989), *Sarı Kömür* (*Жёлтый уголь*, 1989), *Çatlak Koleksiyoncusu* (*Собиратель щелей*, 1991) öyküleri ile *Posta Damgası: Moskova* (*Штемпель: Москва*, 1925) denemesini 2015 yılında Türkçeye kazandırmış, bütün bu eserleri *Bir Cesedin Otobiyografisi* başlığı altında toplayarak tek bir kitapta yayımlamıştır. Bkz.: Krjijanovski, Sigizmund (2015). *Bir Cesedin Otobiyografisi*. Göktuğ Börtlü (Çev.). İstanbul: Aylak Adam.

<sup>8</sup> Karaca, Birsen (2020). “Kaçan Parmaklar.” *Hece Öykü Dergisi*, Yıl: 16, Sayı: 96, 131-137.

<sup>9</sup> Пространство и время в художественном мире Сигизмунда Кржижановского, 2002

<sup>10</sup> Экзистенциальная проблематика прозы Сигизмунда Кржижановского, 2005

<sup>11</sup> Маленький человек» в художественном мире С. Д. Кржижановского: Диалог с Н. Гоголем, 2021

<sup>12</sup> Позиции нарратора и читателя в повести Сигизмунда Кржижановского “Автобиография трупа”, 2018

<sup>13</sup> Мир как «Дочка зрения»: опыты «Остранения» Сигизмунда Кржижановского, 2013

<sup>14</sup> Субъектно-объектная организация текста как игра с читателем: на материале произведений С. Кржижановского, 2018

<sup>15</sup> Чужая тема, 1989

<sup>16</sup> Чудак, 1990

*Katilleri Kimler?*<sup>17</sup> gibi bazı öyküleri, varoluşçuluk bağlamında ayrıntılı analiz edilirken *Bir Cesedin Otobiyografisi*'ne kısaca değinilmiştir. Söz konusu öyküyü dışavurumculuk ve absürdizm bağlamlarında ele alan herhangi bir çalışmaya ise rastlanmamıştır.

Bu çalışmada, Krjijanovski'nin *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsü disiplinlerarası bir yaklaşımla varoluşçuluk ve absürdizm felsefî düşünce akımları ve dışavurumculuk sanat/edebiyat akımı bağlamında analiz edilerek çözümlenmesi amaçlanmıştır. Çalışma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümünde, Türkiye'de yeterince tanınmadığı, Rusya'da ise tanınmamışlığıyla ünlü olduğu ve hakkında kısıtlı sayıda güvenilir kaynağa ulaşılabildiği için Sigizmund Krjijanovski'nin yaşamı ile yazın sanatına yer verilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde uzun öykü, varoluşçuluk ve absürdizm bağlamlarında incelenmiştir. Üçüncü ve son bölümünde ise eser, varoluşçuluk akımının bir sonucu, sanatçının iç sesinin bir haykırışı niteliğindeki sanat ve edebiyat akımı olan dışavurumculuk bağlamında analiz edilmiştir.

## 1. SİGİZMUND KRJİJANOVSKİ'NİN YAŞAMI VE YAZIN SANATI

Sigizmund Dominikoviç Krjijanovski, Leh asıllı Rus yazar, şair, dramaturg, düşünür, tiyatro tarihçisi ve kuramcısı olarak tanınmaktadır. 1887 yılında Polonya'dan Kiev'e göçen bir ailede doğan yazarın Lehçe adı Zygmunt Krzyżanowski'dir. Rusya'da yaratıcılık psikolojisi sorunlarıyla ilgilenen ilk kişilerden biridir. Aynı zamanda Moskova tarihi üzerine denemeler kaleme alır.<sup>18</sup>

Üniversite eğitimini Kiev Üniversitesi'nde alan yazar, hukuk ve filoloji bölümlerinden mezun olur. 1913-1917 yıllarında avukat olarak çalışır. 1918-1922 yılları arasında Kiev Konservatuvarı'nda, Nikolay Lisenko Tiyatro Enstitüsü'nde, Kiev Yahudi Stüdyosu'nda, aynı zamanda konser salonlarında yaratıcılık psikolojisi, tiyatro, edebiyat ile müzik tarihi ve teorisi üzerine dersler verir. Moskova tiyatro çevrelerinde ün kazanan Krjijanovski, düzenli aralıklarla uzun öykülerinin ve dramaturji ile sahne psikolojisi üzerine yazmış olduğu denemelerinin okumalarını halka açık olarak yapar. 1920-1940 yılları arasında *Sovetskoye iskusstvo*<sup>19</sup> gazetesinde; *Literaturnyy kritik*<sup>20</sup> ve *İnternatsional'naya literatura*<sup>21</sup> dergilerinde edebiyat ile tiyatro tarihi ve kuramı üzerine makaleler yayımlar. Öykülerini yayımlama girişimleri ise başarısızlıkla sonuçlanır (Delektorskaya, 1998).

Rus edebiyat bilimcilere göre, Krjijanovski'nin entelektüel düzyazısı, kültürel birikiminin ustalığı ve zenginliği açısından çağdaş Avrupa ve dünya edebiyatı düzeyindedir. Örneğin, Krjijanovski'nin yazın sanatı üzerine çeşitli çalışmaları bulunan araştırmacı İoanna Delektorskaya, Krjijanovski'nin Andrey Bely, Aleksandr Grin, William Shakespeare, Wilhelm Hoffmann, Edgar Allan Poe, Jonathan Swift gibi yazar ve şairlerin yazın sanatından oldukça etkilendiğinden ve Albert Camus, Hermann Hesse gibi yazarlarla aynı seviyede görüldüğünden bahseder (1998). Rus şair Yevgeni Yevtuşenko, *Yüzyılın Kıtaları*<sup>22</sup> adlı kitabında Krjijanovski'yi Franz Kafka<sup>23</sup> ve Jorge

<sup>17</sup> Кто уби́л букв, 1990

<sup>18</sup> Sigizmund Krjijanovski'nin edebî türlerine göre ayrılmış eserlerinin listesi için bkz.: Laboratoriya fantastiki (t. y.). "Sigizmund Dominikoviç Krjijanovski", Erişim tarihi: 02.07.2022, <https://fantlab.ru/autor4856>

<sup>19</sup> Советское искусство

<sup>20</sup> Литературный критик

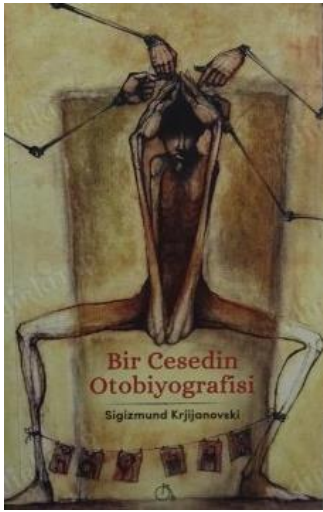
<sup>21</sup> Интернациональная литература

<sup>22</sup> Стрoфы века

Luis Borges<sup>24</sup> ile karşılaştırır. Mihail Bulgakov ise Andrey Platonov, Vladimir Nabokov gibi Rus nesrinin devlerinden çok uzak olmadığını belirtir (1999, s. 149).

Krjijanovski, eserlerinde felsefi fantazmagori<sup>25</sup>, mesel (kıssa, parabel), grotesk, paradoks ve hicve başvurur. Yazarın sanatsal yöntemi, dünya kültürünün imgeleri, fikirleri, mitologemleri bağlamında alıntılara, anıştırmalara (alüzyonlara/imalara) ve yeniden yorumlamaya dayalı bir üst metin (çeşitli metinlerden oluşan bir kolaj) yaratmaktır. Herhangi bir edebiyat grubunun üyesi olmayan yazar, kullandığı sanatsal yöntemin imajinizme çok daha yakın olduğuna inanır. Kısa ve uzun öykülerinde, dünya kültürü ve felsefesinin konuları üzerine kafa yorar. Antik ve Orta Çağ felsefesini, Kant, Leibniz ve Yeni Çağ filozoflarının görüşlerini iyi bilen Krjijanovski, çalışmalarında söz konusu filozofların fikirleri üzerinde durur (Delektorskaya, 1998).

Krjijanovski'nin eserleri, entelektüel nesrin en parlak örneklerindedir. Onlar, satranç oyunları gibi ince bir zekânın ürünleridir, üstelik her birinde zamanın nabızı hissedilir ve varoluşun sonsuz soruları sorulur (Gorodetski, 2014). Yazarın düzyazısının diğer bir özelliği; eserlerinin sayısız edebî, dinî-felsefi alüzyonlar (imalar), anılar, gizli alıntılar ve “gezgin süjeler”<sup>26</sup> ile doygunluğudur. Onun yazın sanatını belirli bir türe atfetmek zordur, çünkü fantezi, mistisizm, hiciv ve grotesk iç içe geçmiştir. Çalışmaları, felsefe, edebiyat, bilim ve sanatın karışımıdır (Laboratoriya fantastiki).



Krjijanovski, zamanla edebiyat çevrelerine katılır, Oda Tiyatrosu'nda ve Rus edebiyatında sembolizmin kurucusu olan Valeri Bryusov'un evinde hikâyeler okur. Dinleyicileri arasında Andrey Bely, Yuri Oleşa, Vsevolod Vişnevski ve Maksimilian Voloşin bulunur. Mihail Bulgakov, *Teatral Bir Roman*<sup>27</sup> adlı eserinde, Krjijanovski'yi, “ulaşılmaz bir maharetle hikâyeler kaleme alan genç bir yazar” olarak tanımlar (2002, s. 123). Şair ve çevirmen Abram Argo, kuzeninin kendisini Krjijanovski'nin okumalarına, “Zamanımızın olağanüstü fenomenini tanımak ister misin?” sorusuyla davet ettiğinden bahseder. O dönem, Moskova aydınları için Krjijanovski'ye gitmek moda bir eğlence hâline gelir (Zobov, 2021).

<sup>23</sup> *Franz Kafka* (1883-1924): Almanca konuşan Bohemyalı Yahudi roman ve hikâye yazardır. XX. yüzyıl dünya edebiyatının en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmektedir. “*Kafka, dünya çapında ün yapmış tek ekspresyonist yazardır. Eserleri, Alman ekspresyonist akımını içine alan on yıl içinde yazılmış ve ekspresyonist dergi, gazete, yayınevlerinde yayımlanmıştır*” (Richard, 1999: 146).

<sup>24</sup> *Jorge Luis Borges* (1899-1986); Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, Arjantinli öykü, deneme yazarı, şair ve çevirmendir. Büyülü gerçekçilik akımının önde gelen temsilcilerindedir ve gerçeküstücülük konusunda yazdığı denemeleri ile ünlüdür. Borges, daha çok, temel felsefi problemlerin tartışılmasına dayanan veya macera ya da dedektif hikâyeleri biçimini alan kısa nesir fantezileriyle tanınır.

<sup>25</sup> *Fantazmagori* (фантазмагория); “Eski Yunanca *fantasm* (göz yanılması) ve *agora* (topluluk/açık alan) terimlerinden türeyen, bir tiyatrodan ya da karanlık bir mekânda, projektör ile yapılan göz yanılmaya dayalı görüntü oyunlarını veya rüyalarındaki gibi üst üste binmiş tutarsız hayalleri tanımlamak için kullanılmaktadır” (Pelikoğlu vd. 2019, s. 664). Walter Benjamin'in ifadesiyle fantazmagori, “modern insanın içinde bulunduğu durumu tanımlar; eğlence endüstrisinin sunduğu olanakları tüketerek şahane bir yaşam sürdürdüğünü zanneden, bu sırada kendine ve başkalarına yabancılaşan, ancak bu durumdan keyif alan insanı tanımlar” (Benjamin, 1993, s. 25).

<sup>26</sup> Бродячие сюжеты

<sup>27</sup> Театральный роман



Araştırmacı Sergey Zbov'un "ifadesine göre, yaşadığı dönemde Krjijanovski'ye çağdaşları tarafından "olağanüstü bir fenomen" denilse de yazar, eserlerinin yayımlandığını görece kadar yaşayamaz. Böylece, Mihail Bulgakov ve Andrey Platonov ile karşılaştırılabilecek bir deha kaybolur. Maksim Gorki, Krjijanovski'nin eserlerinin "akılları yerinden oynatabileceğine" inanır. Boris Pasternak ise William Shakespeare'i tercüme ederken ondan yardım ister. Çeşitli dergilerin ve yayınevlerinin editörleri, Krjijanovski'den Sovyet edebiyatının normlarına uymasını talep ederler. Kahramanlara net bir toplumsal sınıf konumu vermesini, proletaryanın sorunlarından bahsetmesini, en önemlisi daha basit ve anlaşılır bir şekilde yazmasını isterler, ancak yazar, editörlerin taleplerine boyun eğmeyi reddeder (2021). Sansür ve edebî duruşu nedeniyle yakın gelecekte yayımlanma umudu olmayan birçok Rusça edebî eser kaleme alır. Yazar, içinde bulunduğu durumu, "Dürüst olmak gerekirse, var olmak için çabalayan edebî bir yoklukta" (1994, s. 135) sözleriyle tarif eder.

Genç kuşak çağdaş Rus edebiyatı nesir ve deneme yazarı Aleksey Polyarinov'a göre Krjijanovski'nin çalışmalarının sansüre uğramalarının başlıca nedeni, anlaşılmaktan uzak olmalarıdır:

"Krjijanovski'nin yazın sanatında, Sovyet karşıtı veya kışkırtıcı hiçbir şey yoktu, ancak sorun, metinlerinin de Sovyet olmamasıydı. Romanları, tamamen farklı bir boyuta ve farklı bir zamana aitti. Metinlerine tehlikeli denemezdi. Sansür, başka bir nedenden dolayı onların yayımlanmasına izin vermedi; Eserleri, son derece sıra dışıydı. Edebiyatçılar, yazarın öykülerini ve romanlarını nasıl yorumlayacaklarını, hangi eğilime göre sınıflandıracaklarını bilemediler. Ne de olsa sansürün basit bir politikası vardı; iyi ya da kötü olmanız önemli değildi, asıl önemli olan açıklanabilir olmanızdı. Krjijanovski'nin yazın sanatındaki başlıca problem anlatımının açık olmamasıydı, bu yüzden yazar hiçbir yere sığamadı. Asla yetkililere yaranmaya çalışmadı, Ezop diline başvurmadı, "norma" bakmadan sadece uygun gördüğü gibi yazdı. Mağlubiyetlere katlandı, ret topladı, ancak kendi tarzında, eğilip bükülmeden yazmaya devam etti. Bu anlamda Krjijanovski, muhtemelen en gerçek "homo legens"tir"<sup>28</sup> (2016).

Aleksey Polyarinov, *Sigizmund Krjijanovski* başlıklı yazısında yazarın yazın sanatı ve üslubundan övgü dolu sözlerle bahseder:

"Sigizmund Krjijanovski, kulağa bir Gogol karakterinin adı gibi geliyor. Adıyla uyumlu olarak yaşamı da Kafka'nınkilerle çarpılmış Gogol kahramanları gibidir. O, dar çevrelerde yaygın olarak tanınan, yaşamı boyunca yalnızca bir avuç öykü yayımlayan, ardında bir yığın slogan ve aforizma bırakan, ancak asla gerçek şöhreti yakalayamayan bir entelektüel ve hayalperesttir. Yazarın eserlerindeki temel amacı, cümleleri sağlam, kristal bir duruma dönüştürmek, sıkıştırmaktır; her cümlesi bir aforizma, her paragrafı bir hikâyedir. Örnek için çok uzağa gitmenize gerek yok; herhangi bir kitabının herhangi bir sayfasını açın ve herhangi bir satırını okuyun, yeter. İşte size bir aforizma. Hemen söylenmesi gereken bir şey var: Okuması zor. Higgs bozonu<sup>29</sup> gibi: Onu anlamak için

<sup>28</sup>*Homo legens*; Latince "okuyan insan" anlamına gelir.

<sup>29</sup>*Higgs bozonu*; "Higgs Bozonu, evrendeki belirli bir alan içerisinde ortaya çıkan uyarılmalar sonucunda bazı parçacıkların tek bir yerde kümeleşmiş hâlini ifade eder. Tıpkı bir oda içerisindeki insanlar arasında yayılan dedikodu sonucunda tüm insanların küçük bir alanda toplanması ve diğer alanların boş bir hâle gelmesi gibi." Ayrıntılı bilgi için bkz.: Biamag Cumartesi (t.y.) "Higgs

basit bir insan beyni yeterli değil, büyük bir hadron çarpıştırıcısına<sup>30</sup> ihtiyacınız var” (2016).

Krjijanovski'nin Yazarlar Birliği'ne kabulüyle ilgili bir tartışmada, SSCB Yazarlar Birliği başkanı Aleksandr Fadeyev, Krjijanovski'yi kastederek “Fenomen nedir?” diye sorar, ancak üyelerin çoğu, yazar hakkında hiçbir şey bilmemektedir. Bir kısmı ise Krjijanovski'nin “Sovyet edebiyatının onuru ve şanı olacak Avrupalı bir yazar” olduğunu iddia eder. Böylece, Sigizmund Dominikoviç, 1939 yılında Sovyet Yazarlar Birliği'ne üye olur, ancak bu durum, yazarın edebiyat dünyasındaki konumunu değiştirmez (Fuflıgin, 1999). Krjijanovski, kendisini oyunu kaybeden bir oyuncu gibi hissederek ve dış dünyaya kapatarak diğer yazarlardan uzak durur. 1941 yılında, hakkında daha önce aynı adlı uzun öykü kaleme aldığı *Harf Katilleri Kulübü*'ne<sup>31</sup> katılır ve yazmayı bırakır. Defterine düştüğü nottan, yazarın yenilgiyi kabul ettiği ve yaşadığı depresyonun onu tamamen tükettiği görülür: “Hayatı düşünmek için çok geç, ölümü düşünmenin zamanı geldi. Hayat şarkısı, sonuna kadar söylendi. Bir nöbetçinin görevinden vazgeçmesi gibi hayattan vazgeçmeli ve ölüme teslim olmalısın” (Bovşek, 2013, s. 279).

1920'li yıllardan beri Krjijanovski'nin kız arkadaşı, 1946'yılından itibaren ise eşi olan Sovyet aktris, tiyatro öğretmeni, yönetmen ve anı yazarı Anna Bovşek, yazarın ölümünden sonra onun kitap arşivi üzerinde çalışır. Yaşamı boyunca yayımlanamayan eserlerinin el yazmalarını Merkezi Devlet Edebiyat ve Sanat Arşivi'ne aktarır. 1960'lı yıllarda Bovşek, *Bir Arkadaşın Gözünden*<sup>32</sup> adlı kitabında, Krjijanovski ile olan anılarını yazar. Yazarın çalışmalarının sürekli olarak yayımlanması ise 1989 yılında Sovyet edebiyat tarihçisi Vadim Perelmutter'in çabaları sayesinde gerçekleşir. 2001-2013 yıllarında, *Simpozium*<sup>33</sup> yayınevi, yazarın sanatsal çalışmalarının neredeyse tamamını, tiyatro üzerine kuramsal çalışmalarının çoğunu, dramaturji ve felsefe çalışmalarını, aynı zamanda yazışmalarının bir kısmını kapsayan altı ciltlik ilk eser koleksiyonunu Rusça olarak yayımlar. Eserleri, İngilizce Fransızca ve Almanca gibi birçok Avrupa diline çevrilerek diğer ülkelerde de basılır.

## 2. SİGİZMUND KRJİJANOVSKI'NİN BİR CESEDİN OTOBİYOGRAFİSİ ADLI ESERİNDE VAROLUŞÇULUK VE ABSÜRDİZM

Varoluşçuluk (egzistansiyalizm), “XIX. yüzyılın ortalarından itibaren bir yığın yozlaşma karşısında bunalıma düşen insanın varlık ve kimliğini yeni baştan sorgulamayı esas alan bir felsefedir. Adı geçen felsefenin merkezinde insan ve onun varoluş problemi vardır” (Çetişli, 2011, s. 143). Varoluşçu felsefenin temelini oluşturan başlıca filozoflar ve yazarlar arasında Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Franz Kafka ve Albert Camus gibi isimler bulunur.

Bozonu Nedir?, Erişim tarihi: 8.08.2022, <https://m.bianet.org/biamag/bilim/139713-herkesin-anlayacagi-dille-higgs-bozonu>

<sup>30</sup>*Büyük Hadron çarpıştırıcısı (LHC); “Maddenin en temel yapı taşlarını tespit edebilmek için çok güçlü bir hızlandırıcıya ihtiyaç duyulur. Deneylede maddeyi oluşturan parçacıkların, bu hızlandırıcı sayesinde birbirleriyle çarpışmalarının sağlanması ve bu çarpışmanın sonucunda ortaya çıkan çok sayıda küçük parçacık incelenir.”* Ayrıntılı bilgi için bkz.: Biamag Cumartesi (t.y.) “Higgs Bozonu Nedir?, Erişim tarihi: 8.08.2022, <https://m.bianet.org/biamag/bilim/139713-herkesin-anlayacagi-dille-higgs-bozonu>

<sup>31</sup> Клуб убийц Букв, 1990

<sup>32</sup> Глазами друга, 1990

<sup>33</sup> Симпозиум

Varoluşçuluğa göre bizi biz yapan kararlarımızdır. Önemli olan, herkesin üzerinde birleştiği nesnel gerçek değil, öznel deneyimlenen kişisel gerçektir. Bu bakımdan Ahmet Özkan'a göre "Varoluş felsefesi, özü bakımından insan varoluşunun nedeninin yanıtı ve insan bilincinde oluşan kendini gerçekleştirme isteğinin kuramsal izleğidir; yani insanın kendini gerçekleştirme olanağı bireyin temel arayışıdır" (2017, s. 2). Öz arayışındaki her bireyin benliğe ilişkin her buluşu varoluşçuluğun tarihine yeni bir değer katar.

Varoluşçu eserlerde, savaş ve ölüm konularının yoğun olarak işlendiği görülür. Karl Jaspers'e göre "varoluş felsefesinde önemli olan, tekil özneye kendi olanaklı olabilirliğini kavratmak ve bunu gerçekleştirme çağrısında bulunmaktır. Böyle bir deneyim bakımından önemli olan ögeler mücadele, ölüm, tesadüf, suçluluk gibi sınır durumlarıdır" (Jaspers, 1919; Akt. Ökten, 2022, s. 122-123). Alman yazar Hans Joachim Störig, *Dünya Felsefe Tarihi*<sup>34</sup> adlı kitabında, aynı şekilde varoluşun sadece *ölüm, acı, savaş, suç* gibi durumlarda kendisini gerçekleştirebildiğinin altını çizer (2013, s. 558).

Sigmund Krijjanovski'nin *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünde başkahraman, yaşamının amacının ve anlamının olmadığına inanması sonucunda absürt bulduğu dünyadan kopmayı, yani intiharı seçer. Dünyaya yabancılaşmış bireyin dünyayı saçma görmeye başlamasıyla birlikte bu dünyadan kurtulmayı arzulaması, varoluşçuluğun yolunun absürdizm kavramıyla kesişmesine neden olur. Absürdizmin, yani saçma felsefesinin başlıca düşünürleri arasında Sartre ve Camus bulunur. Söz konusu filozofların absürt kavramı konusundaki görüşleri birbirinden ayrılmaktadır. Sartre'a göre, kendinde-varlık (*être-en-soi*) ve kendisi için varlık (*être-pour-soi*) olmak üzere iki farklı varlık türü vardır. Bilinç olmadan dünya sadece vardır, bu yönüyle kendinde-varlıktır ve saçmadır. Bu hâliyle saçma, varlığın özündedir. Dünyaya anlam yükleyen ise bilinçtir (kendisi-için-varlık). Camus'de absürt, ontolojik değil, daha çok yaşantısal bir sorun olarak ortaya çıkar. Sartre ise absürt konusunu ontolojik bir sorun olarak ele alır ve doğrudan varlığın kendi özelliğine bağlar. Camus'ye göre absürt, varlığın kendisinde görülmemekte, insan bilincinden dolayı ortaya çıkmaktadır. Oysa Sartre'a göre saçma olmak, varlığın kendisinde görülen ama kanıtlanamayan ilk özelliğidir (Yurday, 2019, s. 44).

Camus, sürekli olarak bir çaba içinde olup bu gayretin aslında absürt biçimde hiçbir yere varamayışının felsefî ve ahlâkî sonuçları ve etkileri üzerine yazar (Ökten, 2022, s. 126). Örneğin, *Sisifos Söyleni* adlı felsefî denemesinde, Tanrıların bir kayayı aralıksız olarak bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarmaya mahkûm ettikleri Sisifos'un hikâyesi anlatılır. Sisifos, hayatı boyunca kayayı tepeye kadar getirir, ancak her defasında kaya, tepeye gelince kendi ağırlığıyla yeniden aşağı düşer. Bu döngü, Sisifos'un yaşamı boyunca aralıksız olarak böyle devam eder. Sisifos mitinde, Tanrılar, yararsız ve umutsuz çabadan daha korkunç bir ceza olmayacağını düşünmüşlerdir. Homeros'a göre, Sisifos ölümlülerin en bilgisi, en uyanığıdır (Camus, 2022, s. 137). Tanrıları hafife almış, onların gizlerini açığa vurmuştur. Çektiği ceza bilinçli olmasından kaynaklanmaktadır, çünkü "yeryüzünün görüntüleri usa fazla takıldığı, mutluluğun çağrısı fazla ağır bastığı zaman, insanın yüreğinde keder yükselir. Kayanın yengisidir bu, kayanın ta kendisidir" (Camus, 2022, s. 139). Camus'ye göre farkındalığı yüksek olan bilinçli kişi, aynı

<sup>34</sup> Weltgeschichte der Philosophie, 1950

zamanda uyumsuz insandır. Sisifos, uyumsuz biridir. “Tutkularıyla olduğu kadar sıkıntısıyla da uyumsuzdur. Tanrıları hor görmesi, ölüme kin duyması, yaşam tutkusu, tüm varlığı hiçbir şeyi bitirmemeye yönelttiği bu anlatılmaz işkenceye mal olur” (2022, s. 138). Camus, bir nevi Sisifos üzerinden topluma yabancılaşan uyumsuz insanlara başkaldırmayı salık verir.

Absürt, her ne kadar “usa, mantığa uymayan, abes, saçma, boş, manasız” anlamlarına gelse de Camus’un *Sisifos Söyleni* adlı deneme kitabında, “absürt sözcüğü bu anlamı aşar, insan ya da düşünce sözcüklerinin sıfatı olduğu zaman, insan açısından evrenin mantığa aykırılığını, tutarsızlığını anlamış, her şeyi olduğu gibi gören, bilinçli insan ya da düşünceyi belirtir” (Yücel, 2022, s. 9). Absürt, kişinin yaşamı deneyimlerken sıklıkla karşılaştığı bir duygudur. Camus’un absürt anlayışı iki farklı şekilde ele alınabilir: “İlk olarak, saçma duygusu hissedilir, ikinci olarak ise yaşanan durum karşısında bir bilinç dönüşümü gerçekleşir. İşte Camus için önemli olan, bu bilinç dönüşümünü yaşayan insandır. Camus, bu dönüşümü deneyimleyen insanlara, eserlerinde saçma (uyumsuz) insan demektedir” (Yurday, 2019, s. 3-4). Absürt duygusunun ortaya çıkmasına zemin hazırlayan durumları, Ali Osman Gündoğan, *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi* kitabında, şöyle sıralar:

- a) “Hayatın monotonluğu ve mekanikliği insana hem kendinin hem de diğer varlıkların anlamını sordurur. Bu absürdün ilk habercisidir. Özellikle günümüz modern toplumunda yaşayan insanlar ve modern kentler bunun güzel bir örneğini oluşturur.
- b) Zamanın geçmesi, onun öldürücü bir unsur olarak algılanması ve geleceği değiştiremez oluşumuzun bilincine varılması.
- c) İnsanların bu dünyada tek başına olması, kendine, dünyaya ve başkalarına karşı yabancı oluşu ve başkalarıyla ayrılığının kesin bir biçimde bilincine varılması.
- d) Ölümün zorunlu ve kaçınılmaz bir son oluşunun ve ölümlerle birlikte her şeyin sona ereceğinin anlaşılması” (2022, s. 71-72).

Camus’ye göre absürt duygusunun asıl kaynağında daha etkili olarak bulunan ve belki de diğer kaynaklara göre daha öncelikli bir konumda bulunan ölüm ve ona ilişkin düşüncelerimizdir (Gündoğan, 2022, s. 77). Camus, absürt karşısında *umut, intihar, başkaldırma* olmak üzere üç cevap üzerinde durur. Bunlardan umut ve intihar, absürten kaçış yolları olarak değerlendirilmektedir (Gündoğan, 2022, s. 90). İntihar, yaşamın gülünç anlamsızlığını yaşamın yüzüne haykırmak olarak varsayılabilir. Camus, yaşamın anlamsızlığına ve saçmalığına karşın insanın yine de ona sarılması gerektiğini savunur. Hatta Descartes’ın Batı rasyonalizmini başlatan “düşünüyorum, öyleyse varım” (“Cogito ergo sum”) ifadesine, varoluşçu bir anlam katarak “başkaldırıyorum/isyan ediyorum öyle ise varız” (“Je me révolte, donc nous sommes”) diyerek cevap verir. Descartes’a göre varoluşun koşulu düşünmekken, Camus’ye göre başkaldırmaktır, yaşamın içinde kalarak mücadele etmektir. Sartre’a göre ise intihar etmek bir nevi başkaldırmaktır. Ona göre “intihar, olmanın seçimi ve olumlanmasıdır” (2009, s. 603). Bu yönüyle, Sartre’ın intihar düşüncesi, Camus’de olduğu gibi vazgeçiş veya kaçış anlamlarına gelmez.

*Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünde Albert Camus’un “felsefenin gerçekten önemli olan tek sorunu” (2022, s. 21) olarak gördüğü intihar konusu işlenir. Camus intiharın varoluşsal sıkıntılara çözüm olmayacağını düşündüğünden dolayı başkaldırımı salık verse de *Bir Cesedin Otobiyografisi*’nin başkahramanı başkaldırmak yerine intiharı tercih eder. Savaşmayı, var



olmayı değil, zihinsel yüke dayanamamanın hezeyanı olarak ölüm ötesi hiçliği tercih eder, üstelik ölüme gülümseyerek gider: “Gördüğümüz gibi, 24 numaralı odadaki adam, selefimiz şakadan hiç anlamıyor değil. Yaklaşan kanca ve urgan oyunu düşüncesi bile gülümsemem üzerinde hiçbir güce sahip değil” (Krjijanovski, 1991, s. 404).

Başkahraman, ülkesinde olup bitenleri, toplumu, kent yaşamını, insan duygu ve düşüncelerini, etik değerleri sürekli sorgular. Sorguladıkça yalnızlaşır, hissizleşir ve yaşama kabiliyeti zayıflar. Yaşamı saçma bulduğundan absürt bulduğu bu hayatta, kendisini tamamen canlı görmediğinden ve yaşama kabiliyetinin olmadığını düşündüğünden dolayı intiharı tercih eder. Onun saçma duygusunun kaynağı, hem Sartre’ın hem de Camus’nün üzerinde hemfikir olduğu bilinçtir. Bu nedenle, *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öykünün olay örgüsünü ve felsefî zeminini, başkahramanın bilinci, bilinç dışı, rüyası ve sanrıları oluşturur. Başkahraman, yaşama kabiliyetine sahip, tamamen canlı başka bir bedende ve zihinde varoluşunu devam ettirmeyi arzuladığından dolayı intiharının ardında 24 numaralı odanın yeni sakinine hitaben bir mektup bırakır. Dolayısıyla onun hayatın saçmalığına verdiği bir cevap olan intiharı, varoluşunun bir seçimi ve olumlanmasıdır. Bu yönüyle Sartre’ın intihar düşüncesini destekler niteliktedir. Eserde, intiharı kaçış olarak gören Camus’nün düşüncesinden çok intiharı tercih etmenin bir reddediş, bir protesto olduğunu ileri süren Sartre’ın intihar konusundaki felsefî düşünceleri duyumsanır.

Krjijanovski’nin birçok öyküsünde olduğu gibi, *Bir Cesedin Otobiyografisi*’nde de varoluşçu felsefe görülür. Varoluşsal benliğin sorgulandığı eserde, “ben” («я») şahıs zamiri, bütün metin boyunca tırnak içinde vurgulanarak verilir. Eserde, başkahramanın, kendisinden, özünden, kendi beninden, daha derindeki kişiden ayrı düştüğü görülür. Oysa ki ben ile varoluş özdeştir. Varoluşçuluk, bir bakıma benlik bilincinin arayışıdır. Kişinin ulaşabileceği en yüksek varoluş seviyesi tam olarak “ben” olabilmektir:

“Kargacık burgacık Remington satırları, bir sayıyla, afili imzalarla, damga mühürleriyle gerçekten de şu ya da bu olduğum konusunda beni ne kadar çok ikna etmeye çalıştıysa da “gerçekliğimden” bir o kadar şüpheye düştüm; kendimde hem bu hem de o insanı daha derinden hissettim. Damgalı belgelere karşı ufak ufak bir tutku hissettim, hissettiğim o duygu artarak güçlendi: Gittikçe daha çok, daha fazla damgalı sayfa istedim. Ne kadar biriktikleri de önemli değildi, güvenilirliklerinden bir türlü emin olamıyordum. Durmak üzere olan süreç yeniden başladı: “Benliğimdeki” oyuklar yeniden açılmaya, genişlemeye başladı. Benlik duygum, her damgada biraz daha yok oldu: “Ben” ve “ben”, yarım “ben”, neredeyse “ben”, biraz “ben”; eriyip gidiyordum” (Krjijanovski, 1991, s. 404).

Başkahraman, bir aydan fazla süredir uykusuzluk çekmektedir, nitekim yaşadığı dairenin yeni sahibine bıraktığı mektubu, intiharından önceki uykusuzluk çektiği son üç gecede yazar. Geçirdiği uykusuz geceler, adım adım yabancılaştığı hayattan bağını koparmasına ve katlanma gücünün tamamen tükenmesine sebep olur. Bunun sonucunda, “güzelce sabunlanmış bir urgan”ı, uykusuz gecelerine kesin çözüm olarak görür: “Bir aydan uzun bir süredir uykusuzluk çekiyorum. Bu uykusuzluğum, önümüzdeki üç gece boyunca, şimdiye kadar kimseye söylemediklerimi sana anlatmam konusunda bana yardımcı olacak. Sonrasında, uykusuzluğa kökten çözüm olarak güzelce sabunlanmış bir urgan ayarlanabilir” (Krjijanovski, 1991, s. 394).

Uzun öykünün olay örgüsü ve kahramanın düşünceleri, insanların canlı ve ölü olduğu gerçeği etrafında döner: "...Stamm, vagon basamağından Moskova tren istasyonunun peronuna adım atar atmaz, tüm ölülerin ve canlıların kulaklarına doğrudan ve telefon üzerinden aynı kelimeyi tekrar etmeye başladı: bir oda ..." (Krjijanovski, 1991, s. 391). Başkahraman, kendisinin ilk bakışta canlı olarak sınıflandırılan ölülerden olduğunun da altını çizer. Kendisini klimakterik (menopoz) dönemdeki bir kadına benzetir. Onlar gibi, hissizleşmiş duyulara ve cesetleşmiş bir zihne sahiptir. Bu yüzden artık yaşayabilen bir insan değildir, ancak yaşanabilir olmayı umut etmektedir:

"Bir doktor arkadaşım bana klimakteryumun bazı özelliklerinden bahsetmişti. Klimakterik dönemdeki kadınların üreme sistemi, yavaş yavaş hissizleşerek ve hassasiyetini yitirerek fizyolojik olarak sevgi duygusunu ortadan kaldırdığını açıkladı. Klimakterik dönemdeki kadınlar âşık olamazlar (tamamen fizyolojik olarak). Ama onlara âşık olabilirsiniz. Ölü bir hassasiyete, neredeyse bir ceset gibi kemikleşmiş ruha sahip olan bu insanlar artık kendilerini yaşayamazlar. Ama yaşanabilirler. Neden olmasın? Ben de klimakterik dönemde olsam bile anlıyorum. Yapamıyorum. Gömüldüğüm saatte bir anlığına da olsa güneşi gördüğüm için utaniyorum" (Krjijanovski, 1991, s. 414).

Başkahraman, 24 numaralı odanın yeni sakinine yazdığı mektubunda, kendisini intihara sürükleyen sebebin, "yaşama kabiliyetine" sahip olmayışı olduğunu açık yüreklilikle söyler:

"Birbirimizi tanımıyoruz ve sanki birbirimizi tanımak için artık çok geç gibi, ama bu durum, en azından Sizi tanımama zerrece engel değil. Siz taşralısınız. Bilindiği üzere, bunun gibi odaları yerel koşullar ve gazete haberlerinden bihaber olanlara, başka memleketlerden şehre yeni gelenlere kiraya vermek daha kârlıdır. Elbette, "Moskova'yı fethetmeye" geldiniz; "ayaklarınızın üzerinde duracak," "bir yerlere gelecek" güce ve iradeye sahipsiniz. Uzun lafın kısası, benim hiçbir zaman sahip olmadığım o özel yeteneğe sahipsiniz: yaşama kabiliyeti" (Krjijanovski, 1991, s. 394).

"Yaşama kabiliyetine" sahip olamayan evin eski kiracısı, yeni kiracısına "tamamen canlı olmasını" vasiyet eder. Ona göre, bu, inanılmaz ender bulunan bir özelliktir: "*Halefim ve itirafçım olarak sizin zeki ve kurnaz olmanıza ihtiyacım yok. Hayır, ihtiyacım olan tek şey son derece nadir bulunan bir özellik. Sizden tamamen canlı olmanızı istiyorum*" (Krjijanovski, 1991, s. 394). Mektubunda başkahraman, sadece yaşamayı, tamamen canlı olmayı değil, hayatında kimseyi mutlu etmeyi başaramadığını da itiraf eder. Yaşadığı süreçte bulamadığı anlamı, "hesaplanmış geleceğine adım attığında", yani intihar ettiği bulur:

"24 numaralı odadaki kişi, her kimsen,' diye başladı el yazması, şu ana dek mutlu etmeyi başaracağım yegâne kişi sensin. Ne de olsa, şimdiki evinin kapısının sol köşesine bir kanca takıp kendimi asarak yirmi arşınlık odamı boşaltmasaydım böyle sessiz bir köşeyi bu kadar kolay bulamazdın. Bunu geçmiş zamanda yazıyorum. Nihayetinde tam olarak hesaplanmış bir gelecek, bir tür gerçekleşmiş, yani neredeyse geçmiş zaman olarak düşünülebilir" (Krjijanovski, 1991, s. 394).

Yaşadığı süre boyunca sadece başkalarını değil, kendisini de mutlu edememiştir. Sadece birkaç yıl önce, daha sonrasında "saçma bir olay" diye tanımladığı, içinde mutluluğa dair bir kıpırtı hissetmiştir. Çok fazla tanımadığı bir kızla yaşadığı tesadüfi birkaç karşılaşma sonucunda aralarında garip bir bağın oluştuğuna ilişkin bir hissiyata kapılmıştır. Hatırladığı kadarıyla, çok

hoş oval bir yüzü olan bu genç kız, kendisi gibi pins-nez<sup>35</sup> takmaktadır. Kendisiyle aynı kitapları okumakta, dolayısıyla benzer kelimeleri kullanmaktadır. Çiftin iletişimi, başkahramanın, kızı tam öpmek üzereyken bir sakarlık yaparak kızın gözlüklerini düşürüp kırmasıyla son bulur:

“İlk karşılaşmamızda, yeni tanıdığımın ince, açık mavi çerçeveleri olan pins-nez camlarının arkasına saklanmış (tıpkı benimkiler gibi), kocaman miyop gözlerini fark ettim; şefkatle ve usanmaz bir şekilde beni takip ediyorlardı. Bir gün baş başa kalmıştık. Ellerine dokundum, ellerimi hafifçe sıkarak karşılık verdi. Dudaklarımız yaklaştı ve işte tam da o anda saçma sapan bir şey oldu: Sakarlığım sağ olsun, pins-nez camlarım onunkilere çarptı ve birbirine kenetlenmiş makinalar gibi aşağı kaydılar, ince ve tiz bir çınlamayla halının üzerine düştüler. Yerden almak için eğildim. Ellerimin arasında iki tuhaf camdan yaratık vardı; çarpık metal bacaklarıyla birbirine sıkıca kenetlenmiş tiksinc dört gözlü bir yaratığa dönüşmüştü. Camdan cama sıçrayan titrek yansımalar ovalerin içinde şehvetli bir şekilde titreşiyordu. Onları birbirinden hızlıca çekip ayırırvermişim; camların birlikteliği ince bir çınlama ile sona ermişti” (Krjijanovski, 1991, s. 395-396).

Başkahraman, kıza karşı duygusal bağ, yakınlık ve şehvet gibi birtakım duygular hisseder, bunun sonucunda ruhu kısmen de olsa canlanır ve yaşamı anlam kazanır. Âdeta canlı bir ceset olarak yaşayan kahramanın, âşık olmasıyla birlikte yaşama tutunması tesadüf değildir, çünkü aşk, bireyin varoluşunun bir onaylanma biçimidir. Kişinin bir başkasında kendi benzerini, yansımaları bulması ve onunla duygusal bağ kurması, kendi varoluşunu derinden hissetmesi için geçerli ve etkili sebeplerdir.

Yaşama pamuk ipliğiyle tutunan başkahramanın cesaretini, yaptığı küçük bir sakarlık bile kırmaya yetmiştir. Bunun sonucunda, kızı sonsuza dek terk eder. Kız, yazdığı mektubunda, “onu unutmayaacağına dair söz verir: “Terk ettim. Sonsuza dek. Boşuna bana bir mektupla ulaşmaya çalıştı: heyecandan özensizce yazdığı satırları bir şeyi unutmamı istiyordu ve saf bir açık kalplilikle beni “sonsuza kadar hatırlayacağına” dair söz veriyordu” (Krjijanovski, 1991, s. 396). Kızın verdiği bu söz, her ne kadar “cesedimsi varlığına” güç verebilecek türden olsa da kendisini “kayıtsız, duygusuz ve soğuk adam” olarak tanımlar, artık hiç kimsenin ve hiçbir şeyin kendisine yardım edemeyeceğini düşünür: “Tabii, yeni cesedimsi hâlimle “ebediyete kadar hatırlanmak” belki de işime yarayabilirdi, ama... mektubunu kelime kelime incelerken içimdeki o kayıtsız, duygusuz ve soğuk adamın kolay kolay yola gelmeyeceğini hissediyordum” (Krjijanovski, 1991, s. 396).

Kızı terk edişi, başkahramanın yaşamı için bir milat niteliğindedir, çünkü “ölü ve boş günler” olarak tanımladığı günler o zaman başlar: “Zarfin üzerindeki ismimi titizlikle inceledim. Evet, dokuz harfti: hepsi de bana sesleniyordu. Duyuyordum. Ama cevap vermeyecektim. Hatırladığım kadarıyla, ölü ve boş günlerimin devri de o günden itibaren başlamıştı. Daha önce de gelmişlerdi ve gitmişlerdi. Ama artık biliyordum. Sürekli gelecekle” (Krjijanovski, 1991, s. 396).

<sup>35</sup> *Pins-nez (nœucne)*: Fransızca kökenli bir kelimedir; pincer (pense) ve nez (burun) kelimelerinden oluşur. XIX. yüzyılın sonlarında ve XX. yüzyılın başlarında popüler olan ve kulaklara takılan sap bölümleri olmadan desteklenen bir gözlük stilidir. Yaylı bir mekanizma/pens yardımıyla burun köprüsünü küçük bir basınç oluşturacak kadar sıkıştırır ve böylelikle düşmeden sabit kalabilir. Ortadan katlanabilir sapsız gözlük olarak da tanımlanabilir. Bu gözlük stilinde kulaklara takılan sap bölümleri eksiltilemekle kalınmamış bazı versiyonlarında dereceli camları saran çerçeveler de kaldırılmıştır. Rus edebiyatında pins-nez kullanan yazarlara Sigismund Krjijanovski'nin yanı sıra Anton Çehov örnek verilebilir.

Başkahramanın zarfın üzerinde yazan isminin dokuz harften oluşması tesadüf değildir. Rus edebiyatında dokuz, bitişin ve sonun sembolüdür (Bogatryeva vd. 2019, s. 530). Kahramanın dokuz harflik ismi, çok yakında sona erecek olan yaşamını, aynı zamanda da biten ilişkisini simgeler. Krjijanovski, başta ceset olmak üzere, öyküdeki tüm yaşayan ölüleri isimsiz bırakmayı tercih eder. 24 numaralı odanın intihar eden eski sakini olan başkahraman, onun âşık olduğu kız, mektubu 24 numaralı odanın yeni sakinine götürülen Arbat Caddesi'nde tanıştığı arkadaşı, her biri isimsizdir, çünkü kendilerine ve topluma yabancılaşarak kimlik/benlik kaybı yaşamışlardır. Sadece “yaşama kabiliyetine” sahip olan 24 numaralı odanın yeni sakini Stamm olarak, yani ismiyle bahsedilir.

Uzun öyküde gözlük imgesine geniş yer verilmesi tesadüf değildir. Gözlük imgesi, 1920'li ve 1930'lu yılların edebiyatında önemli bir yer tutar. Edebiyat tarihçisi ve kuramcısı Tzvetan Todorov, E. T. A. Hoffmann'ın masallarını örnek göstererek, gözlüğü, edebiyatta bir tür “dolaylı, çarpık görünümün sembolü” ve “bakışın özü” olarak yorumlar. Aynı zamanda gözlük imgesinin fantastik olay örgüsünün doğuşuyla bağlantılı olduğunu öne sürer (1999, s. 101-102).

Krjijanovski'nin öykülerini çağdaşlarının eserlerinden ayıran sıra dışı özellik, göz anatomisine duyulan yoğun ilgidir. Göz imgesi, yazarın tüm uzun öyküsünde bir leitmotiv olarak karşımıza çıkar. Bu durum, gençliğinden itibaren “cam uzantılar,” fotoğraflara bakılırsa pins-nez kullanmak zorunda kalan yazarın biyografisi ile de bağlantılıdır (Krjijanovski, 2010, s. 546). Krjijanovski'nin ilk olarak *Birazcık*<sup>36</sup>, daha sonra *Bir Cesedin Otobiyoğrafisi* ile *Pins-nez'de Sahanda Yumurta*<sup>37</sup> gibi birçok eserinde görülen “miyop” ve “gözlük” imgesi, Krjijanovski'nin yazın sanatının sembolik-metaforik sisteminde kesişen noktalardan biri hâline gelir (Trubetskova, 2013, s. 63). Gözlükler ve pins-nezler, âdeta yazarın eserlerinin kahramanlarıdır. İnsan gözü ile onu çevreleyen dünya arasında bulunan bir engel olarak rol oynarlar. Yazarın gözlük imgesinde hem şiirsel kurgu hem de fantastik unsurlar bulunur. Lensleri ya da gözlüğü olmadan göremeyen kahramanın uzamının genişletilmesi, ona başka bir boyuta girme, sıradan bakışla erişilemeyenleri görebilme fırsatı verir (Trubetskova, 2018, s. 60).

*Bir Cesedin Otobiyoğrafisi*'nde başkahraman, takmaya mahkûm olduğu iki adet çift içbükey oval camın kendisini ölü bir adama dönüştürdüğüne inanır. Gözlüklerin onu gerçek hayattan kopardığından o kadar emindir ki onlardan nefret eder. Bu yüzden tüm metinde sadece bir kez doğrudan “gözlük” olarak adlandırır. O zaman bile okura, yazar sanki kazara bir saniyeliliğine unutmuş da “cam uzantılar”, “çift dışbükey ovaler” vb. yerine “gözlük” yazmış gibi görünür. Krjijanovski, öykü kahramanının yaşadığı topluma ve hayata karşı yabancılaşmayı anlatırken gözlük imgesi aracılığıyla felsefi fantazmagorilere de başvurur: “Gün batımından gün batımına kadar hiç durmadan kendimi, çift içbükey bir yaratık olarak düşünürdüm. Ne dışarıya ne de içeriye ne kendimden öteye ne de kendime ulaşabiliyordum: ikisi de aynı derecede yasaklanmıştı. Erişilemezdim” (Krjijanovski, 1991, s. 397).

Sartre'a göre insan, mutsuz bir bilinçtir: “İnsan-gerçekliği kendi varlığında ızdırıp çeker, çünkü kendi-için olmaktan çıkmaksızın kendine erişemeyeceğinden ötürü, o olmaya muktedir

<sup>36</sup> Чуть-чуть, 1922

<sup>37</sup> Глазунья в пенсне, 2007



olmadığı bir bütünlüğün sürekli istilası altında varlıkta ortaya çıkar. Şu hâlde insan-gerçekliği, doğası gereği mutsuz bilinçtir ve bu mutsuzluk halinin ötesine geçmesi imkânsızdır (2019, s. 153). Başkahraman, mutsuz bilincinin bir sonucu olarak kendisini toplumdan soyutlamayı seçer:

“Öyle ya da böyle, kendi dünyamın dışına çıkma girişimlerimin hepsine bir son verdim. Arkadaşlıkla ilgili tüm o tecrübelerin, bir başkasının “ben”iyle olan tüm o deneyimlerin, sevmek ve sevilmek için gerekli olan tüm o uğraşların hepsinden tek kalemde sonsuza dek vazgeçmem gerektiğini düşündüm. Zaten çoktandır kendime, anahtarı içeride olan, kapısı çat diye kapanıveren küçük bir dünya kurmayı tasarlıyordum” (Krjijanovski, 1991, s. 397-398).

Başkahraman yavaş yavaş kendi iç dünyasına çekilir. Yazdığı intihar mektubunda sürekli olarak ruh hâlini dile getirerek kendisini intihara sürükleyen sebepleri anlatır, açıklar ve sorgular. Dış dünyayla olan iletişimi azalarak sona erer. Absürt bulduğu dünyada, “dünyevi bıkkınlıklardan” kaçıp kitaplara sığınır: “Kitap satırları görüşümün yarısını (yüzde elli beş) alıp götürmüş olsa da kitaplara kızmıyordum. Onlar, nasıl itaatkâr ve ölü olunacağını çok iyi biliyorlardı. Yalnızca onlar, o sessiz siyah işaretler, kısa süreliğine de olsa beni, ısrarcı, uyuşuk ve uykulu can sıkıntısının pençesinden kurtarabiliyorlardı” (Krjijanovski, 1991, s. 398).

Doğubilim Çalışmaları Enstitüsü’nü bitirmek üzere olan başkahraman, “Türk Dillerinde “T” Harfi” konulu bir tez yazmaktadır ve boş zamanlarında eğlencesine bazı harfleri de incelemektedir. “Я” (“ya”), yani “ben” şahıs zamirine ilişkin “var ama yok” diyerek onu kendisine benzetir: “Bilindiği üzere, “я” (ben), tıpkı benim gibi bir harftir.” derdi. Fazlası değil. Onun için kendini üzme ne değer mi hiç? Var ama yok” (Krjijanovski, 1991, s. 398). Vakit buldukça, eğlencesine “I” harfini de dilbilimsel açıdan inceler. Psikolojik ve ahlâkî egoizmi savunan Alman filozof Max Stirner’in kitabının yüzde yirmi beşinin ben şahıs zamirinden oluştuğunu fark edince, hayatın içinde bu kadar “ben”in bulunmadığı konusuna işaret eder: “Bu arada, Stirner’in kitabında kaç defa “ich” kullanıldığına bakıldığında metnin neredeyse %25’inin “ich”ten (tüm türevlerini sayarsak) oluştuğu görülüyor. Biraz daha olsa, tüm kitap ardı ardına gelen “ben”lerden oluşacakmış. Eğer hayatın içinde arasak, “kendimizi” bu kadar çok bulabilir miyiz acaba?” (Krjijanovski, 1991, s. 399)

Benlik kaybına dikkat çeken başkahraman, içinden bir türlü çıkamadığı durumunu, “ruh sızıntısı” olarak adlandırır. Krjijanovski, çöküşün kaynağının bir kişinin bilincinde gizlendiğini öne sürer. Rus edebiyat bilimci Naum Leyderman’a göre “kişi, kendine kapalıysa, Öteki’ni duymuyorsa, çevredeki dünyayla bağlantı kurmuyorsa bir nevi çöküştür” (2012, s. 527). Psychorrhœa, yani “ruh sızıntısı” olarak adlandırılan bu olay tam olarak böyle gelişir. Başkahraman, akşamları varoluşunun zayıfladığını ve benliğinin parça parça dağıldığını hisseder:

“Günbatımıyla beraber sıkıntılı, yorgun düşmüş “I”, genellikle bir kitap ayraçının altında uykuya dalardı, ben ise ona daha fazla rahatsızlık vermemek için ışığı yakmadan bir köşeden diğer bir köşeye volta atıp dururdum. Her seferinde ruhumun, sanki boşluğun içindeymiş gibi, tiz ve şiddetli bir çınlama ile damla damla nasıl çözüldüğünü net bir şekilde duyardım. Damlalar ritmik ve kulak çınlatıcı türdendi, her birinde aynı tanıdık cam sesi vardı. Belki de bu yalancı bir halüsinasyondur, bilemiyorum. Umurumda da değil. Ama sonra bu fenomeni özel bir kelime ile adlandırdım: psychorrhœa. “Ruh sızıntısı” anlamına geliyor” (Krjijanovski, 1991, s. 399).

“Ruh sızıntısı” yaşayan başkahramanın kendisini, yaşadığı dünyaya ve topluma ait hissetmediği görülür. Doğubilim Çalışmaları Enstitüsü’nden mezun olduktan sonra Moskova’ya taşınıp soyut matematik okumaya başlar. Bir gün kolunun altında dört ciltlik bir felsefe sözlüğü ile okulun kütüphanesinden eve doğru geçerken amfi girişinde öğrenci kalabalığıyla karşılaşır. Bir öğrencinin “Fazlalıkların gitmeleri gerekmektedir. Bunun dışındaki herkes amfiye” diye bağırması, başkahramanda huzursuzluğa sebep olur: “Fazlalık” kelimesiyle birlikte aniden sendeledim. Sarsıntıyla dört yana dağılan sözlüğün ciltlerini iki elimle kavrayarak amfiye giriverdim” (Krjijanovski, 1991, s. 401). Kahramanın “fazlalık” kelimesine verdiği aşırı tepki, aidiyet duygusunun eksikliğinden kaynaklanmaktadır. Anlaşılan, içinde bulunduğu topluma yabancılaşması üniversite yıllarına, belki de çok daha öncesine dayanmaktadır.

Eserde, toplumsal yabancılaşma konusunu ele alan Krjijanovski, yabancılaşmanın normsuzluk ile ilgili boyutuna da değinir. Başkahraman, ders saatini beklerken sıkıntıdan Kiev doğumlu filozof Silvester Gogotski’nin dört ciltlik felsefe sözlüğüne göz atar ve *etik* kelimesi gözüne çarpar. Kahramana göre etik, eskide kalmış, yararsız bir kavramdır ve insanları aynı yere hapsederek zoraki bir birliktelik sağlamak gibi bir işleve sahiptir. O ise kabul görmüş ve gelenekselleşmiş davranış kalıplarına uymama taraftarıdır. Nitekim, Sartre’a göre, insan ahlâkını kendisi seçer. Ahlâkını seçerken kendi kimliğini de inşa etmiş olur. Üstelik bir ahlâk seçmeden de edemez, çünkü içinde yaşadığı toplum ve koşullar onu, bir ahlâk seçmek zorunda bırakır (2020, s. 64-65). Eserde de aynı şekilde ahlâki kuralların bağlayıcılığı söz konusudur:

“Sıkılmışım. Dakikalar, kadrının etrafında yavaşça sürünüyordu. Kapı açılmıyordu. Ben de lügatimin sayfalarını karıştırmaya başladım. Bu, bir çeşit nadir bulunan bibliyografik bir eserd. Sözlüğün XIX. yüzyılın başlarında yayımlanmış eski bir baskısıydı. Hemen “Etik” kelimesi gözüme çarptı. Sonra anladım ki, bu eski sözlük akıllı bir sohbet arkadaşıydı. Şey, tabii ki de yalnızca köhnemiş ve akla mantığa sığmaz bir Etik, hiçbir şekilde ihtiyacım olmayan tüm bu insanlarla beni aynı yere hapsetmiş olabilirdi” (Krjijanovski, 1991, s. 401).

Başkahraman, topluma tamamen yabancılaşır, kimseyle duygu paylaşımı yapmaz. Ölümünden bir ay önce Arbat Caddesi’nde yürürken biriyle tanışır ve arkadaş olur, ancak bu arkadaşlık, karşısındakini yok sayan, çıkara dayalı bir ilişkidir. Arkadaşı da kendisi gibi isimsizdir, yine aynı kendisi gibi topluma yabancılaşmış, kitaplara sığınmıştır: “Bu arkadaşlık (kendime genelde bu lüksü çok görürdüm) kopmadı. Deri kasketli adam, kitaplar için daireme bile geldi. Benimle, yani kitapların sahibiyle hiçbir işinin olmadığı belliydi. Bir kere bile kim olduğumu ya da nasıl bir insan olduğumu sormadı, ama açgözlülükle kitaplarıma saldırdı” (Krjijanovski, 1991, s. 416).

Başkahraman, herkesten uzak, ayrık bir yaşamı tercih eder. Aklın bu dünyayı anlama ve açıklama gayretinin başarısızlığı üzerinde durur; Yaşamın kendisini ve “Nasılsın?”, “Başınız sağ olsun” gibi rutine dönüşmüş sorularını saçma bulur:

“Bir olay olduğunda “arkadaşlara” veya “tanıdıklara” haber vermezdim, kendimden kaynaklanan “pişmanlıklar” için kimseye yalvarmazdım. Sadece bu hayal ürünü olan psişik noktayı, gerçek ile hayali, ölü ile canlıyı ayırt edemeyen tüm kötü matematikçilerin gözünden uzakta, yaşam alanımın kapalı karesine nasıl daha doğru ve daha sağlam bir

şekilde dâhil edebileceğim hakkında düşünürdüm. Akrabalar, tanıdıklar ve hatta arkadaşlar bile belirsizlikleri apaçık belli olmayan şeyleri anlamakta inanılmaz zorluk çekerler; ta ki bir insan üçdüzlemlerli bir kapağın altında gözlerinin üzerinde beş kapıklık bozukluklarla bir cadaver vulgaris (lat. sıradan ceset) olarak tabutun içinde onlara sunulana dek, ama o zamana kadar “başınız sağ olsun”larla, sorularla ve geleneksel “nasılsınız”larla aptalca bir inatla ve anlayışsızca o insanın başının etini yerler” (Krjijanovski, 1991, s. 400- 401).

Başkahraman, Rusya’yı XVI. yüzyılın ilk yarısında ziyaret etmiş olan Avusturyalı diplomat ve tarihçi Sigismund von Herberstein’in *Moskova Meseleleri Üzerine Notlar*<sup>38</sup> adlı kitabına atıf yaparak yaşadığı yabancılaşmanın arka planında, Rusya’nın yaşadığı tarihî ve siyasî sürecin olduğunu belirtir. Kitapta anlatılana göre, bazıları, ülkelerinin isimlerini Aramice damla damla dağılmak anlamına gelen Ressaia ya da Resessaia kelimesinden türetmişlerdir. Rusya’yı Ressaia olarak gören bu insanlar diğer insanları da öyle görmeleri için zorlamışlardır. Uzun yıllar boyunca toplumu parçalamakla uğraşmış, insanların ayrılmış damlalar, kimsesizler gibi birbirlerinden uzakta yaşamalarına neden olmuşlardır (Krjijanovski, 1991, s. 402).

Krjijanovski, devrim sonrasında yaşanan olaylar hakkında deneyimlerini ve kişisel düşüncelerini aktardığı için söz konusu uzun öykü, büyük ölçüde otobiyografik özellik taşır (Zavarnitsina, 2021, s. 30). Yazarın 1922 yılına kadar yaşadığı Kiev, 1917 Şubat Devrimi öncesinde en az on üç kez el değiştirir. Krjijanovski, uzun öyküde, her rejim değişikliğiyle beraber verilen farklı kimlik kartlarından “damgalı ıvır zıvırlar” olarak bahseder. Ona göre ülkede yaşanan rejimler, halkın kimliğinin oturmasına değil dağılmasına sebep olur. Rusya’nın sürekli değişen siyaseti, başkahramanı “gerçekliği” ile ilgili şüpheye düşürür ve benliğine büyük ölçüde zarar verir:

“Yaşadığım şehir, dönüşümlü olarak on üç kez el değiştirmişti. Ne rejimler gelmişti. Sonra gitmişti. Sonra geri gelmişti. Sonra yine gitmişti. Her yönetimle beraber yeni toplar ve damga aletleri de gelmişti.... Bir keresinde, iktidar değişikliğinin arifesinde, bir yığın eski ve yeni kimlik kartlarını yeniden gözden geçirirken kimliğimin kaybolduğunu fark ettim. Bir yığın belge vardı, ancak kimliğim yoktu. Bir nüshası bile yoktu... Damgalanmış tüm o ıvır zıvırları ikinci bir kez daha dikkatli bir şekilde gözden geçirsem de “kimliğimi” bir türlü bulamamıştım. Böyle olacağını biliyordum: Ne kadar çok belge verdilerse kendimden bir o kadar şüpheye düşmüştüm” (Krjijanovski, 1991, s. 404).

Öykünün arka planında, sürekli yaşanan savaşların, devrimlerin ve değişen rejimlerin Rus halkında yabancılaşmaya, benlik bunalıma sebep olduğunun altı çizilir. Tüm bu tarihî koşullar, insanların benliğinde onulmaz yaralar açar: “O zaman bir yığın damgalı ismimin bana hissettirdiği duygu, umutsuzluk ya da keder değildi. Daha çok özel ve hırçın bir neşeydi. “İşte burada soğuk ve ölü ismim yatıyor” diye düşünürdüm. Canlıydı, ama artık bütünüyle koyu mavi ceset ve damga lekeleriyle kaplı durumdaydı” (Krjijanovski, 1991, s. 404).

Alman filozof ve felsefe tarihçisi Joachim Ritter’e göre varoluşçuluk, daha çok, “toplum içinde yaşayan bireyin tehdit altında olduğu..., günümüzle gelenek arasındaki bağlantının koptuğu ..., insanın manasız bir varlık haline geldiği, kendini yitirmek tehlikesinin baş gösterdiği

<sup>38</sup> Rerum Moscoviticarum Commentarii, 1549

yerde" ortaya çıkar (Ritter, 1954, s. 4-10). Varoluşçuluk, özellikle savaş ve bunalımın yaşandığı, etkilerinin devam ettiği yıllarda yoğun olarak görülür (Sartre, 2020, s. 10). Eserde, savaşın iki yüzü ele alınır. Yazara göre savaşın tek başarısı yaşayanları ölümlerden ayırmaktır. Savaş, az ya da çok yaşayanları zorla ölüme götürürken, az çok ölü olanlara ise yaşama hakkı verir, ancak bir sonraki rejim, yaşayanları er ya da geç birbirine düşman edecektir (Krijjanovski, 1991, s. 409). Savaş sonrası yaşanan devrimle birlikte yazarın "ceset" olarak tanımladığı varoluş sancısı çeken bireyler, "benler", "yarım benler", "neredeyse benler", biraz benler" de kavgaya tutuşur. Hatta başkahraman gibi yaşamında gerçek "benliğiyle" bozuşmuş, bu yüzden "ben" in yönelme hâli "bana" yı kullanmak zorunda kalmış kişiler de bu mücadeleye katılır:

"Devrim kontrolü ele almaya başladığında, elbette ki, cesetler de tüm bu "ve benler", "yarım benler", "neredeyse benler", "biraz benler" için içine karıştı. Özellikle de benim tarafımdan keşfedilen ceset türü: "Bana". Deneyim, hizmet, bilgi, pasiflik, sempati ve sadakat sundular, yani yaşam hariç her şeyi. Yaşamaya ise büyük talep vardı. Yavaş yavaş, cesetler için mezarlıkların dışında da yeterli alanın bulunduğu ortaya çıktı. Devrim onları da "kullandı" .... Bütün bu "ve benler" ile "neredeyse benler" için üzülüyorum, hâlâ yarım varoluşlarına tutunuyorlar, yaşamaları zor ve zahmetli: "hayır," "evet" e karşı bir kin beslemiş, sol sağa karışmış, yaşamlarının üstü içine göçmüş, dibi ortaya çıkmıştır" (Krijjanovski, 1991, s. 414-415).

Öykünün sonunda başkahraman, kaldığı odanın yeni sakinine neden mektup bıraktığını açıklar. Amacı, bir başkasının benliğinde yaşamak, ebedî olmaktır. Absürt bulduğu hayatta umut etmek veya başkaldırmak yerine intihar etmeyi seçen kahraman, kendi deyimiyle "yaşama kabiliyeti olmadığından" kendi benliğinde yaşayamadığından dolayı bir başkasının benliğinde yaşamayı arzulamaktadır:

"Korkarım ki, şu anda rahatsız edici derecede gerginsiniz. Korkmayın, sizi halüsinasyonlarla tehdit etmeyeceğim. Onlar ucuz psikolojik numaralar. Fikir ve imge çağrışımlarının en sıradan yasasına çok daha fazla güveniyorum. Şimdi bile, duvar kâğıdındaki koyu mavi düz lekelerden işte bu sayfalardaki son harfe kadar her şey beyninize girdi bile. "Çağrışımsal düşüncelerinize" epeyce karıştım, çoktan "benliğinize" sızmayı başardım. Artık sizin de kendi hayal ürününüz var. Sizi şimdiden uyarıyorum: çağrışımsal iplikleri çözmeye ve onlara dolaşmış yabancı imgeyi tamamen ortadan kaldırmaya yönelik girişimlerin, o görüntüyü insan zihninde daha derine gömmekten başka bir işe yaramadığı bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Ah, kendi "benliğimle" gerçekleştirdiğim bütün o başarısız deneyimlerimden sonra en azından bir başkasının "benliğine" geçmeyi ve orada yaşamayı uzun zamandır düşlüyordum. Hayattaysanız, bunu başarmışım demektir. Yakında görüşürüz" (Krijjanovski, 1991, s. 417-418).

Öyküde Krijjanovski, kapalı ve sembolik bir anlatımı tercih eder. Bilindiği üzere varoluşçu felsefenin görüldüğü edebiyat, açık bir anlatımdan çok kapalı ve semboliktir (Karaalioğlu, 1980, s. 325). *Bir Cesedin Otobiyoğrafisi*'nde renkler, geometrik şekiller, fantazmagoriler, gözlük, sessizlik, karanlık, aydınlık imgeleri ile semboller derin anlamlar taşır. Eserdeki sembolik ve kapalı anlatım,



yazarın Gümüş Çağ<sup>39</sup> kültürüyle olan bağlantısıyla ve Valeri Bryusov, Andrey Bely, Maksimilian Voloşin gibi Rus Sembolizm şairlerinden oluşan edebiyat çevresine sahip olmasıyla da açıklanabilir.

### 3. SİGİZMUND KRİJANOVSKI'NİN BİR CESEDİN OTOBİYOGRAFİSİ ADLI ESERİNDE DIŞAVURUMCULUK

Çıkış noktası felsefe olan varoluşçuluk akımı, psikoloji (varoluşçu psikoloji, varoluşçu psikoterapi) ve sanat alanında da yansıma bulur. Varoluşçuluk, görsel sanatlarda, özellikle de dışavurumculuk (ekspresyonizm) hareketi üzerinde büyük bir etki yaratır. 1900'lü yıllarda I. Dünya savaşı öncesinde Alman toplumunun yaşadığı siyasî ve toplumsal bunalımın sonucu olarak ortaya çıkan ve savaş yıllarında gelişip diğer ülkelere de yayılan dışavurumculuk, önemli bir modern sanat akımıdır (Karyağdı, 2016, s. 26).

Resim, mimarî, heykel, tiyatro, müzik, sinema dâhil olmak üzere güzel sanatları genel olarak etkileyen bu akıma ait eserlerde, "insanların en gizli yönlerini açığa vuran bir anlatım" söz konusudur. Olay örgüsünde ise fantastik, korkunç dekorlar göze çarpar. Dışavurumculuğun gayesi insanın ruhsal durumlarını anlatmaktır (Karaalioglu, 1980, s. 803). Bu yönüyle dışavurumculuk, dış yaşam gerçeğinin sanatçının iç dünyasında yarattığı etkiyi ve duygularının dışavurumunu yansıtan XX. yüzyıl öncü sanat akımıdır (Yılmaz, 2022, s. 6).

Dönemin toplumsal ve siyasal olaylarından etkilenen modern resim sanatı, başta Edvard Munch ve Ernst Ludwig Kirchner olmak üzere Vincent Van Gogh, James Ensor, Oscar Kokoschka gibi pek çok Batı Avrupalı ressamın; İsaac Levitan, Valentin Serov, Filipp Malyavin gibi birçok Rus "ressamın elinde etkili bir dışavurum aracına dönüşmüştür. Ressamların bu sırada en güvenilir kozu da renk olmuştur. Renk artık nesneden bağımsızlaşmaya başlamıştır" (Acar, 2007, s. 50). Zafer Kalfa'ya göre, "rengin nesneyi değil de insan duygularını anlatan bir araca dönüşmesi, dışavurumculuk akımıyla beraber modern sanatın da en önemli biçimsel özelliğidir" (2016, s. 20).

Dışavurumculuk, önce plastik sanatlarda, sonra müzikte, daha sonra da edebiyatta görülür. Edebî eserlerde görülen dışavurumculuğun başlıca konuları arasında "zavallılaştırılmış insan, ruhsal ve bedensel zavallılık, yalnızlık, boşluk, insan varlığının amaçsızlığı, çöküş, çürüme, matem, melankoli, tehdit altındaki çevre, büyük şehir iblisi ve savaşın yakıcılığı" bulunur (Aytaç, 2016, s. 280). İsmail Çetışli, *Batı Edebiyatında Felsefi Akımlar* adlı kitabında dışavurumculuğun sanat/edebiyattaki ilke ve niteliklerini "gerçek (iç dünyadaki öznel gerçek), iç gözlem ve dışavurum, ferdîlik ve soyutlama, eğitici/faydacı sanat, dil ve üslup" olmak üzere beş başlıkta tanımlar:

"...Ekspresyonizm, dış dünyanın veya ideler dünyasının gerçeklerini değil, sanatkârın gerçeğini esas alır.... Sanatın amacı ve görevi, sanatkârın kendi iç dünyasını gözlemektir. Bu sebeple ekspresyonist, dış dünyada bulamadığı mutluluğu kendi iç dünyasında arayan ve bulduklarıyla dış dünyayı değiştirmek isteyen insandır.... Gerçeği, sanatkârın iç dünyasında bulan; bu sebeple iç gözlem üzerinde yoğunlaşan ekspresyonizm, tabii

<sup>39</sup> *Gümüş Çağ*; Rus kültür tarihinde "Gümüş Çağ," kronolojik olarak XX. yüzyılın başlangıcıyla bağlantılı olarak modernizm (sembolizm ve akmeizm akımlarını kapsayan edebiyat süreci) ile birlikte ortaya çıkmıştır. Gümüş Çağ kavramı, genel olarak Puşkin dönemi olarak adlandırılan XIX. yüzyılın ilk çeyreğini kapsayan *Altın Çağ* sonrası Rus kültürünün ikinci aydınlanma dönemi olarak bilinir. Edebî tür olarak Rus edebiyatında şiirin en güçlü olduğu dönemdir (Slova (t.y.). "Serebryany vek". Erişim tarihi: 7.09.2022, <https://slova.org.ru/serebryanyj-vek/>)

olarak bütünüyle ferdiyetçidir. Bu noktada insanı içinde yaşadığı toplumdan; hatta kendisinden bile soyutlar. Geriye sadece iç ben/ruh kalır.... Ekspresyonistlerin amaçları okuyucuyu eğlendirmek veya estetik haz vermek değil, onu sarsarak veya şaşırtarak içinde bulunduğu uyuşukluktan kurtarmak ve değiştirmektir. İsterler ki okuyucu, içinde bulunduğu zamanın çarpıklıklarını görsün, geleceğin belirsizliklerini fark etsin ve kendini yeniden inşa etsin.... Ekspresyonistler kendilerine has bir üslûp geliştirmişlerdir.... “Çıglık”, ekspresyonist sanat/edebiyatın üslûbundaki ortak niteliklerin başında gelir. Arkasında karanlık, bedbin bir dünya görüşüne sahip sanatkar ruhunun isyanı bulunan “çıglık”, toplumun içinde bulunduğu olumsuz duruma karşı yöneltilmiştir. Ayrıca onların üslûplarında çeşitlilik, coşkulu anlatım ve ölçsüzlüğe karşı eğilim dikkat çeker” (2011, s. 121-123).

Dışavurumcu sanatçılar, eserlerinde, “psikolojilerini, kent yaşamının getirdiği depresyonu, savaşın beraberinde getirdiği melânkoli ve yarına ait hayallerin kayboluşunu, şaşırtıcı renk kullanımı ve formu bozmalara ifade etmişlerdir” (Karyağdı, 2016, s. 26). Zafer Kalfa’ya göre, “modern sanatçı için önemli olan, eserde kendi ruh dünyasıyla birlikte çağın bunalımını ne ölçüde yansıtılabildiğidir” (2016, s. 21). Adnan Turani’ye göre, dışavurumculuk, “içe gömülüştür ümidini yitiren insanın âdeta çıglık çıglığa pervasız biçimde bağırmasıdır” (2011, s. 83), İsmail Çetişli’ye göre ise “yalnızlaşan aydının ruh çıglığıdır” (2011, s. 119).

Dışavurumcu sanat eserlerinde, çizgiler ve renkler büyük önem taşır. Söz konusu eserlerde, keskin çizgiler hâkimdir; özellikle kırmızı renk ve tonları ön plana çıkar. Dairesel şekiller, mavi ve tonları ise dinginliği ifade eder. Selma Taşkesen’e göre, “Ekspresyonist sanatçının paleti, fovistlerinki gibi cüretlidir. Resimlerde son derece şiddetli renklerin yanında koyu siyahlara ve kahverengilere de yer verilmiştir. Kullanılan renk ve çizgiler, disiplin altına alınmamış dramatik etkileri çağırıştırır” (2018, s. 9). Lionel Richard, *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi* adlı kitabında, “renk nesneyi tanımlama işlevinden tümüyle kurtarılacak, bağımsız kılındı ve katışıksız olarak dışavurum için kullanıldı. Rengin etkisi, nesneyi bir ime indirgeyen bir çizim üslubuyla çoğaltıldı” (1999, s. 32-33) diyerek rengin dışavurumculuk akımındaki önemini altını çizer. Dışavurumcu sanat eserlerinde bazı renkler, derin sembolik anlamlara sahip başat renkler olarak kullanılır. Örneğin, dışavurumcu sanat eserlerinde ve ressam grubu adlarında sıklıkla mavi rengin kullanıldığı görülür. Bunlara, Franz Marc’ın *Mavi At*<sup>40</sup> ve *Mavi Atların Kulesi*<sup>41</sup> tabloları; Henri Matisse’in *Mavi Çıplak* tablosu<sup>42</sup>, Lasker-Schüler Else’nin *Mavi Piyanom*<sup>43</sup> adlı şiir kitabı, Heinrich Mann’ın *Mavi Melek*<sup>44</sup> adlı romanı; grup adlarına ise *Mavi Süvari*<sup>45</sup> ve *Gök Mavisî Gül*<sup>46</sup> örnek olarak verilebilir.

<sup>40</sup> *Mavi At* (Alm.: Blaues Pferd, 1911)

<sup>41</sup> *Mavi Atların Kulesi* (Der Turm der blauen Pferde, 1913)

<sup>42</sup> *Mavi Çıplak* (Fr.: Nu bleu, 1917)

<sup>43</sup> *Mavi Piyanom* (Alm.: Mein blaues Klavier, 1943)

<sup>44</sup> *Mavi Melek* (Alm.: Der blaue Engel, 1930)

<sup>45</sup> *Mavi Süvari Grubu* (Alm.: *Der Blaue Reiter*); “Bu grup 1911’de Kandinski çevresinde toplandı: Başlangıçta Kandinski’nin yanında Franz Marc ve August Macke de vardı. Gerçekte bu grup, Kandinski ve Jawlenski tarafından Münih’te oluşturulmuş olan Yeni Sanatçılar Birliği (Neue Künstlervereinigung)’nin bölünmesinin bir sonucuydu. Blaue Reiter sergilerinden ilki 18 Aralık’ta Münih’de Tannhäuser adlı galeride açıldı. Bu ad, Kandinsky’nin Haziran 1911’de planladığı, sonbaharda hazırlıklarına giriştiği ve Mayıs 1912’de bir almanak biçiminde gün ışığına çıkardığı bir yaygın tasarısından doğmuştur” (Richard, 1999, s. 275).

Satırlarında koyu mavi, gök mavisi, gri, siyah, beyaz, kırmızı ve pembe renkleri geçen *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünde baskın rengin mavi (17 kez) olduğu görülür. Eseri çözümlemede, mavi rengin sembolik anlamları önemli bir rol oynar. Ressam ve görsel sanatlar eğitimcisi Nebahat Karyağdı, 2016 yılında yazdığı “Renklerin Duygusal Etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm” başlıklı yüksek lisans tezinde mavi rengin ekspresyonizmdeki duygusal etkilerine de açıklık getirir: “Mavi renk, sonsuzu ve özgürlüğü ifade eder. Mavi; üzüntüyü, depresyonu, bilgeliği, yalnızlığı, güveni ve sadakati simgeler. Aynı zamanda, sezgi gücünün ve karmaşık zihinsel becerilerin de ifadesidir. Mavi, iç barışı çağırır ve enerjiyi canlandırır” (2016, s. 118).

Uzun öyküde, mavi güller<sup>47</sup> imgesi önemli bir yer kaplar. Oda 24’ün ölen eski kiracısının yeni kiracısına bıraktığı mektupta, yırtık ve lekeli olduğu için duvar kâğıdını değiştirdiğini, duvarları özellikle mavi gül desenli duvar kâğıdıyla kapladığını belirtir. Eserde duvarların lekeli olması semboliktir, çünkü “lekeler veya benekler, genellikle zamanın geçişi ile ilişkilendirilir ve geçen zamanı ve ölümü işaret ederler” (Kirlo, 2010, s. 361). Lekelerin mavi gül desenli duvar kâğıdıyla kapanması, 24 numaralı odada yeni bir yaşamın başladığının göstergesidir. Gül ise “mükemmellik, hedefe ulaşma ve kusursuzluğun sembolüdür. Bu nedenle, bu nitelikleri kişileştiren fikirlerle, aşkın ve sevginin mistik merkezi olan kalple, Eros’un bahçesiyle, Dante’nin cennetiyle, sevgiliyle ve Venüs (Afrodit) ile ilişkilidir” (Kirlo, 2010, s. 369). Eserde mavi renk ise güven, sıcaklık, iç barış ve enerjiyi simgeler:

“Yirmi arşınlık odamı sana seve seve bırakırım. Daha doğrusu, ben, bir ceset olarak biraz yer açmayı kabul ediyorum. Güle güle oturun: Oda kuru, komşular sessiz ve sakin insanlar, manzarası da var. Doğrusu, buradaki duvar kâğıdı yıpranmış ve kirliydi, ama onları Sizin için değiştirdim ve bu konuda zevkinizi tahmin edebildiğimi düşünüyorum. Aptal dikey çizgilerle düzleştirilmiş koyu mavi güller: sizin gibi insanlar sever böyle şeyleri. Öyle değil mi?” (Krjijanovski, 1991, s. 394)

Evin ölen eski sahibi, “Aptal dikey çizgilerle düzleştirilmiş koyu mavi güller: sizin gibi insanlar sever böyle şeyleri. Öyle değil mi?” diye sorarak yaşayanlara bir kinayede bulunur, nitekim kendisi, yaşadığı süreçte söz konusu duyguları sorgulamış, yaşamın anlamını bulamamış ve nihayetinde intihar etmiştir. Yaşamı boyunca kendisini ne hayata ne de içinde bulunduğu topluma ait hissedememiştir. Oysa ki kendisinin de mavi rengini güzel olarak anlamlandırdığı bir dönem olmuştur. İç dünyasında mavi rengin enerjisinin uyandığı bu dönem, âşık olduğu döneme tekabül etmektedir:

“Şimdi anlatacağım saçma hikâye bundan yıllar yıllar önce gerçekleşti: Pek de tanımadığım bir kızla yaşadığım tesadüfi birkaç karşılaşma, bizi garip bir şekilde birbirimize yakınlaştırdı... İlk karşılaşmamızda, yeni tanıdığımın ince, açık mavi çerçeveleri olan pins-nez camlarının (tıpkı benimkiler gibi) arkasına saklanmış, kocaman

<sup>46</sup> *Gök Mavisi Gül Grubu (Ru.: Голубая роза)*; “Rus ekspresyonizminin evrimi 1906’da Moskova’da, öncü üyeleri Michael Larionov, Natalia Goncharova ve Burliuk kardeşler olan Gökmavisi Gül (Die Himmelblaue Rose) derneğinin kurulmasıyla başladı. Bu sanatçılar aynı yıl Paris’de Sonbahar Salonu’ndaki Rus sanatı sergisinde boy göstermişlerdi. ... Sanatlarını Batı Avrupa ile sürekli ilişki altında geliştirdiler” (Richard, 1999, s. 35-36).

<sup>47</sup> Синие розы

miyop gözlerini fark ettim; şefkatle ve usanmaz bir şekilde beni takip ediyorlardı” (Krjijanovski, 1991, s. 395-396).

Koyu mavi, iç barışın ve enerjinin yanı sıra hüznün ve melankolinin rengi olarak da karşımıza çıkar. Mavi renk, karanlık ve sessizlik imgesiyle birleştirilir. Bu birleşiminin sonucunda ölüm gerçeği yansıtılır.

“Gün ağarmak üzere. Yoruldum. Şimdilik ara verme zamanı. Etrafta, duvarların arkasındakiler ve pencerenin dışındakiler de dâhil olmak üzere, her şey fazlasıyla sessiz ve hareketsiz. Uykusuzluk, bana gece vaktindeki hareketleri algılamayı öğretti. Uzun zaman önce fark ettim ki, gece yerini sabaha bırakmaya hazırlandığında, koyu mavi bir parıltı pencereye vurduğunda ve yıldızlar gözlerinin nurunu kaybettiğinde birkaç dakika derin bir sessizlik olur. İşte şimdi de donmuş pencerelerden koyu mavi alacakaranlıkta, çatıların karanlık dik eğimlerini bulanık bir şekilde görüyorum (ışığı kapatmışım); tıpkı alabora olmuş bir geminin ters dönmüş bir gövdesine benziyorlar. Altlarında sıra sıra suskun kara delikler var. Daha da aşağıda, bodur şehir ağaçlarının buzla kaplanmış çıplak dalları var. Sokaklar ııssız. Dışarıda ölüm ve sessizliğin hâkim olduğu rüzgârsız bir hava var. Evet, bu benim saatim: Muhtemelen böyle bir saatte...” (Krjijanovski, 1991, s. 403)

Dışavurumcu ressamın eserlerinde sıklıkla görülen gri renk, Krjijanovski'nin uzun öyküsünde de kendisine yer bulur. Stamm, aradığı daireyi “devasa gri bir evin en üst katında” bulur. Gri, “bazı metallerin, taşların doğal rengidir, aynı zamanda hava durumu, can sıkıntısı, çürüme ve yaşlılık gibi bazı olumsuz anlamları vardır. Gri; siyah (ölüm) ve beyazın (barış) bir karışımıdır. Bu nedenle de ölüm ve yas ile ilişkilidir. Monotonluğu da temsil eden gri, çoğu zaman seçim yapamama, arada kalma gibi ruh hâllerini insanlara hissettirir” (Karyağdı, 2016, s. 129). Öyküde gri, hem somut hem de soyut anlamlarıyla karşımıza çıkar:

“İstenilen yer, Povarskaya'dan Nikitskaya'ya kavisli zikzaklar çizen ara sokaklardan birinde, devasa gri bir evin en üst katında bulundu. Oda, Stamm'a biraz dar ve karanlık geldi, ancak elektrik açıldığında duvarlarda, duvar kâğıdı boyunca uzun dikey çizgiler hâlinde uzanan neşeli koyu mavi güller görüldü. Stamm, koyu mavi gülleri severdi. Pencereye doğru yaklaştı: Pencerelerin hemen altında yüzlerce çatı vardı. Memnun bir yüzle, ev sahibesine dönüp baktı; omuzlarında siyah şalıyla sessiz ve yaşlı bir kadındı” (Krjijanovski, 1991, s. 392).

Bilindiği gibi, dışavurumcu eserlerde keskin çizgiler, kişinin iç dünyasındaki huzursuzluğu, gerginliği ve öfkeyi işaret eder. *Bir Cesedin Otobiyografisi'*nde, gazeteci Stamm'ın taşradan gelip yerleşmek istediği Moskova şehrinin Povarskaya ve Nikitskaya sokaklarının içinde bulunan ara sokaklar, “kavisli zikzaklar” olarak betimlenir. Taşradan gelmiş biri için Moskova, büyük bir metropol olarak fazlasıyla korkutucudur. Gazeteci Stamm, dar ve karanlık sokakları geçip daireye ulaştıktan sonra, ışığın yanmasıyla mavi gülleri görür ve ruh hâli düzelir, gerginliğin yerini huzur ve mutluluk alır. Burada mavi renk, güven ve sıcaklığı simgeler. İhtiyar ev sahibinin omuzundaki şalın siyah renkte olması ise tesadüf değildir. Yaşı itibarıyla, ölümün kıyısında olan bu yaşlı kadının omuzlarındaki siyah şal, hem ölümle hem de Stamm'ın dairenin önceki sahibiyle ilgili yaşayacağı korku ve gerilimle bağdaştırılabilir. Nitekim tuttuğu odanın verdiği mutluluk geçicidir, karanlık ve sırlı olaylara kapı aralayacaktır.



Dışavurumcu eserlerde dairesel çizgiler kahramanın huzurlu ve mutlu olduğunu gösterir. Eserde, başkahramanın hoşlandığı kız, oval bir yüze sahiptir. Kızın oval yüzünün üzerinde “açık mavi çerçeveleri olan pins-nez”, camlarının ardında ise şefkatle bakan gözleri bulunur. Yaşamı sırasında koyu mavi desenli duvar kâğıdını saçma bulan ve kendi elleriyle canına kıyan odanın eski sahibi için mavi renk, sadece hoşlandığı kadında gördüğünde anlamlı gelir. Hayata karşı duyduğu kayıtsızlık, yerini kısa bir süre için yaşama sevincine bırakır:

“Bükülmüş ve ince metal bacaklarıyla sinsice gözümün önünde duran bu cam uzantının son derece farkındayım. Bir gün onun sadece ve sadece ovalerin içine düşen ışınları kırabildiğine kanaat getirdim. Şimdi anlatacağım saçma hikâyeye bundan yıllar önce gerçekleşti: Pek de tanımadığım bir kızla yaşadığım tesadüfi birkaç karşılaşma, bizi garip bir şekilde birbirimize yakınlaştırdı. Kızın genç ve hoş oval bir yüzünün olduğunu hatırlıyorum. Aynı kitapları okuyorduk, bu yüzden kullandığımız kelimeler benzerdi. İlk karşılaşmamızda, yeni tanıdığımın ince, açık mavi çerçeveleri olan pins-nez camlarının (tıpkı benimkiler gibi) arkasına saklanmış, kocaman miyop gözlerini fark ettim; şefkatle ve usanmaz bir şekilde beni takip ediyorlardı” (Krjijanovski, 1991, s. 395-396).

Savaş konusuna değinildiğinde ise yaşamı, sonsuzluğu, özgürlüğü, enerjiyi ve iç barışı simgeleyen *mavi* ile ölüm, yas, keder, suç, kötülük ve karanlık güçleri ifade eden *siyah* renkleri bir arada kullanılır. Savaş sırasında, yaşam ve ölüm arasında ince bir çizgi vardır:

“Eğer toplar aniden patlamasaydı tüm bu barış oyunu çok daha uzun sürebilirdi. Bir sebepten toplar önce uzakta bir yerlere isabet etti. Sonra burayı vurmaya başladı. Toplar durdurulduğunda, bu kez de damga aletleri vurmaya başladı. Namlular, cesetlerin bedenlerinde yuvarlak, siyah oyuklar bırakmıştı. Damgalarsa insanları değil sadece isimlerini vurmüştü. Ama yine de isimlerin etrafında, deşilmiş bedenlerin üzerinde olduğu gibi, mavi ve siyah yuvarlak lekeler vardı” (Krjijanovski, 1991, s. 403).

Bir süredir uykusuzluk problemi yaşayan başkahraman, gece dışarı çıkıp sokaklarda dolaşmayı bırakır. Ona göre insanlar topluluğu, “ışkenceden beter” olarak nitelendirdiği uykusuzluktan daha kötüdür. “Gece nöbetleri” olarak tanımladığı uykusuz saatlerini doldurmak için otuz iki tane siyah ile beyaz renklerde, oyma ahşap satranç takımı alır ve kendi kendine satranç oynamaya başlar. Kendisine karşı yaptığı maçlarının kazananı nedense hep siyah olur: “Bununla birlikte, satranç oyunumun “bana karşı ben” tekniğinde, başta ilgimi çeken bir özelliği vardı: kazanan neredeyse her zaman siyah oluyordu” (Krjijanovski, 1991, s. 408). Kazananın neredeyse hep siyah olması, yaşamdan herhangi bir tat almayan, topluma yabancılaşmış, yaşamla ölüm arasına sıkışıp kalmış olan başkahramanın akıbeti konusunda okura ipucu verir.

Yaşadığı derin yalnızlıktan ve bunaltıdan dolayı başkahramanın gerçeklik algısı yıkılır. Zihninde yarattığı 0,6 insan olarak tanımladığı bir hayal ürününü arkadaş edinir. 0,6 insan, “kara boş vakitler” olarak tanımladığı zor zamanlarında kendisini ziyarete gelir. O da tam ve bütün olamamış bir “neredeyse ben”dir:

“Bununla birlikte, “kara boş vakitlerimde” beni rahatsız eden başka, yabancı bir şey vardı. Mesele şu ki, küçüklüğümde beri garip bir hayal ürünü beni ziyaret ederdi: 0,6 insan. Bu hayal ürünü şöyle ortaya çıktı: İlk gençlik yıllarımda nasıl olduysa bir coğrafya ders kitabını karıştırırken şu satıra rastladım: “... ülkenin kuzey enlemlerinde, bir verstlik alana 0,6 insan düşmektedir.” Bu bilgi, gözümün önünden gitmiyordu. Göz kapaklarımı

kapatıyordum ve ufkun ötesinde sürüne sürüne uzaklaşan beyaz düz bir alan görüyordum; dikdörtgen verstlere bölünmüş bir alandı. Gökyüzünden kocaman uyuşuk, miskin kar taneleri süzülüyordu. Köşegenlerin kesişme noktasındaki her karede ise çorak ve donmuş toprak üzerine epeyce eğilmiş, sırtı hafifçe kamburlaşmış, yarım vücutlu 0,6 insan vardı. Tamı tamına 0.6. Yalnız yarım değil, yarı insan hiç değil, hayır. Burada, “basit”, küçük, desimetrik, yani simetri düşmanı, bir kesirlilik söz konusuydu. Çelişkili gelebilir ama tamamlanmamışlığın içine bir “artık”, bir “artakalan” sızmıştı” (Krijjanovski, 1991, s. 399-400).

“Kara kutu” olarak tanımladığı zihin dünyasında yarattığı bu “neredeysen insan”ın “gözlerindeki acımasız boşluk”, başkahramanı çileden çıkarır. Boşluk hissi, sosyal yabancılaşma ve duyarsızlıkla karakterize edilen insani bir durumdur. Bu nedenle başkahraman, yarattığı bu imgede aslında kendisini, içindeki boşluk duygusunu görmektedir. Onu görmesiyle gündüz hissettiği mutluluk ve iyimserlik, yerini hüzne ve melankoliye bırakır:

“Bir yere yetişme telaşıyla, aceleyle eve gittim, ancak kapıya vardığımda eşiği uzun süre geçemedim. Biliyordum: Orada, odadaki kara kutunun içinde, ekslibrislerin ve sayıların arasında beni sabırla bekleyen hayal ürünü vardı: 0,6 insan. Gece boyunca, gözlerindeki acımasız boşlukla uzun süre bana eziyet etti. O sırada, evlerin duvarlarına yapıştırılmış beyaz ve pembe kareler, yerini koyu mavi kâğıttan dikdörtgenlere bırakmıştı” (Krijjanovski, 1991, s. 407).

Başkahraman, sürekli sanrılar, halüsinasyonlar görmektedir. Hatta bir keresinde hayat, ona bir kız çocuğu suretinde görünür. Küçük kızın üzerine bastığı toprak, hayatın kendisi gibi kaygandır. Kız suretinde gördüğü hayatta, huzur ve mutluluk hâkimdir. Kızın saçlarının renginin altın rengi olması tesadüf değildir, çünkü “sarı güneşin, ışığın rengidir, güven, var olan durum ile ilişkilidir. Fakat sanattaki anlamı refah ve yaşama bakış, hayatı hissetmek ile de ilgilidir” (Karyağdı, 2016, s. 122). Kızın, altın rengi saçlarını “kırmızı kurdele” ile bağlaması ise bu rengin canlılık, yaşama enerjisini temsil etmesiyle ilişkilidir, ancak burada “kırmızı”, diyalektik bir anlam taşır. Kırmızı, canlılık ile yaşama enerjisinin yanı sıra kurban, acı ve ağrıyı temsil etmesiyle de bilinen bir renktir:

“Bitkindim, ben de hâlâ nemli olan bir banka oturuverdim. Hemen o an onu gördüm: üç dört yaşlarında bir kızdı. Ağaçlıklı yol boyunca karşıdan bana doğru geliyordu, sanki tek başına gibiydi. Henüz olgunlaşmamış kırılğan bacakları, kaygan kil toprak üzerinde kısmen düzensiz adımlarla hafifçe yalpalanarak, inatçı bir şekilde, adım adım boşluğu fethediyordu. Beyaz örgü şapkasının altında güzel ve sanki tanıdık oval bir yüz beyaz beyaz parlıyordu. Rüzgârın sessiz vuruşları, altın sarısı saç tutamlarını ve onları birbirine bağlayan al renkli kurdelesinin uçlarını dalgalandırıyordu. Ufaklık, bankımın boş kenarına ulaştığında, “hayat” dedim” (Krijjanovski, 1991, s. 412).

Başkahramanın gördüğü sanrı, mezarlık sahnesini andırır. Küçük bir kız çocuğu suretinde görünen hayatta hâkim olan yaşama sevinci ve mutluluk, bir süre sonra yerini tedirginliğe bırakır. Küçük kız da pins-nez takmaktadır. Kızın “açık mavi” çerçevelerinin arkasındaki miyop gözlerinin fantastik bir şekilde gittikçe büyümesiyle birlikte ağaçlıklı yolun dönemecinden ayak sesleri, ardından küçük kız suretinde görülen hayata seslenen bir kadının sesi duyulur. Kadının, hayata ne kızın ne de başkahramanın adıyla seslenmesi, başkahramanın adımlarını hızlandırarak

sesin geldiği yönden diğer tarafa yönelmesi ve bu sırada dindar bir kadına çarpıp onu yere sermesi manidardır. Başkahraman, gerçekte de gördüğü bu sanrıda olduğu gibi yaşama tutunmayı seçmek yerine ölüme doğru koşmayı tercih eder:

“Küçük kız, kendisine seslenildiğini anladı. Boyundan uzun beyaz ölü kollarına serilmiş haçların arasında dururken bana baktı ve gülümsedi. Küçüğün gözbebeklerinin ince açık mavi çerçevelerin içinde garip bir şekilde genişlediğini fark ettim. O sırada, ağaçlıklı yolun dönemecinden birinin aceleci adımları duyuldu. Bir kadın sesi çocuğa sesleniyordu. Ama o isimle değil, benim isimle de değil. Hızla ayağa kalkıp diğer tarafa doğru yöneldim, adımlarımı giderek hızlandırıyordum. Çıkışın yanında bir yerde ihtiyar, dindar bir kadına çarpıp onu yere serdim” (Krijjanovski, 1991, s. 412-413).

Başkahramana göre, kendisi bu kadar yaşamdan kaçarken yaşama az ya da çok tutunabilmiş insanlar acınacak durumdadırlar, çünkü içinde buldukları yaşamın absürtlüğüne rağmen kendilerini kandırarak âdeta gerçeklerden saklanmaktadırlar. Başkahramanın bu insanlara tavsiyesi ise kendilerini “beyaz kenarlıklı koyu mavi bir kapak altına gömmeleri” doğrultusundadır. Beyazla vurgulanmış koyu mavi renk, bu insanların kendilerini kandırmalarının boyutu konusunda bir kinayedir:

“Bütün bu “ve benler” ile “neredeyse benler” için üzülüyorum, hâlâ yarı varoluşlarına tutunuyorlar, yaşamaları zor ve zahmetli: hayır, evete karşı bir kin beslemiş; sol sağa karışmış; yaşamlarının üstü içine göçmüş, dibi ortaya çıkmıştır. Öyle olsa bile, her nereye saklanırsa saklansınlar her biri, paslanmış ve bayatlamış eski konserve kutuları gibi yerlerinden çekilip çıkarılacak ve yırtılıp açılacaklardır; kendilerini, kenarları beyaz koyu mavi bir örtü altına gömseler onlar için çok daha iyi olur” (Krijjanovski, 1991, s. 415).

“Beyaz kenarlı koyu mavi,” okurun zihnini aynı bölümün (Üçüncü ve Son Gece) ilk satırlarında anlattığı rüyaya götürür. Bir aydır uykusuzluk çeken başkahraman, bu kez de “dünyadaki en aptalca şey” olarak tanımladığı uykunun, düzenini bozduğundan ve çalışmasına (otobiyografiyi yazmayı bitirmesine) engel olduğundan hayıflanır. Yaşamının son günü öğleden sonra, uykusunun gelmesiyle kapanan göz kapaklarına yenik düşer ve ilginç bir rüya görür. Rüyasında, “koyu mavi güller kafesi” olarak tanımladığı 24 numaralı odasını, içinde kendisinin bulunduğu bir tabut olarak görür. Girişte onu bir cenaze arabası beklemektedir ve ölümün temsil ettiği için beyaz püskülleri hariç simsiyahtır. Beyaz püskül detayı ise, ölümü tamamen canlı olmadığı için bir kurtuluş yolu olarak görmesiyle, bıraktığı mektupla 24 numaralı odanın yeni sakininin zihninde yaşamaya devam edecek olmasıyla bağdaştırılabilir. Rüyasında iki ya da üç adamın önce penceresine doğru baktıklarını, daha sonra ise “omuzlarında ağır ve uzun bir şey” taşıdıklarını görür:

“Öğleden sonra, aniden uykuya daldım ve bir rüya gördüm. Buradaydım, bu düz koyu mavi güller kafesindeydim. Oturmuş bir şey bekliyordum. Aniden pencereden gelen tekerleklerin karın üzerinde çıkardıkları o yumuşak sesleri işittim. Garip, diye düşündüm; kışın ve tekerlek. Pencereye yaklaştım. Girişte, beyaz püsküllü siyah bir cenaze arabasının beklediğini gördüm. Örgü kazaklarının üzerine sırma şeritli kaftanlar giymiş iki üç adam kenara çekilmiş, pencereye bakıyorlardı. Baktıkları pencerenin benimki olduğunu fark ettim. Hatta birisi elini gözüne siper etmişti. Geri çekildim ve sonra beni fark etmesinler diye gizlice pencerenin ucundan yine dikkatli bir şekilde

aşağıya doğru baktım: hâlâ bakıyorlardı. Biri, ters dönmüş bir tekneye benzeyen gülünç şapkasını düzelterek yere oturdu ve bir sigara yaktı. Anlaşılan, beklemeye karar vermişlerdi. O sırada, duvar boyunca eşiğe kadar görünmez olmaya çalışıyordum. Koridora tam adım atıyordum ki çıkış kapısının yanından gelen ağır bot patırtılarını duydum; üç ya da dört adam, omuzlarında uzun ve ağır bir şey taşıyormuş gibiydi” (Krjijanovski, 1991, s. 410-411).

Başkahramanın hayatı, ona göre “beyaz”, “koyu mavi” bir yükür. Kaldığı 24 numaralı odanın duvarlarından dolayı beyaz ve koyu mavidir (koyu mavi gül desenli duvar kâğıdı). Bu yük, aynı zamanda intihar ettikten sonra kahramanın gireceği tabutu simgeler. Kaldığı oda, kısa süre sonra kendi özgür iradesiyle tabutu olacaktır. Tıpkı kendisinin yaşamla ölüm arasında sıkışıp kaldığı gibi, rüyasındaki tabut da kapıya sıkışıp kalmıştır. Kapı, burada kahramanın yaşamdan ölüme geçişini simgeler. Başkahraman, kapıyı kapatıp anahtarı arar, ancak bulamaz. Ölmek istememektedir. Bu yüzden omuzunu kapıya yaslayıp bir ayağını da yatağa uzatarak yaklaşmakta olan ölüme karşı durmaya çalışır, ancak “koyu mavi yük” olarak tanımladığı tabutu her yere çarpa çarpa ona doğru yaklaşmaktadır. Uyandığında kendisini, omuzu duvarın “koyu mavi” güllerine dayanmış, ayağı ise yatağın arkasına sıkışmış bir şekilde bulur. Burada koyu mavi, yalnızlığı, üzüntüyü ve kahramanın karmaşık zihnini ifade eder:

“Kapı da ardına kadar açıldı. Ama kapı girişi dardı ve omuzlarında bir o yana bir bu yana sarsarak taşıdıkları kenarları beyaz, koyu mavi yükün kapıya sıkışıp kaldığını gördüm. Eşiğin arkasına geri çekilip kapıyı kapattım ve anahtarı aradım. Anahtar ortalıkta yoktu. Koyu mavi yük, koridordaki duvarlara ve dönemeçlere çarpa çarpa giderek daha da yaklaşıyordu. Omzumu kapıya yasladım, bir ayağımı da yatağa uzattım. Böyle daha güvenliydi. Ve ... uyandım. Omuzlarım, rahatsız edici bir şekilde duvarın koyu mavi güllerine dayanmıştı. Rüya da uzayan ayağım ise yatağın ahşap arkasına sıkışmıştı” (Krjijanovski, 1991, s. 411).

Eser, bütünüyle çözümlenemeyecek kadar çok katmanlı bir yapıya ve anlamsal derinliğe sahiptir. XX. yüzyıl insanının içinde bulunduğu olumsuz koşullar nedeniyle dışarıya yöneltilen bir çılgılık niteliğindedir. Krjijanovski, bu çılgılığı, dışavurumcu ressamalarda olduğu gibi renklerle, geometrik şekillerle, fantastik ve korkunç ayrıntılarla örülü üslubundaki çeşitlilik ve coşkulu anlatımla okura ulaştırır. Öykünün olay örgüsünde yer yer kopukluklar görülür. Bu şekilde yazar, âdeta varoluş sancıları çeken başkahramanın zihinsel bilincindeki bulanıklığı okura hissettirmek ister.

## SONUÇ

Sigmund Krjijanovski'nin 1925 yılında kaleme aldığı, ancak sansür sebebiyle Rusya'da 1989 yılında yayımlayabildiği *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsü, varoluşçuluğun görüldüğü başlıca eserlerinden biridir. Söz konusu uzun öykü, İç Savaş dönemi Rusya'sına ışık tutar. Başkahraman isimlidir. O, âdeta değişen rejimler, yaşanan devrim ve savaşlarla kimliğini, benliğini kaybeden, kendine ve topluma yabancılaşan Rus insanının genel bir timsalidir. Eserde, yaşamın manasızlığı, bireycilik, aidiyetsizlik, toplumsal yabancılaşma, bunaltı, aşk, intihar, etik değerlerin anlamsızlığı, gerçeğin yitimi, benliğin zayıflaması, aklın bu dünyayı anlama ve açıklamadaki yetersizliği gibi varoluş sorunlarının neredeyse bütün tonlarına aynı anda rastlanır.



Eser, gerçeküstücülük akımının etkisinde yazılmıştır. Hem gerçeküstücülüğün görülmesi hem de varoluşçu felsefeye yer verilmesi nedeniyle öyküde, intihar ve bilinç konularına özel bir önem atfedilir. Bu nedenle onda, fantastik imgeler, bilinç bulanıklığının sebep olduğu sanrılar ve halüsinasyonlar geniş yer tutar. Eserin üslubu, varoluşçu edebiyatta görüldüğü gibi sembolik ve muğlaktır. Başkahraman, Moskova gibi büyük bir metropolde yaşamaktadır. Kent yaşamının mekanikliği ve rutin eylemleri ona, yaşamın anlamını sorgular. Yaşadığı ülkede maruz kalınan rejimlerin, savaşların ve devrimlerin etkisiyle toplumu günden güne daha çok etkisi altına alan bireyselleşme, başkahramanı da topluma yabancılaştırır ve benliğinin/kimliğinin zayıflamasına neden olur. Tüm bunlar, saçma duygusunu yoğun olarak hissetmesine sebep olur. Eserde, Sartre'ın varoluş türlerinden bilinç (kendisi için varlık), ağır basar. Bu nedenle, öykünün olay örgüsünü ve felsefî zeminini başkahramanın bilinci, bilinç dışı, rüyası ve sanrıları oluşturur.

Eserde, varoluşçuluk ve absürdizm felsefî düşüncelerinin yanı sıra dışavurumculuk sanat/edebiyat akımı da görülür; yalnızlık, boşluk, amaçsızlık, kent yaşamının ve savaşın yıkıcılığı gibi dışavurumculuğun başlıca konuları işlenir. Başkahramanın ölmeden önce kaldığı odanın yeni sakinine yazdığı mektup, onun hayattayken yaşadığı ıstapların ve yaşayamadıklarının bir dışavurumu niteliğindedir. Başkahraman, ülkesinin siyasi rejimi nedeniyle benliğine ve topluma yabancılaşan, kendisini hiçbir yere ait hissetmeyen XX. yüzyıl Rusya'sının *küçük insan* imgesidir. Yaşadığı bunaltıya dayanamayarak hiçliği/intiharı tercih eder. Krjijanovski, başkahramanı yabancılaşmaya daha sonra da intihara götüren sebepleri ve yaşadığı psikolojiyi ilmek ilmek işler ve dışavurumculuk akımı aracılığıyla çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. Bu nedenle öyküdeki renkler ve geometrik şekiller, eseri çözümlemede büyük öneme sahiptirler. Dışavurumculuk sanat akımının başat renklerinden olan mavi, baş rolü oynar ve farklı sembolik anlamlarıyla karşımıza çıkar. Mavi, kimi zaman iç barış ile enerjinin kimi zaman ise hüznün ve melankolinin rengidir. Mavi dışında, yine dışavurumculukta sıklıkla görülen gri renk ve diğer renkler (siyah, beyaz, kırmızı, sarı) kahramanın psikolojisini aktarmada önemli işlevlere sahiptirler. Krjijanovski, başkahramanın iç dünyasını, ruh hâlini sadece renklerle değil, zikzaklar, kareler, dikdörtgenler, ovaler gibi geometrik şekillerle de yansıtır. Yazar, kahramanın mutlu ve huzurlu olduğu zamanları göstermede ovaleri kullanırken; huzursuz, gergin ve melankolik olduğu anlarda zikzaklar, dikdörtgenler gibi daha keskin hatlara sahip geometrik şekilleri tercih eder.

Sonuç olarak, Krjijanovski'nin *Bir Cesedin Otobiyografisi* adlı uzun öyküsünde, "varoluşçuluk" ve "absürdizm" felsefî düşünce akımları, aynı zamanda "dışavurumculuk" sanat/edebiyat akımı bir arada görülmektedir. Gerek bu uzun öyküsünde gerekse de diğer eserlerinde felsefî öğretilere geniş yer veren, ülkemizde çok az tanınan yazarın çarpıcı üslubu (özellikle metaforları ve fantazmagorileri) da dikkat çekmektedir. Dolayısıyla bu çalışmanın, araştırmacılar için bir ön adım niteliği taşıması ve bundan sonra da Krjijanovski'nin yazın sanatı üzerine edebiyat ile dil ve edebiyat ile felsefe ilişkilerini konu alan (Platon, Hegel, Lacan, Sartre, apokalips vb. bağlamlarında) yeni çalışmaların ortaya konulması temenni edilmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Acar, Barış (2007). "Bir Biçem Analizi: Dışavurum ile Dışavurum'un Ayrımlaştırılması." *Artist Modern*, Sayı: 83, s. 48-51.
- Aytaç, Gürsel (2016). *Genel Edebiyat Bilimi*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, Walter (1993). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bogatryeva, Janna Vladimirovna vd. (2019). "K voprosu o simvoliçeskom znaçeniye çisel "sem" i "devyat" v proizvedeniyah literaturı, v iskusstve i nauke." *Mir nauki, kul'turı, obrazovaniya*, Cilt: 2, Sayı: 75, s. 529-531.
- Bol'şoy entsiklopediçeski slovar, (2000). "Menippova satira." Erişim tarihi: 10.08.2022, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc3p/195138>.
- Bovşek Anna Gavrilovna (2013). *Glazami druga (Materialı k biografii Sigizmunda Dominikoviça Krjijanovskogo)*. Kiev. Sigizmund Krjijanovski. Sobraniye soçineniy v şesti tomah. Tom şestoy. içinde (s.197-281). Sankt-Peterburg: Simpozium.
- Bulgakov, Mihail (2002). *Zapiski pokoynika. Teatral'ny roman*. Sankt-Peterburg: Akademiçeski proekt.
- Camus, Albert (2022). *Sisifos Söyleni*. Tahsin Yücel (Çev.) (49. basım). İstanbul: Can Yayınları.
- Çetişli, İsmail (2011). *Batı Edebiyatında Felsefi Akımlar* (12. basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Delektorskaya, İoanna Borisovna (1998). *Kul'turologiya XX vek. Entsiklopediya*. Edit. S. Ya. Levit. Sankt-Peterburg: Universitetskaya kniga, Erişim tarihi: 01.07.2022, [http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij\\_s\\_d/text\\_1998\\_krzhizhanovskiy.shtml](http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_1998_krzhizhanovskiy.shtml).
- Fufligin, Aleksandr (1999). "'Ne vovremya" Sigizmunda Krjijanovskogo." Erişim Tarihi: 01.07.2022, [http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij\\_s\\_d/text\\_0390.shtml](http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_0390.shtml).
- Gorodetski, Ariel (29.01.2014). "Vospominaniya o buduşçem: 25 yarkih tsitat iz proizvedeniy Sigizmunda Krjijanovskogo." Erişim tarihi: 01.07.2022, <https://vm.ru/entertainment/174681-vospominaniya-o-budushem-25-yarkih-citat-iz-proizvedenij-sigizmunda-krzhizhanovskogo>.
- Goroşnikov, Vitali Vladimiroviç (2005). *Ekzistentsial'naya problematika prozu Sigizmunda Krjijanovskogo*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yaroslavl. Yaroslavl K. D. Uşinski Devlet Pedagoji Üniversitesi.
- Goroşnikov, Vitali Vladimiroviç (2005). *Ekzistentsial'naya problematika prozu Sigizmunda Krjijanovskogo*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezinin Avtoreferatı. Yaroslavl K. D. Uşinski Devlet Pedagoji Üniversitesi.
- Gündoğan, Ali Osman (2022). *Albert Camus ve Başkaldırma Felsefesi* (4. basım). Ankara: Say Yayınları.
- Kalfa, Zafer (2016). "20. Yüzyıl Resim Sanatı ve New York". *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt: 6, Sayı: 1, s. 16-33.
- Karaaliolu, Seyit Kemal (1980). *Edebiyat Akımları* (3. basım). İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.
- Karaca, Birsen (2015). "Pencere." *14 Şubat Dünya'nın Öyküsü Dergisi*, Yıl: 2, Sayı: 7, s. 8-10.
- Karaca, Birsen (2020). "Kaçan Parmaklar." *Hece Öykü Dergisi*, Yıl: 16, Sayı: 96, s. 131-137.
- Karyağdı, Nebahat (2016). *Renklerin Duygusal Etkileri; Fovizm ve Ekspresyonizm*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Kemerburgaz Üniversitesi.

- Kızıllırmak, Günay Çetao (2015). "Kvadraturin." *Notos*, Sayı: 54, s. 86-93
- Kirlo, Huan (2010). *Slovar' simvolov. 1000 statey o vajneysih ponyatiyah religii, literaturı, arhitekturi, istorii*. Moskva: Tsentrpoligraf.
- Krjijanovski, Sigizmund (1991). *Skazki dlya vunderkindov*. Moskva: Sovetski pisatel'.
- Krjijanovski, Sigizmund (1994). "Stranı, kotorih net." *Stat'i o literature i teatre. Zapisniye tetradi*. Moskva: Radiks.
- Krjijanovski, Sigizmund (2015). *Bir Cesedin Otobiyoğrafisi*. Göktuğ Börtlü (Çev.). İstanbul: Aylak Adam.
- Laboratoriya fantastiki. (t.y.). "Sigizmund Dominikoviç Krjijanovski. Fantastiçeskoye v tvorçestve avtora." Erişim tarihi: 02.07.2022, <https://fantlab.ru/autor4856>.
- Lavlinski, Sergey Petroviç (2018). Pozitsii narratora i çitatelya v povesti Sigizmunda Krjijanovskogo "Avtobiografiya trupa". *Vestnik RGGU*, Cilt: 2-2, Sayı: 35, s. 221-230.
- Leiderman, Naum (2012). "The intellectual worlds of Sigizmund Krzhizhanovsky". *The Slavic and East European Journal*, Cilt: 56, Sayı: 4, s. 507-535.
- Markov, G. B. (2003). Prostranstvo liçnosti v novelle S. Krjijanovskogo "Avtobiografiya trupa". Edit. F. P. Fyodorov vd. Krjijanovski I. içinde. (s.193-206). Latviya: Saule.
- Ökten, Kaan Harun (2022). *Varoluşun Halleri. Heidegger, Kant ve Kadim Meseleler*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Özkan, Ahmet (2017). Jean Paul Sartre'ın Özgürlük Yolları: Akıl Çağı adlı Romanında Bireyin Öz Arayışı. *Uluslararası Toplumsal Bilimler Dergisi (TOBİDER)*, Cilt: 1, Sayı: 1, s. 1-8.
- Pelikoğlu-Eyigör, Fevziye ve Hatice Karaca (2019). "Fantazmagorik Bir Mekân: 'Alice' İmgesi ve Harikalar Diyarında Dönüşüm". *İdil*, Sayı: 56, s. 663-680.
- Perel'muter, Vadim (1991). *Primeçaniya k sborniku "Skazki dlya vunderkindov*. Moskva: Sovetski pisatel', Erişim tarihi: 01.07.2022, [http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij\\_s\\_d/text\\_0294.shtml](http://az.lib.ru/k/krzhizhanovskij_s_d/text_0294.shtml).
- Perelmutter, Vadim (2010). Kommentarii. Krjijanovski. Sobraniye soçineniy: v 6 tomah. Tom 5. içinde (s. 514-632). Moskva- Sankt-Peterburg: b.s.g. -press / symposium.
- Polyarinov, Aleksey (24.11.2016). "Sigizmund Krjijanovski." Erişim tarihi: 01.07.2022, <https://dystopia.me/sigizmund-krzhizhanovskij>.
- Richard, Lionel (1999). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. (3. basım) Beral Madra, Sinem Gürsoy, İlhan Usmanbaş (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ritter, Joachim (1954). *Varoluş Felsefesi*. Hüseyin Batuhan (Çev.). İstanbul: İ. Ü. Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2009). *Varlık ve Hiçlik. Fenomenolojik Ontoloji Denemesi*. Ankara: İthaki Yayınları.
- Sartre, Jean-Paul (2020). *Varoluşçuluk* (30. basım). Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Slova (t.y.). "Serebryaniy vek". Erişim tarihi: 07.09.2022, <https://slova.org.ru/serebryanyj-vek/>
- Störig, Hans Joachim (2013). *Vedalardan Tractatus'a Dünya Felsefe Tarihi* (2. basım). Nilüfer Epçeli (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Taşkesen, Selma (2018). "Ekspresyonizm Akımının Köprü ve Mavi Atlı Gruplarına Yansımalarının Beden Olgusu Üzerinden Sorgulanması." *Sanat Dergisi*, Sayı: 3, s. 6-18.
- Todorov, Tsvetan (1999). *Vvedenie v fantastiçeskuyu literaturu*. Moskva: Dom intellektual'noy knigi.

- Trubetskova, Yelena Gennadiyevna (2013). Mir kak "Dočka zreniya": Opıtı "Ostraneniya" Sigizmunda Krıjjanovskogo. *İzvestiya Saratovskogo universiteta*. Cilt: 13, Sayı: 4, s. 61-66.
- Trubetskova, Yelena Gennadiyevna (2018). "Glaz i optičeskiye sredstva: deformatsiya zreniya v proze Vladimira Nabokova". *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, Sayı: 429, s. 58-65.
- Turani, Adnan (2011). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Uysal, Özge (13.01.2016). "Metaforları Peşinden Sürükleyen Varoluş Öyküleri", (Erişim tarihi: 07.09.2022), <https://www.birgun.net/haber/metaforlari-pesinden-surukleyen-varolus-oykuleri-100619>
- Yevtuşenko, Yevgeni (1999). *Strofi veka. Antologiya russkoy poezii*. Moskva: Polifakt.
- Yılmaz, Simay (2022). "Ekspresyonist Tiyatro: Ekspresyonizm Sanat Akımının Tiyatro Sanatına Etkisinin Oyun Yazımı ve Sahneleme Özellikleri Bağlamında İncelenmesi." *Konservatoryum-Conservatorium*, Cilt: 9, Sayı: 1, s. 1-24.
- Yurday-Karabulut, Gülay (2019). *Albert Camus ve Jean Paul Sartre Açısından. Saçma ve Yabancılaşma Kavramlarının Karşılaştırılması*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla: Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi.
- Zavarnitsina, Natalya Mihaylovna (2021). "'Malenki çelovek" v hudojestvennom mire S. D. Krıjjanovskogo: Dialog s N. Gogolem". *Vestnik VGU*, Sayı: 4, s. 28-31.
- Zobov, Sergey (02.02.2021). "Zabıtyy geniy: Sigizmund Krıjjanovski. Ego hvalil Bulgakov i kritikoval Gorkiy." Erişim tarihi: 02.07.2022, <https://journal.bookmate.com/zabytyj-genij-sigizmund-krzhizhanovskij-ego-hvalil-bulgakov-i-kritikoval-gorkij/>



# Commonalities of Surreal and Postmodern Aesthetics in Oğuz Atay's Short Story "Neither Yes nor No"

DOÇ. DR. Ahmet EVİS\*

## Abstract

The Turkish literature of the Republican Period, a stage in which modern Turkish literature developed in a Western way and made serious breakthroughs, is a process in which different artistic understandings are successfully applied through different genres. The surrealist aesthetics adopted by the Garip Movement poets in the 1940s, and the postmodernist attitude that started with Oğuz Atay in the 1970s and continued with names such as Orhan Pamuk and Hasan Ali Toptaş are concrete indicators of the fundamental changes in Turkish literature.

This study is based on the cynical attitude in surrealism that opposes the logical order and singular reality, the importance given to the subconscious, and the original expression techniques, as well as the hyperrealism of postmodernism, the aspect of intertextuality that makes use of techniques such as parody, irony, sarcastic/ridiculous transformation, and the commonalities created by the gamification of language, which it transforms into an ontological issue. The study aims to examine the common aspects of surrealist attitude and postmodern aesthetics in literary works, in a comparative and text-centered manner, through the short story "Ne Evet Ne Hayır" (Neither Yes nor No). Following a descriptive method, the analysis of the aforementioned short story was made by considering the identical or similar principles of both movements. In line with the data obtained, it has been determined that the humor, language use, view of reality, and subconscious preferences in the short story are suitable for both surrealism and postmodernism.

**Keywords:** Oğuz Atay, "Ne Evet Ne Hayır" ("Neither Yes nor No"), surrealism, postmodernism

## OĞUZ ATAY'IN "NE EVET NE HAYIR" ADLI KISA ÖYKÜSÜNDE SÜRREAL VE POSTMODERN ESTETİĞİN PAYDAŞLIKLARI

### Öz

Modern Türk Edebiyatının Batılı minvalde gelişip ciddi atılımlar yaptığı evre olan Cumhuriyet Dönemi Türk edebiyatı, farklı sanat anlayışlarının değişik türler üzerinden başarıyla uygulandığı bir süreçtir. 1940'li yıllarda şiir türünde I. Yenicilerin benimsediği sürrealist estetik, 1970'lerde Oğuz Atay'la başlayıp Orhan Pamuk, Hasan Ali Toptaş gibi isimlerle günümüze dek devam eden postmodernist tavır, Türk edebiyatında yaşanan ciddi değişimlerin somut göstergeleridir.

Sürrealizmdeki mantıksal düzene ve tekil gerçekliğe karşı çıkan alaycı tavır, bilinçaltına verilen önem ve özgün anlatım tekniklerinin yanında postmodernizmin hipergerçekliği,

\* Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak. TDE Böl. ahmeteviss@gmail.com, Orcid: 0000-0003-4205-2661.  
Gönderim tarihi: 31.08.2022

Kabul tarihi: 9.11.2022

metinlerarasılığın parodi, ironi, alaycı/gülünç dönüştürüm gibi tekniklerden faydalanan yönü ile ontik bir meseleye dönüştürdüğü dili oyunlaştırmasının meydana getirdiği paydaşlıklar bu çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Çalışmada sürrealist tavır ile postmodern estetiğin edebî eserlerdeki ortak yönlerinin mukayeseli ve metin merkezli şekilde “Ne Evet Ne Hayır” kısa öyküsü üzerinden incelenmesi amaçlanmıştır. Yöntem olarak her iki akımın özdeş yahut benzer ilkeleri dikkate alınarak ve betimsel bir metot tercih edilerek söz konusu öykünün tahlili yapılmıştır. Elde edilen veriler doğrultusunda öyküde mizah, dil kullanımları, gerçekliğe bakış ve bilinçaltına dair tercihlerin hem sürrealizm hem de postmodernizm açısından uygunluk taşıdığı tespit edilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Oğuz Atay, “Ne Evet Ne Hayır”, sürrealizm, postmodernizm

## INTRODUCTION

**A**lthough every new intellectual movement that emerges in the historical process comes to light by criticizing the previous ones, it definitely receives its commonalities from the legacy left behind them. This situation makes it inevitable for these movements to present commonalities in some respects. In addition, the fact that the variables that create the background culture of all movements are fed from the same sources can be considered as another reason for the mentioned commonalities. Apart from the abovementioned universal truths, periodic basic needs of the target group of theories that appear in synchronic or near phases are effective in the commonalities of different movements.

Considering the similarities in the philosophical starting points of surrealism and postmodernism, both the historical closeness and the critical aspect of the view of reality are remarkable. The intimidation created by modernism and the subjective but singular structure of reality constitutes the basic pillars of both theories. The desire to transfer everything about human beings in isolation from all borders creates the need to apply different expression methods in literary works.

The fantastic, objective criticism of reality, the rejection of logical progression based on regular cause-effect relationships, imagination, absolute freedom and subjectivity, language games, pluralism, humor, consciousness, unconsciousness<sup>1</sup>, also irregularity in language and style become the common building blocks of the artistic aesthetics of both theories. Although there are some differences in practice, it is remarkable in terms of the similarities of the reasons for the existence and basic logic of these movements.

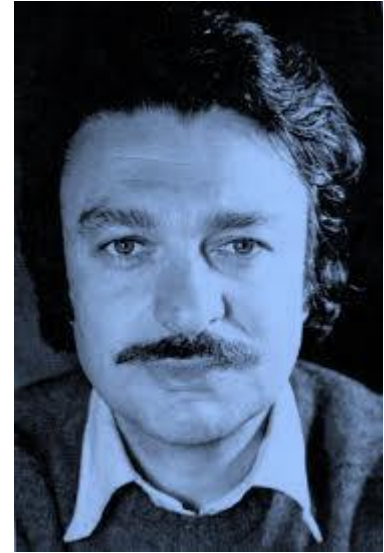
---

<sup>1</sup> Freud developed the concept of the unconscious, which was used before him, around the theory of analytical psychology and made it more systematic. Freud defined the concept, especially based on dreams, and classified it according to its functionality: Over time, he developed his theory of the unconscious to include conscious, unconscious, and preconscious. Preconsciousness contained information that could be easily extracted from the existing level of consciousness, although it was not conscious. Then, he developed the topographic mind model and divided the unconscious into three “descriptive unconscious”, “dynamic unconscious”, and “system unconscious.” Later, this model was replaced by the structural model that includes self (ego), the superego (superego), and id (id) (Sheppard, 2012, p. 45).

For all these reasons, in this study, firstly, the theoretical framework will be mentioned, and then the similarities of surrealist and postmodernist literature, which are reflected in Oğuz Atay's "Ne Evet Ne Hayır" (Neither Yes nor No) short story, will be examined.

## 1. CONCEPTUAL FRAMEWORK

While making sense of the conceptual framework of surrealism and postmodernism, it would undoubtedly be appropriate to first touch upon the chronological connection between the two theories. Surrealism began to make a name for itself in the 1920s. It began to have a place in the art world with two manifestos published by Andre Breton in 1924 and 1930. The theory, supported by some Dadaists and pioneered by Breton, is shaped by the criticism of modernism at the center of modern psychology. The movement, which emerged in Paris in 1920 with the hope of establishing a new world, extended through the fields such as literature, music, and cinema, leaving plastic arts aside and it was influenced by Sigmund Freud's theory of the subconscious and Karl Marx's ideology (Aktepe and Çetin, 2019, p. 206). In the



Oğuz Atay

context of the art-artist relationship, according to surrealism, art is the right treatment tool to overcome depressive atmosphere of the age and personal concerns. The artist should not allow any logical or intellectual obstacles while producing her/his works (Altuner, 2020, p. 152). Therefore, different missions are assigned to the artist, especially in surrealism, which is also fed by the Freudian psychoanalytic understanding. As Atlı stated that for Freud, who sees the artist as a kind of neurotic patient, the creative activity allows the artist both to relax by reflecting some of his emotions on the work and to create a 'super-ego'. This is the reason why the artist, who differs from people considered as normal, is more sensitive and different than 'normal' people (2012, p. 259).

*Littérature Magazine*, which is the determining publication in the emergence and development stages of Surrealism, creates an environment where writers such as Aragon, Breton, Fargue, Gide, and Valéry have the opportunity to get to know each other. The environment around this magazine aims to be the center of Dadaism in Paris. This wave of excitement, which stands against art and has determined a definite stance, enters a process of renewal and revival with the Surrealism movement after it ceases for a while (Güngör, 2011, p. 10).

Surrealism is used in most literary forms, especially poetry, until the 1960s. The absolutist and serious attitude of modernism is denounced in most of the explanations in which the rejection of logical consistency, singular discourse, and static writing techniques are criticized somewhat sarcastically. In addition, Breton claims that socialist understandings of art, which transform social issues into their basic faculties and derive their strength from positivist reality, are also rejected around surrealist principles (1969, p. 6). Furthermore, the goal of Surrealism, is to critically investigate the concepts of reality and unreality, reason and irrationality, reflection and impulse,

knowledge and "fatal" ignorance, usefulness, and uselessness (1969, p. 140). When examining the history of the emergence of the theory, it is understood that it reacted to positivist and modernist understandings of thought and art and evaluated the human and the world perceptually according to not external but to their inner reality, that is, human consciousness. Therefore, being one of the basic concepts of psychoanalytic theory, according to Güngör, the concept of the unconscious has undeniable importance for surrealists. André Breton believed that dream and reality could be dissolved in an absolute reality, in other words, in surreality. In fact, surrealism aims to regain the dignity of the unconscious and the thought. When approached from this point of view, we can see that surrealism is a spiritual movement in terms of giving importance to internalization in itself. On the other hand, its revolutionary and destructive front forms another side (2011, p. 2). In this context, we can embody the attitude that the surrealists should adopt with the statement in Breton's second manifesto, which legitimizes all kinds of rebellion (Breton, 1969, p. 178).

When the historical process of postmodern theory is considered, it can be said that in the period when modernism started to lose power and avant-garde movements emerged, it took a similar or even more radical rejectionist attitude than surrealism. Postmodernism, which has emerged as a result of a need in Western civilizations since the 1950s, is seen as a shelter with the hope of getting rid of the frame in which the human being consumed by modernism is trapped. It is also known that postmodernism did not emerge only as a reaction to modernism like surrealism. By criticizing almost all thought movements, especially Marxist and positivist thought, they are positioned against all standardized patterns/thoughts/practices with their philosophically chaotic and anarchist proposals. In this respect, it can be said that both theories emerged with a critical style around similar variables in historically close periods of time. In addition, chronologically, surrealism gained power after World War I, while postmodernism gained strength after World War II. It can be thought that they have the quality of responding to the needs of all kinds of unrest in the people of the period. Based on all these, it is understood that philosophical, socio-cultural, military, and artistic variables have been influential on both theories in the historical process and created common contexts.

Except for the historical part of the work, the common conceptual uses of surrealism and postmodernism are mostly on the view of reality, the sources from which the philosophical background feeds, and the similarities used in -related to the work- literary texts.<sup>2</sup> If we touch on reality from these elements, it is understood that there has been a reaction to reality starting from its name in surrealism and an attempt is made to overcome the familiar understanding of "truth". It is understood that human is taken as a reference with the desire to create a reality above the real. Indeed, Breton defined surrealism as "automatism in its pure state, by which one proposes to express-verbally, by means of the written word, or in any other manner-the actual functioning of thought. Dictated by thought, in the absence of any control exercised by reason, exempt from any aesthetic or moral concern" (Breton, 1969, p. 26). Additionally, according to him, surrealism is a power that can overcome all kinds of obstacles and a kind of light that will illuminate the

---

<sup>2</sup> Although each of the explanations of these concepts has such a content that can be the subject of separate studies, only certain aspects and parts of subject will be mentioned.



darkness. (1969, p. 47). Parallel to this thought, surrealism seeks more towards the reality of imaginary autonomy, because it believes that the real truth is here. In any case, it is a common thought that the world is perceived, and so-called reality, is postponed. The real truth beyond what is seen is the 'upper truth' (Batur, 2020, p. 165). Because surreality, which concerns the ontological dimension of surrealism, is directly in reality itself. It is neither above nor outside of it. Since what includes the individual can also be contained by that thing, it can be the other way around (Passeron, 1982, p. 36). Moreover, the creative and persistent attitude in the spirit of surrealism has an understanding that breaks the usual forms (Elmas and Macar, 2021, p. 630). Considering the basic emphasis in the definitions, it is understood that limitlessness and personal preference are emphasized. In other words, in surrealism, the validity and necessity of individual perception are sought without any known description/classification/explanation/ criterion.

Although there are similar definitions of the subject in postmodern thought, we believe that Jean Baudrillard's explanation with "simulation theory" is appropriate. Emphasizing that in the digitalized world in the postmodern age, "everything" detaches from its objective identity and turns into a simulation, Baudrillard redefines reality in the context of virtuality and calls it "hyperreal" (1994, p. 21). In the postmodern age, it is no longer possible to talk about the absolute truth. Everything that exists is nothing but digitalized, virtual, detached models. Therefore, nothing can be real or idealized; the most hyper-realized (Baudrillard, 1983). In such an understanding of reality, the artist of the postmodern era has shifted the route to a different aesthetic direction, instead of reproducing them in this environment of 'imitation' realities, which is foreign to him as well. This is also a step that turns the aesthetics of literature upside down; means the formation of a new textual ontology (Ecevit, 2013, p. 49).

It is understood that the common points of both theories' views of reality are united in the context of abstraction and pluralism. In fact, most of the commonalities between them are based on their perception of the stated reality. At the literary level, it is understood that the causality that supports all kinds of logical progress is ignored in both theories depending on the aforementioned elements, fiction comes before reality, and the reader is positioned as both the interpreter and the author of the text as the main element.

There are concepts such as dream, the marvelous, imagination, and fantastic, which displace the absolute objectivity in literary works, and which are the basic foundations of both theories. Among these, it is necessary to mention the fantastic as it points to a separate genre. As a matter of fact, it is possible to ignore an absolute truth through the fantastic. Elements such as time, place, and narrator in the novel are freed from being confined to a uniform and/or standard usage with the fantastic. The fantastic also allows for the destruction of familiar patterns and social and individual norms. As Todorov states the supernatural element in the nature of the fantastic gains originality by causing the destruction of daily life, narrative, and systematic structure. (1973, p. 166). Besides, apart from the institutionalized censorship, the censorship in the author's psyches struggles through fantastic (1973, pp. 158-159). From what has been mentioned, it is understood that fantastic is one of the possibilities of the rebellious attitude in surrealism and postmodernism, apart from its in-text functionality. Finally, when the importance is given to psychology by

postmodernism and especially surrealism is remembered, the commonality of the bond between fantastic and psychoanalytic becomes even more meaningful.



Oğuz Atay

Humor is one of the basic elements of both surrealism and postmodernism. While surrealists use humor more on the axis of sarcasm, postmodernists apply it to literary texts with methods such as irony, parody, and sarcastic/ridiculous transformation from intertextual techniques. The purpose of both theories to use humor is to demolish the serious and absolutist structures of deep-rooted thought systems (modernism, Marxism, etc.) with a cynical attitude and a little humiliation. The humor adopted by the surrealists aims to devalue, weaken, or even eliminate the dominance of all environmental, social, political, religious, or public values and the norms imposed by them. For a similar purpose, postmodernists wish to pacify other intellectual movements they oppose by turning the element of comedy into a critical weapon.

By making use of the intertextual techniques preferred in

literary texts, the content and thematic structure are shaped around the mentioned purposes. A pluralistic structure is created in many elements of the works, thanks to the expression styles designed around parody, irony, and ridiculous/cynical transformation, not just a humorous discourse. A functional and therefore conscious criticism is carried out with sarcastic references to more than one text, belief, or event. To touch briefly upon the aforementioned techniques, the opposite of what is expressed in irony is meant. Kierkegaard defines irony in its most general form as saying the opposite of what is meant in oratory (Kierkegaard, 1990, p. 247). Although the purpose is criticism, the irony should not be confused with criticism. Because, according to Murat Belge the main issue in criticism is "change". In criticism, the mistake is determined, shown, changed, or aimed to be changed, while in irony, it is out of the question to use change as a means or purpose (2016, p. 206). The irony is examined under seven headings according to the way it is used: verbal irony, situational irony, romantic irony, dramatic irony, tragic irony, specific irony, and unconscious irony (Cebeci, 2008, pp. 300-309). In terms of its functionality, the irony is important in terms of creating an interesting and lively expression in the works besides the level of criticism. Parody, on the other hand, is defined in the dictionary as a type of play that creates a ridiculous effect from this separation between form and essence by making fun of a part or whole of a work that is considered serious, giving it a completely different essence without distorting its form (TDK, 2011, p. 1892). The emphasis on play in this definition is parallel to the view of reality by both surrealists and postmodernists, especially by detaching fiction and important work or event from their objective reality and making them funny. In the ironic/cynical transformation, which is similar to parody, there is a humorizing style rather than substance. Serious texts are ridiculed through the deformation or banalization of the language. In summary, in parody, the

subject is brought into focus. It is adapted to the subject of the new work by playing with the form or style of the text with meaning deviations. In sarcastic/cynical conversion, style is prioritized. Without much change in the subject, a critical, offensive, and sarcastic attitude is adopted towards the text exemplified by the use of language (Evis, 2021, p. 134).

Another of the most severe commonalities between surrealism and postmodernism is the mission attributed to language. Language is positioned as a priority in the formation and application of the rebellious and chaotic spirit in both theories. With surrealism, the "furor" that should be created primarily in an intellectual sense will be thanks to language. According to Breton, this furor can occur when the language is handled in a very different way from the familiar patterns or stereotypical visual images, even at the level of insanity (1969, p. 175). The automatic writing style that emerged as a result of the idea of automatism also turns into one of the basic expression methods of surrealism. The inherent lack of logic control and the fact that it is not bound by any absolute rules or guidelines makes automatic typeface functional (Breton, 1969, pp. 267-268). In a similar line, it is seen that the language, which was shaped by structuralism in postmodernism and systematized and specialized with modernists, was moved away from grammatical rules and placed on a more anarchic ground by getting rid of its usual conventions (Emre, 2006, p. 111). Either the length of its historical process or the diversity in theorists enables the postmodern understanding of language to be designed or discussed more systematically than surrealism. Names such as J. Derrida, J. F. Lyotard, and L. Wittgenstein shape the postmodern understanding of language, which facilitates the acceptance of theoretical validity. Derrida's theory of "deconstruction" and Wittgenstein's "language games" concepts pave the way for contradictory language use and pluralistic meaning creation in postmodern thought. This makes Lyotard and Wittgenstein's design of 'language games' conceptually necessary and transforms them into original "forms of life"<sup>3</sup> (Sarup, 1993, p. 150).

The pluralism of meaning and the ontological identity of the language are created with these techniques, which center the text and make the reader the dominant element. However, the basic logic here is not to reach the essence but to create content that can create different meanings for each reader. Therefore, practices such as unusual reconciliations, never-before-seen image designs, and deliberate distortion of spelling and punctuation are encountered in literary works. All these reasons reveal the rejection of language and meaning imposed/created/try to be created through singular and absolutist language uses of both surrealism and postmodernism. Therefore, it can be said that the main tool of the rebellion in both theories in literary works is language.

Oğuz Atay, one of the important names of Turkish literature, is mostly known for his novelist identity, but he also manages to make a name for himself with the short stories he wrote. It is an undeniable reality that the share of the accumulation of the 1950s generation on the basis of the success in his stories. As a matter of fact, Karadeniz emphasize that this generation, which succeeded in following the developments in Western literature simultaneously for the first time, was significantly influenced by the movements such as Surrealism, Existentialism, and Dadaism,

---

<sup>3</sup> According to Wittgenstein the term "language-game" is used here to underline the fact that the speaking of language is part of an activity, or of a form of life (2009, p. 15<sup>c</sup>).

which had great repercussions in Europe at that time, and successfully adapted the principles of these movements to their stories (2013, p. 1831). However, Oğuz Atay's stories, at first glance, do not contain formal essays as the 1950s generation did in the short story genre. In fact, considering the modernist techniques in his novels, it can even be argued that his stories are more straight-line in terms of fiction. It can be said that Oğuz Atay has certainly established a unique story world, and that he has also reached a significant stage in Turkish storytelling (Apaydın, 2021, p. 3). The aforementioned new stage is due to the fact that Atay wrote most of his stories in an integrated manner in accordance with postmodern principles, unlike the 1950s generation, who were more in a modernist line.

The author brings together eight of his modernist and postmodernist stories in his work *Waiting for Fear*. It is also possible to talk about a general common structure in the stories shaped around themes such as alienation, loneliness, melancholy, and criticism of modernism. In addition, the short story "Neither Yes Nor No" differs greatly from other stories in terms of content, language, and narrative techniques. The humorous atmosphere reflected throughout the story, which is close to the epistolary novel genre<sup>4</sup>, criticism of objective reality and the satire of modernism are handled in an avant-garde manner. In addition, the contradictory uses in the grammatological structure and the opposition to all kinds of uniqueness bring the short story closer to the limits of postmodern and surrealist aesthetics from the aforementioned aspects.

## 2. THE SATIRE OF THE ABSOLUTE AND THE REVOLT

The fifth short story of the book *Waiting for Fear*<sup>5</sup>, "Neither Yes Nor No", is based on the publication and evaluation of a long and strange letter sent with a signature M.C. by Dr. Akin Korkmaz whose name is abbreviated as F.G., replying to the letters from the readers in the column of the newspaper he works for called *Gönül Postası* (*Heart Affairs Post*).

The most distinctive aspect of the short story is that the dominant atmosphere progresses in line with the ironic discourse and the humorous and critical attitude shaped in parallel. The organization of the characters and the criticism of the social structure about absolutism and/or standardization are in common with Oğuz Atay's other works. The fact that the two people in the central position in "Neither Yes Nor No" are "the disconnected" and their ironic presentation of their experiences can be given as examples of these partnerships. This situation, which aligns with the postmodern understanding, has an essential place in Oğuz Atay's understanding of art. Because As Tosun states irony is not just any tone in it, it is the basic form of expression (2011, p. 20). Atay, who symbolizes the loneliness and misunderstanding of the intellectuals in terms of his characters, through his works, is also disturbed by the social corruption created by the ignorance in the society. Namely, according to Özpalabıyıklar, in Atay's writings, "intellectual" (or at least

<sup>4</sup> Epistolary, which is seen in novels and stories, aims to add a flavor to these narrative types, to seek other ways of expression, and to present the inner worlds of fictional characters to the reader firsthand (Yivli, 2016, pp. 92-93).

<sup>5</sup> The book *Waiting for Fear*, which was preferred as the main text for the review, was translated into English by Fulya Peker and published by Contra Mundum Press in 2021. In all quotations from this section, the specified short story will be used and only the page number will be included.



“learned”) people are outside the society, far away, excluded, and so are “the ignorant” people (2011, p. 27).

It is emphasized that both Akın Korkmaz, who is given an intellectual identity from the very beginning of the "Neither Yes nor No" story, and M.C., who is described as "ignorant" on the following pages, were not accepted by the society. It seems meaningful in this context that Doctor Akın Korkmaz is described as a "maniac" and likened to M.C. by his colleagues: "Then one day, this letter arrived. Here, I said to my friends at the newspaper, let's see you find a solution to this one. And right away, I began reading the letter to them. No one listened till the end. I read just half a page and again it was decided that I was maniac. But I was not the one who had written that letter." (p. 158). Although Akın Korkmaz reacted to this situation at first, he thinks that the ascription made by looking at the definition of the word "maniac" in the dictionary is not wrong: "I asked a friend who knows a foreign language, we checked the dictionary together: A disorder of the mind that shows up in the form of a high and uncontrollable excitement, this show how “mania” was defined. I explained this definition to the people at the newspaper; ‘Come on, you maniac’, they responded. They find me pretentious; I feel the same about them.” (p. 157). As a result of the "pretentious" emphasis in the quote, Doctor Akın Korkmaz tries to ironically express his response to the people of the society he cannot hold on to, the people who insult him by calling him “maniac” and seek solutions to their problems by writing letters to newspaper columns (Atay, 2019, p. 304).

Evaluations treated as schizophrenia or mental illness are the first reactive stances in the work that seems appropriate to the postmodern and surrealist understanding. In fact, Akın Korkmaz's ironic criticism of both his friends in the magazine and M.C. is nothing but a mockery of "normality" defined in the standard form. It can be read as an example of loud and sarcastic criticism in surrealist and postmodernist thought that he ironically ridiculed the young person in parentheses by publishing a letter full of inconsistencies and spelling errors with what he said to his so-called friends in the magazine.

The multiplicity of discourses that do not fit the chronological flow in the story and create inconsistencies in the fiction also shows that logical truth is displaced. The events M.C. describes in his letter distract the story from a linear progression in time. The social/historical time is clearly stated at the beginning of the letter: “Between the years 1967-1971, I mean since 1967, up to this day I really deeply sincerely honestly virtuously love a young and beautiful girl. I will seriously openly truthfully certainly and exactly explain the events that took place between us from 1967 up to today's date” (pp. 158-159). As the plot progresses, M.C.'s historically inconsistent discourses emerge, and this situation is particularly emphasized by the narrator: "We run into each other in 1970 (three years after he was struck by her all of a sudden)" (p. 162). Akın Korkmaz's emphasis on historical inconsistency in parentheses, as the narrator, can be evaluated as the aim of raising awareness about time in the reader. Apart from this discourse, which is contrary to the chronological progression, different expressions in which the time-centered linearity is disrupted are also included in various parts of the story and again emphasized by the narrator: “Schools were closing. (I'd like to draw your attention to time disorder and consequent absence of the

concept of time)" (p. 164). The reflection of the discourses detached from the logical progression of the flow of time in the story to the general and their attention by the narrator by expressing them clearly from time to time makes the use of time conceptually suitable for the perceptual-oriented understanding of time that progresses irregularly in surrealism and postmodernism.

In "Neither Yes nor No", the criticism of institutional and public organizations can also be read as a criticism of the desire to create a standardized society. Because, as it is explained in Çavuş and Namlı's article, when the education received from the family and religious institutions was insufficient to meet the needs of modern times, institutions providing education in various fields were opened. With the education given under the control of the state, it is aimed to meet various needs and to raise individuals who are suitable for the values of the state and society (2021, p. 366). Therefore, this situation causes the individual to experience identity confusion in the face of society. Institutionalization, which has become nationalized and widespread with the construction of modern society, is treated with ridicule in the story. Especially thanks to the absurd events in places such as schools, prisons, and workplaces, the serious and functional aspects of these institutions are simplified. For example, the girl whom M.C. loves, going to school and what happened afterward is an ironic satire of educational institutions:

"I went up to school, met the headmaster (...) We went to the headmasters room. The girl I love came as well. (So, in village schools these things seem to happen much more easily compared to the schools in big cities.) (...) I asked for permission, I want to talk to you in a place empty deserted where there is no one alone face to face secretly. Don't get angry, I kindly request. Please? I begged the headmaster went out the door: as soon as he went out the door, he came back and sat at his desk (Dear M.C., now even the headmasters are acting incomprehensibly like you.) (...) The teacher boyfriends took in hand the girl to the square to make her talk (they must've lost their minds like you)." (pp. 167, 168, 169).

The fact that both the principal and the teachers devote time to M.C.'s affairs, and that despite the girl's refusal, they act in accordance with the meaningless and persistent attitude of the young boy creates an ironic atmosphere for the institutional structure of both the school and the teaching profession. In another example, the fact that M.C. was imprisoned for doing illegal things or being forced to do so, but still evaluated himself as innocent can be evaluated as a criticism of the institutions:

"I can't say Im not guilty, I can't tell anyone, I can't say I didnt do it, Im taking the guilt on me. If I tell the truth, no one will believe me. They will call me a liar. I know the ones who did this to me Im embarrassed. But these are illegitimate people, even their names arent real, they had been given nicknames. How can I find a way out of this situation sir? If I can go out, I will take my gun hand (in hand) sir (Don't do this, you see the things that already happened even without you taking your 'gun hand.')

Not a good move, but my conscience can't accept it shedding blood both sides also myself I will waste (...) Behind the iron bars, four walls, I go through woe pain anguish suffering for my love without guilt without sin" (p. 174).

Rather than how much of what is told in the letter is true, the possibility of corruption and therefore its unnecessariness is brought to attention. It is possible to come across other uses in fiction to support these situations; however, these examples are sufficient to embody the critical

emphasis on the modern world institutionalization that makes the individual a slave to the social structure.

When considered on the level of social criticism, it can be thought that another satire is about the arabesque society of the period. It can also be interpreted as a criticism of the arabesque culture in Turkey in the 1970s. In fact, the story offers a striking cross-section of the human typography of this geography, with M.C.'s sense of morality, obsessions in male-female relations, and his discourse specific to his "lad culture" (Ecevit, 2011, p. 491). In the story, the criticism of arabesque, which has become fashionable in terms of the social music taste of the period, is given through M.C, who defines himself as an honest, brave, young man: "I was down. I got a lot of records. I was playing for her. I played for her ..... the most (To avoid an advertisement, I'm omitting the name of the singer and the song) I played this for her for 3 years constantly never bored and the person I love listened (How do you she listened? (...) My dear, how could a person listen to this unbearable song for three years?)" (p. 162). The prevalence of arabesque music, which was mostly listened through vinyl records in Turkish society between the years 1970-1980, and the conformity to the melancholic discourse corresponding to the content of this genre can be interpreted as a criticism of the arabesque trend that has become fashionable by being represented by M.C.. The inference in question is significant in that it seems parallel to surrealism and postmodernism, which stand against all kinds of cultural stereotypes.

The characterization of the people who are functionally involved in the story as different from the personality type that society accepts as normal coincides with the idea of being contrary to both surrealist and postmodernist thought. Starting from their names, it is understood that both people do not feel a sense of belonging to society. Using abbreviations in the form of F.G. and M.C., different from the names that the society takes for granted, makes the story meaningful in terms of alienation. In fact, the distinctness of the two names makes one think that they cannot be a part of the society. In addition, the fact that the narrator, who is named Doctor Akın Korkmaz at the beginning of the story, is given as F.G at the end of the fiction (p. 177) creates an inconsistency. The absence of the use of a pseudonym or a special signature turns into a problem that needs to be resolved for the reader. This content, which centers the reader and the text, can be considered one of the common points of both postmodernism and surrealism. In a similar vein, despite being introduced as a disconnected, unhappy, and lonely type, M.C. often makes affirmative characterizations when talking about himself in the story: "I am a 24-year-old tall dark skinned serious honest youngster who did military service and documented dropout from the second year of high school. (...) I am a cultured cultivated thoughtful skillful knowledgeable educated thoughtful youngster. I do my own work, I get along well with everyone (I doubt that), cover my gaps (?), I correct my mistakes" (p. 159, 168). Despite these statements of the young man, it is understood that he is neither accepted by the girl he loves, nor by the girl's family, nor by the society. Despite the fact that the girl said to M.C. "Reject reject I reject" (p. 162) many times and her family did not consent to their marriage, ignoring the situation and interpreting his situation as neither yes nor no, and being imprisoned for his deeds and being described as a criminal, shows that he is not accepted by both individuals and society. Furthermore, the illogical discourse in

M.C.'s letter bring to mind the concept of the unconscious. Considering the relation of the unconscious with obsessions, repressed emotions, dream state, pleasure-based desires, impulses, and memories, it is possible to evaluate M.C.'s love, which has almost turned into an obsession, as a partial expression of the subconscious. The fact that the sense of reality in the events is at a level to be questioned again coincides with the fact that the unconscious is related to the part that is disconnected from the objective reality.

As a result, it can be said that all kinds of stereotyping around the absolute realism and normality situation in the story are criticized with an ironic rhetoric through ironic discourse, especially on the cast, fiction, time, theme, public and social structures. The dominance of humor in the style, on the other hand, confirms that the satires are practiced with derogatory intentions, making the story in line with the common aesthetic norms of surrealism and postmodernism from the specified aspects.

### 3. LANGUAGE AS AN ONTOLOGICAL INQUIRY

Oğuz Atay's understanding of language stands out with its features that are in line with the poststructuralist plane prioritized by postmodernism, enriched with language games, and supported by intertextual techniques. While it provides plurality in meaning in the texts that it deconstructs with the deliberate destruction of spelling and punctuation, its direct references to the ontological side of the language are important indicators of language skills. In addition, in the formation of the satirical ironic language highlighted by postmodern and surrealist literature, Atay's stories are ideal texts that exemplify the specified aspects of these movements. Parallel to these thoughts, according to Parla, Atay can make people laugh with unexpected language games and the chain of associations he establishes with these games. His associations progress so freely that even such use of language can be seen as an exercise of freedom (2012, p. 230).

The grammatical structure in the story "Neither Yes Nor No" largely conforms to the basic principles of both surrealism and postmodernism. The humorous discourse, especially created with errors in spelling and punctuation, turns into a satire for modern aesthetics, which desires perfection in language, as well as creating a chaotic structure. With this usage, which can also be considered as a parody of language, an imposing language understanding that is tried to be standardized is opposed. The reader's awareness of the language issue is increased by the narrator's emphasis on spelling errors in M.C.'s letter:

"I showed the letter to some friends; there were some who found it interesting. Therefore, I found it appropriate to publish it as it was. But I could not help adding my own comments to some parts of it, in parentheses. There were hardly any punctuation marks in the letter. A friend of mine said that it would be nicer to publish it the way it was. Furthermore, this kind of literature was not regarded as some sort of skill, apparently. I have not accepted that idea. M.C.'s already mixed-up thought-order would only become more confusing that way. Other than that, I corrected the spelling of some words and that was it" (p. 158).

It is noteworthy that the quote contains an ironic discourse on the rejection of the dominance of postmodern literature. In addition, despite the emphasis at the end, it is seen that the narrator



did not make any corrections to clarify the text in terms of language and style. Cohesion is provided by Akin Korkmaz's corrections or comments in parentheses rather than M.C.'s writings. M.C.'s utterances in many places suitable for the irregular flow of consciousness necessitate an appropriate method of writing: "This is my job my occupation (I made paragraph break; because he could only have said these sentences as a long monologue—I mean an inner monologue—separate from the flow of events, at the office, at his desk, while looking at the 'obscure' record sender's envelope.)" (p. 171).

The part of the story, in which the importance of language is underlined, and the situation is handled together with the funny element, is intertwined with an ironic attitude in the context of "Turkish": "I didn't listen to anyone about this matter (Despite everything, I would've liked to come face to face and talk to you honestly, boldly, turkish-ly)" (pp. 163-164). The narrator's emphasis on the changes he made in spelling and punctuation is also significant in that it points to the importance given to language: "She did not respond: NEITHER YES NOR NO (capital letters are mine) (...) "With who I wonder?" (Quotation marks are mine.) With my friends. (For some reason, I found it more appropriate to remove the quotation marks.)" (p. 159, 162).

It is seen that Akin Korkmaz, who mocked M.C for the written language he used and tended to constantly correct the letter grammatically, often highlighting them in parentheses, criticized the young man in terms of linguistic awareness. However, it is significant in terms of reflecting the general view of the language and style in the story that he notices the parts where M.C. used punctuation marks, even if they were wrong in the following parts of the letter, and presented them by their originals:

"My chest burnt like fire (indent is mine). If I lose, I will kill. Myself. Her too. (Punctuations are M.C.'s.) I took off my body before the mother of the person I love look mom can you see. These cuts. I. (The punctuation marks are his.) She looked. (Initially, I supposed M.C. never uses punctuation marks. During my last reading when I looked carefully at the fading ink of the letter, I realized these marks. I apologize)" (p. 164)

Considering that the narrator describes M.C. as ignorant and criticizes him throughout the fiction, apologizing to him is nothing but appreciating the level of awareness in the language despite the mistakes made. The fact that Akin Korkmaz apologized to the young man despite his tendency to correct mistakes and emphasize them, and that he published the part exactly the same despite all his mistakes, and this is meaningful in that it points to the normality of contradictory uses in the language. Here, it can be said that postmodernism's grammatical aspect of advocating disorder and the "extremity" of language in surrealism is an appropriate usage. In addition, it can be said that the issue of language irregularity, which is reflected throughout the story, is the main emphasis pointing to the ontological side of language in both theories.

Apart from these, it is understood that the content suitable for the terminological language used by the surrealists is discussed in accordance with the short story. Because "the Surrealists devised their own lexicon, even if they may not always have actually coined the terms or phrases in question, but concepts such as "hasard objectif" (objective chance), "amour fou" (mad love) and "beauté convulsive" (convulsive beauty) have become watchwords associated with the movement, as have words in much more common parlance, like desire, revolt, and revolution" (Aspley, 2010,

p. 16). The emphasizes on "mad love" and "convulsive beauty" in the quote and M.C.'s obsessive love in the story are in a consistent bond/relationship. In this context, it can be thought that the story was constructed in accordance with the surrealist terminology.

One of the issues particularly highlighted in the story "Neither Yes nor No" is, in fact, the one-sided discussion of the importance attached to language by Akin Korkmaz and M.C... As emphasized before, despite the corrections at the level of exaggeration, another point that draws attention, apart from the presentation and appreciation of the mistakes, as well as the mistakes, is that M.C and Akin Korkmaz are both opposites and have the same qualities at the linguistic level. At the beginning of the story, the narrator's statements about the language he used show that he stayed away from the regular grammatical language use like M.C, whom he criticizes: "Maybe I could not hold down that job because of my silence and timid attitudes at the company. I was probably using too many adjectives and my sentences were somehow never ending" (p. 156).

While the possibility of both young men identifying with each other makes the reader think that M.C and Akin Korkmaz are the same person. Akin Korkmaz's use of the name F.G at the end of the story also creates a surprising effect on the reader. If indeed Akin Korkmaz is the person answering the letters, why does he use the abbreviation F.G? How is it possible for a person with such sensitivity to language to prefer a language loaded with endless adjectives? Doesn't Akin Korkmaz's expression match exactly with the long sentences filled with adjectives used by M.C.? All these questions create in the reader's mind whether M.C., F.G., and Akin Korkmaz are the same person, which turns into a puzzle waiting to be solved for the reader. In other words, an existential problem is created in terms of language approach, sentence structures, and style, also the situation in question turns into a paradox. The present ambiguity, on the other hand, creates a pluralistic plane in content and meaning and includes the story within the boundaries of surrealist and postmodernist aesthetics in terms of language.

As a result, Oğuz Atay created awareness of the language itself in general, with the use of language that derives its strength from irony in "Neither Yes nor No", while in particular, it created an awareness of social satire and the individual's question of existence. Furthermore, it can be said that the use of irregular language and the discussion of language as the main issue made the story suitable for both surrealist and postmodern language understanding.

## CONCLUSION

Surrealism and postmodernism are distinctly different from other currents of thought with their rebellious and cynical identities. The commonalities of both theories rests in the differences in their view of reality, the discourse-based irony, and the rejection of all kinds of standardization; especially the modern world criticism. Apart from the closeness of both theories in the historical process, the overlapping of the intellectual, literary, social, and political sources they feed on, has created an organic commonality between them. The satirical attitude, especially at the beginning, was effective primarily in fine arts and then reflected in literature in a short time. In Turkish literature, with the 1970s, works that are largely appropriate for both theories have emerged, and a sense of art still continues in this way.

Oğuz Atay, one of the important names in Turkish literature, has created a perceptual and personal universe at the level of consciousness by pushing the limits of objective reality with his novels and short stories written within a certain historical process. Atay, one of the first representatives of postmodernism in Turkish literature, treated loneliness, alienation, the satire of modernism, the questioning of language, and fictional reality as common variables in the general structure of his stories. Unlike his other short stories, he wrote the "Neither Yes nor No", which is the basis of the study with the focus on humor and included it in the borders of surrealism as well as postmodern understanding. As a result of the examinations and evaluations, it has been understood that the questioning of reality, the construction of the rebellion atmosphere around various variables, and the transformation of language into a paradox as an ontological problem, make the short story suitable for the mentioned partnerships of both postmodernism and surrealism. In addition, the standardized and imposed reality, the satire of the social structure in the story, as well as the cynical aspect of the humorous ironic discourse, and ultimately the language-existence relationship are presented as a puzzle for the reader to solve.

## REFERENCES

- Aktepe, Şöhret ve İkbâl Çetin (2019). "Gerçeküstücülüğün Yenilikçi Giyim Modasına Etkileri". *İdil*, 8(54): 205-214.
- Altuner, Huriye (2020). "Sürreal Resimde Kadın İmgesi". *Ekev Akademi Dergisi*, 24(82): 151-172.
- Apaydın, Mustafa (2021). "Oğuz Atay'ın 'Demiryolu Hikâyecileri-Bir Rüya' Adlı Öyküsünü Alegorik Bir Metin Olarak Okumak". *Söylem Filoloji*, 6(3): 509-524.
- Aspley, Keith (2010). *Historical Dictionary of Surrealism*. Toronto: The Scarecrow Press.
- Atay, Oğuz (2021). *Waiting for Fear*. Trans. Fulya Peker. New York: Contra Mundum Press.
- Atay, Selçuk (2019). "İroni ile Yoğrulmuş Bir Parodi Örneği Olarak Oğuz Atay'ın 'Ne Evet Ne Hayır'ı". *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 7(17): 298-307.
- Atlı, Ferda (2012). "Edebi Metnin ve Yaratıcılığın Kaynağına Ulaşan Yol: Psikanalitik Edebiyat Eleştirisi". *Turkish Studies*, 7(3): 257-273.
- Batur, Rıfat (2020). "Sürrealizmin Gerçeklik Anlayışıyla Pop Sürrealizme Bakış". *Tykhe*, 5(9): 163-174.
- Baudrillard, Jean (1983). *In the Shadow of the Silent Majorities... Or The End of the Social and Other Essays*. Trans. Paul Foss, Paul Patton, and John Johnston. New York: Semiotext(e).
- Belge, Murat (2016). "Tutunamayanlar". *Edebiyat Üstüne Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 203-210.
- Breton, André (1969). *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Cebeci, Oğuz (2008). *Komik Edebi Türler, Parodi, Satir ve İroni*. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Çavuş, Burak ve Taner Namlı (2021). "Adalet Ağaoğlu'nun Üç Beş Kişi Romanında Toplumsal Cinsiyet ve Kimlik Sorunu". *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (23): 349-368.
- Ecevit, Yıldız (2011). *Ben Buradayım... Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Elmas, Hüseyin ve Kemal Macar (2021). "Resim Sanatında Su ve Bulut Temasına Sürrealist Yaklaşımlar". *İdil*, (80): 629-639.
- Emre, İsmet (2006). *Postmodernizm ve Edebiyat*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Evis, Ahmet (2021). *Türk Romanında Postmodernizm -Teori ve İnceleme-*. İstanbul: Kriter Yayınevi.
- Güngör, Ayşe (2011). *André Breton ve Sürrealist Resim İlişkisi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Işık Üniversitesi.
- Karadeniz, Mustafa (2013). "İshak Bağlamında Onat Kutlar'ın Öykücülüğü ve 'Çatı' Öyküsünün Tahlili". *Turkish Studies*, 8(1): 1829-1838.
- Kierkegaard, A. Soren (1990). "The Concept of Irony, With Continual Reference to Socrates." *The Essential Kierkegaard*. Ed. Edna H. Hong. New Jersey: Princeton University Press.
- Özpalabıyıklar, Selahattin (2011). "Oğuz Atay Öyküsünde Birey: Notlar, Sorular". *Korkuyu Beklerken Gelenler Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar*. Der. Hilmi Tezgör. İstanbul: İletişim Yayınları. 25-31.
- Parla, Jale (2012). "Mektuplar ve Dilekçeler". *Oğuz Atay İçin Bir Sempozyum*. Haz. Handan İnci ve Elif Türker. İstanbul: İletişim Yayınları. 215-230.
- Passeron, Rene (1982). *Sürrealizm Sanat Ansiklopedisi*. Çev. Sezer Tansuğ. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ruth, Sheppard (2012). *Zihnin Kaşifi Aile Arşivinden Özgün Fotoğraflar ve Belgelerle Sigmund Freud Biyografisi*. Çev. Yonca Aşçı Dalar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sarup, Madan (1993). *An Introductory Guide to Post-Structuralism and Postmodernism*. Georgia: University of Georgia Press.
- Todorov, Tzvetan (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Trans. Richard Howard. Cleveland, London: Case Western Reserve.
- Tosun, Necip (2011). "Yabancılaşma, Aydın Eleştirisi ve İroni: Oğuz Atay Öyküleri". *Korkuyu Beklerken Gelenler Oğuz Atay Öyküleri Üzerine Yazılar*. Der. Hilmi Tezgör. İstanbul: İletişim Yayınları. 9-24.
- Türk Dil Kurumu (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Wittgenstein, Ludwig (2009). *Philosophical Investigations*. Trans. Gertrude E. M. Anscombe, Peter M. S. Hacker, Joachim Schulte. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Yivli, Oktay (2020). "Modern Türk Öyküsünde Alt Türler (1890-1950)". *Erdem*, (70): 85-103.



Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Dr. Murat Gür

**H. Tahsin Nuri'nin  
Yiğitler Romanı ve  
İzdivaç Dergisindeki  
Öyküleri**



Günce Yayınları

# Sexing the Alien: A Posthuman Hermeneutics of the Embodied Self in Lisa Tuttle's "Wives"\*

ÖĞR. GÖR. RIZA ÇİMEN\*\*

## Abstract

Dominant discourses seek to take hold of every epistemic framework through ubiquitous attempts to regulate quotidian experiences and routines. Ranging from language to culture, from gender to political organizations, disciplinary practices constitute a complex web of relations in hierarchical structures and produce specific identities and situations for subjects to inhabit. As critical scholarship in body studies has shown, body is among the central focuses of dominant discourses in that a regulated experience of corporeality secures, as a site of ideological inscription, the continuity of governing paradigms. Lisa Tuttle's "Wives" calls for a reformulation of the ethics of embodiment and explores how anthropomorphic demarcations are imprinted upon the genderless bodies of extra-terrestrial beings. In this feminist narrative featuring the generic qualities of science fiction, the heteronormative register of the anthropocentric thought finds a new space (a different planet) to actualize its political agenda. The story interrogates the functioning of the humanist set of beliefs against the background of the precarious relation of ideology to embodied subjectivity. As resistance is an immanent constituent of power relations, the nonhuman inhabitants of the colonized planet somehow manage to survive upon being captured by men; nevertheless, this happens at the expense of being reduced to what Giorgio Agamben calls "bare life," a way of living that is stripped of its potentials and qualities. This study offers a posthuman hermeneutics of the ideological embodiment in Lisa Tuttle's story and seeks to question the precarious continuity between ideology and the body.

**Keywords:** Lisa Tuttle, Wives, anthropomorphic embodiment, bare life, posthuman ethics

## UZAYLININ CİNSİYETİ: LISA TUTTLE'İN "WIVES" ADLI ÖYKÜSÜNDE BEDENLENMİŞ BENLİĞİN İNSANÖTESİ YORUMU

### Öz

Egemen söylem, günlük deneyimleri ve rutinleri düzenlemeyi amaçlayan yaygın girişimlerle her epistemik yapıya hâkim olmaya çalışır. Kültürden dile, cinsiyetten siyasal organizasyonlara kadar değişiklik gösteren disiplin uygulamaları hiyerarşik bir yapıda çok yönlü iktidar ilişkileri teşkil eder ve öznelerin yaşamaları için belli koşulları üretir. Beden alanındaki eleştirel çalışmaların da gösterdiği gibi beden hâkim söylemin temel hedeflerinden biridir; zira ideolojik bir yazım sahası olması itibarıyla, düzene sokulmuş bir bedensellik deneyimi hâkim paradigmanın

\* This article is a revised and extended version of my paper presented at the 15. International IDEA Conference, Studies in English held by Hatay Mustafa Kemal University on 12.05.2022.

\*\* Orta Doğu Teknik Ün., Yabancı Diller YO, Temel İngilizce B., rizacimen@yahoo.com, Orcid: 0000-0002-8074-9155  
Gönderim tarihi: 31.08.2022 Kabul tarihi: 16.11.2022

devamlılığını sağlar. Lisa Tuttle'ın "Wives" ("Zevceler") adlı kısa hikâyesi bedenleşme etiğini merkeze alarak insanbiçimci sınırların dünya dışı varlıkların cinsiyetsiz bedenlerine nasıl işlendiğine odaklanır. Bilim-kurgu türünün özelliklerini taşıyan bu feminist anlatıda, insan-merkezli söylemin heteronormatif yapısı politik gündemini gerçekleştirebileceği yeni bir gezegen keşfeder. Hikâye, ideoloji ve bedenlenmiş öznellik arasındaki tehlikeli ilişki çerçevesinde insan-merkezli rejimin işleyişini sorgular. İktidar ilişkilerinde direniş için olduğu için, sömürgeleştirilen gezegenin yerli halkı bir biçimde hayatta kalmayı başarır; ancak bu hayatta kalma hali, Giorgio Agamben'in "çıplak yaşam" – ihtimallerden ve nitelikten arındırılmış bir yaşama biçimi - olarak adlandırdığı konuma indirgenmek pahasına mümkün olur. Bu çalışma Lisa Tuttle'ın "Zevceler" adlı hikâyesindeki ideolojik bedenlenme dinamiklerine insanötesi bir yorum getirir ve ideolojiyle beden arasındaki tehlikeli devamlılığı sorgulamayı hedefler.

**Anahtar sözcükler:** Lisa Tuttle, Zevceler, insanbiçimci bedenleşme, çıplak yaşam, insanötesi etik

## INTRODUCTION

Science fiction (hereafter SF) envisions alternative worlds with an imaginative take on human potential for building geographies of alterity beyond habitual assumptions. In its attempts to "investigat[e] habits of thought, including conceptions of gender" (Attebery, 2002, p. 1), SF provides an opportunity to test various hypotheses formulated around the primacy of the *present*, the privilege of human agency, and the so-called superiority of the epistemic organizations catering to the needs of dominant discourses. Focusing on the generic characteristics of SF, David Seed (2011) states that the genre "constantly interrogates the limits of identity and the nature of difference" (p. 27). To put it in other words, SF, by transgressing the liminal space between common perceptions and unexplored modes of being, brings the human reality into contact with various modalities of "ontological alterity" (Gomel, 2014, p. 26, my emphasis). The unsettling aspects of such encounters in turn produce a series of onto-political gaps in over-confident narratives of human existence and identity, thereby disrupting the widespread assumptions that rely on ideologically constructed definitions of the human and heading towards developing an understanding of the "posthuman condition" (Pepperell, 2003).

Alien narratives are among the most effective tools for exploring how the familiar conditions of human existence can be put to test with the help of semiotic contributions that alien imageries can make. Within literary and cinematic constructions of alien worlds, "difference", Roberts notes, is "frequently described through a quasi-allegorical displacement of the alien on to other countries and planets, following a strategy of encounter whereby readers are encouraged to re-examine their self-conceptions as a result of confrontation with the Other" (2011, p. 27). This "strategy" evidently prompts a reflection on the identificatory processes by which the Self is constituted by a series of confrontations with the Alien. The implications of such paradoxical yet well-directed assessments might seem at odds with what the genealogy of the genre reveals, especially when it is generally thought to be "a male territory" (Lefanu, 1989, p. 2) that takes much of its inspiration from the dualistic idea of the rational Man in conflict with the irrational forces of Cosmos. However, such



prospects also conceive the encounter between the Self and its ontological others in SF as a new space of discussion which could help to imagine a novel conception of what it means to be human. The inherent plurality of voices that SF projects makes the genre, as Sherryl Vint argues, “particularly suited to exploring the question of the posthuman because it is a discourse that allows us to concretely imagine bodies and selves otherwise, a discourse defined by its ability to estrange our commonplace perceptions of reality” (2007, p. 19). Answering the question of difference in SF then could be very much related to the ontological implications that arise from the crossover between SF as a generic set of values and posthumanism as a critical project of non-binaristic thinking.

Through this intersection between SF and posthuman politics of difference, feminist science fiction claims a visibility for the repressed realities of women’s embodied subjectivities. Related to such a view, Jenny Wolmark (1988) claims “feminist science fiction is at odds with the whole history and development of SF as a genre” (p. 48). Accordingly, SF initially developed as a kind of popular fiction which was “dominated by writers and readers with a knowledge of science and engineering and a commitment to the idea that technology is the motor of social change and progress” (p. 48). The idea that science is an inherently “progressive and civilizing force” produced “repetitive and formulaic” patterns, which ultimately reproduced “the most conservative assumptions about social and sexual relations” (p. 48). Radically transforming the ways its subject matter is handled, feminist SF emerged in the 1960s as a nodal point between the “New Wave” (or the Second Wave) feminist politics and contemporary fictional strategies. Addressing a more “heterogeneous audience”, new narrative structures with a feminist perspective on SF attempted to “shift the focus [...] from the conventional expectations about social and sexual relations that are built into such narratives and towards alternative and non-patriarchal assumptions” (p. 51), thereby “subverting the dominant ideology of gender” (p. 52). Ideologically constructed definitions of gender relations thus came to be scrutinized in ways that at first sight seem pleasurable modes of reading but, on a closer look, offer critical ways for assessing women’s experiences. Therefore, the patriarchal binary of Man vs. Woman is disrupted within fictional landscapes where the privilege attributed to the former category is challenged with a new emphasis on the materiality of women’s oppression under hegemonic discourses. Thus also arrives the entanglement between feminist politics of difference and posthuman critique of humanism.

In his important book *Alien Chic* (2004), Neil Badmington states that alien narratives mostly depend on a set of simple binary oppositions such as human versus inhuman. According to him, “Aliens are not just entirely different from humans; they are at once an enemy to be feared, hated, and destroyed” (p. 3). In a similar vein, Kelly Hurley (1995) notes “liminal entities” like aliens inspire “body horror” narratives which work “to disallow human specificity at every level, to evacuate the ‘human subject’ in terms of bodily, species, sexual, and psychological identity” (p. 220). What is common to both views is that alien forms of embodiment dislocate the centrality of human corporeal form. For Hurley, in body horror narratives “traditional gender roles are consistently inverted” (p. 213); anatomical differences help to produce a new economy of relations



beyond human psychic formations. Alternative embodiments create a “confusion of tentatively recognizable forms”, which in turn suggests that “the ‘human species’ is no longer viable as an integral and distinct category” (p. 219). As such, these narratives show the potential to build a posthuman economy of differences where the generative power of bodily and cultural particularities address a further shift in understanding the position of Man within an ever-changing assemblage of bodies, things, and non-dualistic relations. SF in this sense bears the imprints of a posthumanist mode of thinking.

The alignment between feminism, SF, and posthuman critical theory has been assessed by a number of scholars (Halberstam and Livingston, 1995; Haran, 2006; Hollinger, 2009; Gomel, 2011; Yaszek and Ellis, 2016; Braidotti, 2016; Koistinen and Karkulehto, 2018; Hay, 2019). Now an established field with an immensely diversified canon of its own, feminist SF has been for decades interrogating the trenchant legacy of humanism (thus patriarchy) which, though in various forms, always finds expression as masculine supremacy. Lisa Tuttle’s “Wives” ([1979] 2006) offers a chance to explore the limitations of humanism imposed on women’s embodied experiences by putting an emphasis on the ideological construction of subjecthood. The narrative revolves around the ethics of embodiment and questions the ways by which anthropomorphic demarcations are imprinted upon the genderless bodies of extra-terrestrial beings. In this feminist narrative featuring the generic qualities of science fiction, the heteronormative register of the anthropocentric thought finds a new planet to actualize its political agenda. With strong implications resonating with the gender system that women are subjected to, the story questions the functioning of the humanist regime in the context of the precarious relation between ideology and embodied subjectivity by transliterating such ‘worldly’ concerns into an alien setting on a different planet. In its reflection of aliens’ (and by the same token women’s) disempowerment under the hegemonic forces of humanism, the story critically responds to the vision of embodied selfhood that conforms to masculinist ideologies where only a limited set of bodily relations are gratified instead of viewing the corporeal experience as a signifier of plenitude. Whereas alien bodies are “miraculously different [...] in scent, texture, and taste” (Tuttle, 2006, p.192), men, in their Odyssean ventures in a distant planet, import the worldly concerns of patriarchy and seek to build a strictly heteronormative regime, much to the dismay of aliens, their relatively monistic take on meaning in general, and their “old knowledge and [...] old abilities” (p.194). Through such contestations between different epistemic models, the narrative reflects the convergence between feminism and science fiction as well as “function[s] disruptively within a masculinist popular genre” (Wolmark, 1994, p. 3).

Published in *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* (1979), the story has been held in high esteem in feminist science fiction canon and frequently anthologized. Feminist SF collections such as *The Penguin Book of Modern Fantasy by Women* (1995), *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century* (2006), and *Feminist Philosophy and Science Fiction: Utopias and Dystopias* (2007) all feature the text. However, despite the evident fact that the story holds an important place in the canon of feminist SF, it is hard to say it has been the subject of much critical discussion. To my knowledge, there have been two studies devoted to the analysis of the text. Cathy Hawkins’s essay

“The Universal Wife: Exploring 1970s Feminism with Lisa Tuttle’s “Wives” (2006) accompanies the story in *Daughters of Earth* and specifically focuses on the junction between the story and the feminist theory of the 1970s, namely the Second Wave Feminism. Hawkins offers an incisive analysis of how “Wives” mirrors the key ideas proposed by the second wave feminist movement. Consulting a rich array of sources and names ranging from Gayle Rubin to Johanna Russ, from Kate Millet to Shulamith Firestone and Ursula K. Le Guin, Hawkins sees “direct parallels between [aliens’] experiences and the real-world concerns of early second-wave feminism” (212). The essay draws a diverse body of analogies between the rich fabric of the story and the theoretical, political, and cultural atmosphere of the 1970s as well as historical events such as the Vietnam War. In its tackling the issue of women’s oppression under the hegemony of patriarchy, Hawkins’s work does an admirable job. However, the second wave feminism, despite the considerable achievement it represented, has lost impetus along the course of critical theory’s journey into more pluralistic modalities. Now that “Theory is back!”, as Rosi Braidotti puts it, the existing literature offers new challenges to face, new modes of reading to follow on, and new perspectives to be gained. Therefore, I believe the story and its vibrant characters and spaces offer a chance to follow new tracks in critical path.

With an emphasis on how the story “critiques the tendency to relate monstrosity to women’s reproductive functions,” Zeynep Z. Atayurt (2014, p. 84) studies the ways in which patriarchal assumptions of female embodiment become materialized through rigid corporeal systems that operate across a wide range of practices. Through the end of her paper, Atayurt highlights the relevance of Donna Haraway’s “cyborg” in understanding the erosion of human-nonhuman boundaries and makes a keen observation on the story’s posthuman potentials. In a similar vein, this paper aims to present a re-reading of “Wives” through the contemporary lens of posthumanism. By mainly focusing on the ideological embodiment that the extra-terrestrial subjects have to abide by, the critical analysis of this paper interrogates and lays bare the working mechanisms of the humanist thought and its accompanying forms of oppression in bodily terms.

### ALIEN BODIES HUMAN MASKS

In *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism* (2014), Elana Gomel addresses the similarity between postcolonial concepts and SF’s adoption of themes of oppression. Alluding to Frantz Fanon’s *Black Skins, White Masks* (1967) and the concept mimicry, Gomel entitles one of her chapters as “Human Skins, Alien Masks” to show that postcolonial undertakings on hybridity might shed a light on SF as well. However, where most allegorical readings of “mimicry” and “hybridity” fail to highlight the cultural assimilation promoted through humanist assumptions, Gomel interrogates whether “SF [...] inadvertently strengthen[s] another myth: that of universal human nature” (p. 118). “Wives” echoes similar concerns. The compulsory mimicry that the aliens of the story have to maintain offer the reader with a chance to interrogate the functioning of an essentialist “anthropo-corporeal” regime with respect to the precarious relation of ideology to embodied subjectivity. While the narrative at first sight seems like a straightforward account of hegemony and resistance, its significance lies not only in its allegorical representation of

power struggles but also in its potential to show how the basic assumptions of the humanist discourse and its corporeal expectations can find expressions in nonhuman contexts. The story is set on an alien planet where men have mostly wiped out an alien civilization. Some of the aliens survive by serving as wives to human husbands despite the fact that they do not have a concept of gender. They wear a skinsuit, put on a heavy makeup, and use strong perfumes to hide their authentic shape, mask their bodily scents, and appear as women. As common within the long lineage of monster stories where the monstrous other with inhuman corporeal qualities are coerced into gratifying human morphology, the colonized aliens are not allowed to reproduce. Susie, an alien wife, wants to rebel and return to the old ways of their civilization, but the other wives resist her as their priority is survival. In the end, Susie is killed by the other members of her community in a cannibalistic ritual since her resistance poses a threat to the remaining alien existence on the planet.

As the short glimpse into the story reveals, body is the main site of meaning-making for both the humans and the aliens: it is a site of ideology where the human hegemony inscribes itself; it is also an object of cannibalistic practice functioning as a defence mechanism for the aliens. It is a semiotic mediator through which the self finds expression to relate to the material world. While organic, alien morphology is fundamentally different from that of the humans; with their extra arms, peculiar odour, and most importantly, androgynous (or ambisexual) gender economy, aliens mark a radical break from human embodiment and its "compulsory heterosexuality" (Rich, 1980). Considering that feminist SF as a generic mode "challenges the notion of a natural heterosexuality" (Lefanu, 1989, p. 71), through androgynous alien figures this challenge intensifies in the story. Androgyny, Carolyn Heilbrun (1973) explains, is "a condition under which the characteristics of the sexes and the human impulses expressed by men and women are not rigidly assigned.... Androgyny suggests a spirit of reconciliation between the sexes; it suggests, further, a full range of experience open to individuals" (p. x). "Based on uniting of contradictions" (Annas, 1978, p. 150), androgyny as "plenitude" (Attebery, 2002, p. 139) suggests an undoing of the dualist gender economy where human subjects are forced into an antagonistic relationship between two modes of self-expression. Being an "impossible referent," as Francette Pateau (1986, p. 63) puts forth, androgyny unlocks a considerable potential for a posthumanist understanding of gender.

This aspect of the story offers a posthuman reading of the embodied self because the entanglement of power, resistance, and subjective experience become concretized along the androgynous corporeality of the alien population. Sexuality plays an important role in pointing out the androgynous –and more egalitarian– dimension of alien existence. When two alien wives, Susie and Doris, strip off the skintight that bars them "from sensation, freedom and pleasure," they find a chance to be "partners, not strangers, as they explored and exulted in their flesh" (Tuttle, 2006, p.193). Such sexual intercourse offers the couple "a feast, an orgy of life after a season of death" (p.192). The evident emphasis on the vitalistic affluence that alien embodiment stimulates holds out critical possibilities for probing into how the body can be read as potentially articulating a non-dualistic, relational, fluid, and in turn, posthumanist sense of engagement with the self, its socio-biological realities, and the environment it is enmeshed within. In this vein,

Patricia MacCormack (2011) argues that “The body...is the foundation and the site of the event of the posthuman encounter” (p. 1). Relationality, which is one of the key aspects of the posthuman moment, is possible through ethical encounters mediated by a productive movement between a materially embodied subjectivity and a wide array of possibilities that contribute to the emergence of further relations and becomings. The dynamic encounter between the human and nonhuman forms of embodiment in this sense could envision an alternate world where the existing (humanist) paradigm might be replaced by a more inclusive model of thinking with a pluralistic take on embodied experiences. Susie and Doris’s sexual intercourse, where they appear as equal partners, exemplifies this non-binaristic perspective. Sexual intercourse, for the alien characters, is not an instance of domination and subservience but a “true act in all its meaning” (Tuttle, 2006, p.193). Such posthuman egalitarianism hints at a monistic ontology as it resurfaces in Susie’s rejoicing of a spider’s nesting in a sofa; “It was time for building nests and cocoons, she [thinks] happily, time for laying eggs and planting seeds” as she is well aware that “the spider was driven by the same force that drove her” (pp.190-192). Alien sexuality and its biological and cultural reflections in Susie’s life experiences showcase the difference between humanist insistence on dichotomies and Susie’s monistic celebration of differences.

However, “Wives” also suggests the loss of this potential renders the heteronormative gender economy an ideological construction which is at odds with the biological, social, cultural, and more importantly, subjective realities of alien existence. To put it simply, men cannot welcome bodily differences, and for that, they initiate a destructive project for homogenizing corporeal differences. The patriarchal/humanist impulse to gender and anthropomorphize the alien subjects clearly has a long history, one that is replete with diverse forms of violence committed to valorise an essentialist and universal idea of human identity. With this in mind, the demise of marginalized bodies under violent regimes, like the continually retreating aliens in “Wives,” echoes the concept of “docile bodies” formulated by Michel Foucault in *Discipline and Punish* (1977). According to Foucault, bodies under modern forms of power are rendered docile through a web of arrangements which removes the “deviant” capacity of the subject by socializing the body as a nexus of relations taking effect across rigid corporeal expectations. Gender is a “key economy of relations” where subjects are “interpellated” as perpetrators of a body regime. In Susan Bordo’s words, hegemonic discourses ensure that bodies are “trained, shaped and impressed with the prevailing forms of ... masculinity and femininity” (2003, p. 165-6). In a similar vein, the aliens in the story are made part of a stringent corporeal regime in order to cater to the hegemonic human morphology that male desire relates to; in a way, they are expected perform as “docile bodies.” Overwhelmed by the restrictions of such a disciplinary system, Susie thinks that she is not what she used to be; she is “something else now, a ‘wife’, created by man in the image of something [she has] never seen, something called ‘woman’” (Tuttle, 2006, p. 194). Apart from saluting Simone de Beauvoir’s famous proposition that “One is not born a woman, but becomes one”, Susie’s self-questioning addresses her own subjection not as a simple matter of discourse but as a material reality in touch with a series of repetitive cultural practices that take much of their cue from patriarchal discourses of gender. The skintight she has to wear, which is a “plentiful” (p. 194)



technology of incarceration, ensures that she appears as a woman and remains within the heteronormative circle of the humanist gender economy by concealing her bodily differences such as extra arms. This corporeal regime does not rely on consent; it is exercised through coercion. For this reason, Susie feels “the skintight punished her muscles” (p. 190) since it is both symbolically and physically designed to do so. As Atayurt notes, “the skintight represents the captive and enslaved position of the wives, a reminder of their subservient position to their colonizers” (2014, p. 85). In other words, the skintight becomes a metaphor for the centrality of human exceptionalism and the “docility” of subjugated aliens, which in turn severs the possibility of an ethical relationship between the two subject positions.

A posthumanist understanding of embodiment underpins the significance of corporeal potential for further connectivity. Halberstam and Livingston (1995) state that “Posthuman bodies are not slaves to master-discourses but emerge at nodes where bodies, bodies of discourse, and discourses of bodies intersect to foreclose any easy distinction between actor and stage, between sender/receiver, channel, code, message, context” (p. 2). As opposed to such a pluralistic conception of embodiment, the humanist body regime in the story functions through a strictly binaristic logic, a deep seated “us vs. them” formulation. The discourse of “humans contra aliens” is so powerful that the extra-terrestrial subjects are alienated from their own material existence, which is evident in such passages:

[Susie] caught sight of herself in the mirror over the dressing table: her sharp teeth were bared, and she looked like a wild animal, bound and struggling... She looked down at her dead white body, feeling distaste. She felt despair at the sight of her small arms, hanging limp, thin and useless in the hollow below her ribs. She began to massage them with her primary fingers, and after several minutes, the pain began, and she knew they weren't dead yet. (Tuttle, 2006, p. 190)

The humanist project of colonization codifies specific norms of embodiment upon the alien body at the cost of mutilating its natural form. By attributing a new structure to the corporeal integrity of the subject, the dominant discourse offers a detrimental model for the flux of relations between the self and its embodied materiality. In this context, physical pain caused by the skintight is both a physical and a symbolic mediator between human morphology and alien subjectivity. As physical pain is the sole sensation in this process of becoming, any posthuman chances for further relations between the aliens and humans, between the aliens and their planet, or between the humans and the colonized planet are missed. “Posthuman ethical body,” MacCormack argues, “need...only and always connectivities” (2011, p. 6); however, the entrenched dichotomy between the ‘rational’ human body and the ‘irrational’ alien morphology hinders the realization of such ethical togetherness.

The rhetoric of the omnipotent masculine is the main drive behind the erasure of alien subjectivities. Within the dialectics of masculine identity formation, the aliens are construed as the “specular image” for re-constituting a sense of humanness and maleness. A considerable amount of ‘image-making’ exercises is involved in the specularization of the aliens through corporeal regulations such as an overuse of cosmetics and plastic surgery. “Nervous about being displaced by one of the other wives”, Doris struggles to keep her position as a wife by adhering to the

expectations of men: “her three breasts carefully bound and positioned to achieve the proper, double-breasted effect. Gaily patterned and textured stockings covered her silicone-injected legs, and she tottered on heels three centimetres high. Her face was carefully painted, and she wore gold bands on neck, wrists and fingers” (p. 191). The main objective of such practices is clearly related to men’s desire for a gender system where unfamiliar subjectivities are integrated into the familiar sexual semiosis of the human civilization. Through such semiotic reconstructions, men are able to transform the alien setting into a ‘heterozone’ of human primacy into which the dualistic gender system of humanism is imported for the well-being of absolute patriarchy.

Such cosmetic procedures also recall Laura Mulvey’s psychoanalytically oriented analysis of the unilateral relationship between patriarchal gaze and the female body. Mulvey claims that within the domain of images, women stand as the ones “to be looked at” while men are the “bearer of the look”:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. Woman displayed as sexual object is the leitmotif of erotic spectacle. (1989, p. 62)

The hierarchy in specular relations works against women, in this case, the aliens. Their objectification by the male gaze provides the men with on the one hand voyeuristic pleasures and on the other hand a sense of self through which they can identify themselves with. In other words, the human males can find both pleasure and ontological security in the corporeal regime they build through large-scale investments in specular relations.

This line of argument with traces of psychoanalysis has received widespread attention within feminist criticism. The tension between female bodily plenitude and patriarchal norms of embodiment has been frequently surveyed under the Freudian concept of “the fear of castration.” Barbara Creed, for example, in her seminal *The Monstrous Feminine* (1993), argues that “All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject” (p. 1). Popular myths abound with images of female monstrosity such as Medusa and Sirens. However, the ever-presence of the figure of the monstrous feminine, especially in art works, “speaks to us more about male fears than about female desire or feminine subjectivity” (p. 7), which means an analysis of female difference with regard to its ‘monstrous’ appearance has much to do with the Freudian notion of “castration crisis” (p. 7). Creed goes on to argue, “man’s fear of castration [...] led him to construct another monstrous phantasy – that of woman as castrator” (p. 7), which has ultimately paved the way for the violence committed against women. Following this mode of thinking, the tension between men and aliens in “Wives” has much to say about the fear of castration in male psyche. With their extra arms which possibly evoke a virile phallic imagery, aliens and their overreaching sense of empowerment activate the entrenched fears underneath the male consciousness. In the words of Atayurt, “the wives’ anatomically different physique, arguably, arouses the husbands’ fear and fascination; that is to say, by moulding them into a form that is familiar to them (as humanlike wives), they eliminate

the possible danger of the unfamiliar” (2014, p. 85). From a posthuman perspective, the bodily plenitude of the repressed aliens (like women) is eliminated by the privileged (hu)man in order to establish a unified sense of masculine self with psychic integrity. The castration crisis underlying the formation of the male psyche results in a symbolic inability to acknowledge *other* agencies as simply *different* rather than inferior, and this in turn drives the colonizers to commit violent acts which, socio-symbolically, counter-castrate the alien ‘intruder’. In this context, the posthuman opportunity to “imagine bodies and selves otherwise,” as Sherryl Vint argues (2007, p.19), is missed along the psychic crisis of men.

### BARE LIFE IN DOMESTIC SPACE

Human interventions in symbolic spaces are not limited to the alien body; colonial architecture in the landscape also addresses an economy of relations that emphasizes the primacy of human agency. When Susie desires sexual intercourse with Doris, she feels “shy and a little frightened” since “it would be wrong to mate [in the settlement] built by man, wrong and dangerous” (Tuttle, 2006, p. 192). Susie thinks “they must go somewhere else, somewhere they could be something other than wives for a little while, and follow their own natures without reproach” (p. 192). The inherent fear in this need for escape suggests that, although men are absent due to their ongoing campaign, their disciplinary power is still effective over the native inhabitants. This is because the human settlement contains such symbolic structures as human houses which appear to Susie as “alien artefacts” (p. 191).

The house, Gaston Bachelard explains in *The Poetics of Space* (1964), is an experiential site where subjects acquire a primary sense of consciousness. It is “our first universe” (p. 4), a place of belonging which projects “the topography of our intimate being” (p. xxxvi). However, while Bachelard’s phenomenological study of the house shows topophilic inclinations to focus primarily on intimate values of home, in the domestic context where alien subjects are moulded into humanlike forms, the house as a symbolic space acquires a rather negative meaning as it is tinged with a sense of colonial mentality. Since the house means nothing more than an “alien artefact” to the colonized subjects, it functions as the extension of the regime of incarceration that human technologies like skintights practice. Because of such reasons, Susie and Doris travel to “the far northern edge of the human settlement ... a very old place... They both felt it was a holy place, and it seemed right to mate here, in the shadow of the huge, black, standing stones” (Tuttle, 2006, p. 192). The search for a distant place is a search for a different space of consciousness “away from the distractions of the [human] settlement” (p. 194). The kind of house that the men expect to find is “a spotless house, filled with the smells of [their] favourite foods cooking, and a smiling, sexily dressed wife” (p. 198). This petit bourgeois vision of domesticity is in stark contrast with Susie’s desire, so she and Doris flees to a place where she can “be what she had been born to be” (p. 194), at least for a little while. Alien bodies ripe with nonhuman desire meet at a symbolic location beyond human reach where the possibility of contacting with the desiring self is much higher than in the incarcerating geography of the human settlement.

The political system in the story does not merely rely on the exercise of power by military force; beyond that, the system requires its subjects to put on everyday performances, which suggests the whole materiality of the bodily existence needs to be integrated into the system. In such a political structure, subjects have to perpetrate “performative acts” (Butler, 1988) to comply with the dominant social reality. To put it simply, *life* itself is the main field of discipline, which is evident in the confrontation between Susie and the rest of her community:

We’re dying as a race and as a world, now. Being a wife is a living death, just a postponement of the end, that’s all... They’ve already killed our culture and our past – we have no ‘way’ anymore – we can’t claim we do. All we are now is imitations, creatures moulded by the men. And when the men leave – if the men leave – it will be the end for us. We’ll have nothing left, and it will be too late to try to remember who we were... They ‘re killing us slowly” (Tuttle, 2006, pp. 195-196)

The dynamics of life as explicated in Susie's anti-colonial sentiment have similar characteristics to what Agamben calls *bare life*. In his *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life* (1998), Agamben sees *bare life* as a product of urban civilization. Accordingly, ancient Greeks used two different words to define life: *zoe* to express “the simple act of living common to all living beings” and *bios* to address “a qualified life” “proper to an individual or group” (p. 1). Agamben himself adds the third category, *bare life*, to refer to the insertion of *zoe* into *bios*. In this in-between state of existence, the modern subject, an enigmatic figure like asylum seekers, becomes part of the dynamics of urban civilization while not having many possibilities and potentialities to follow on. This state of existence marks, as Alex Murray claims, “a crisis of the political” (2010, p. 61) since politics, which is expected to be a set of potentials, fails to foster new -and qualified- modes of engagement with life in general. In this context, the kind of living that Susie and her alien community has to sustain addresses the dynamics of bare life. Here on this planet, life continues for its native inhabitants at the expense of being stripped off further possibilities and potentialities. Maggie, an older member in the alien community, interprets their condition as such:

[Susie] may be ready to die now, but the rest of us are not... If [men] see [her] snarling and violent, they will wake up and turn new eyes on the rest of us and see us not as their loving wives but as beasts, strangers, dangerous wild animals to be destroyed. They forget that we are different from them; they are willing to forget and let us live as long as we keep them comfortable and act as wives should. (Tuttle, 2006, p. 196).

This is life without further potentials, connections, or relations. While the intersubjective context in the story addresses a posthuman semiotics, the type of living that the aliens have to maintain is strictly humanist and thus “imperial” (Davies, 2008, p. 141). This debilitating regime of living, however, is not limited to the alien life; it also extends towards the other constituents of the alien ecology. Susie’s husband, Jack, keeps a pet spider at home which, in line with its biological nature, build nests and cocoons in the living room to continue its reproductive function. However, after Susie is replaced by an extra wife at the end of the story, the new spouse “[gets] rid of the spider’s gigantic egg-case first thing” believing that, while “Jack might like his football-sized pet”, “he wouldn’t be pleased by the hundreds of pebble-sized babies that would come spilling out of the egg-case in a few months” (Tuttle, 2006, pp. 197-8). Symbolically, the pet spider is allowed to



*exist* on condition that it does not pose a threat to the absoluteness of human primacy. Given this, Jack's relation to his pet is akin to his relation to his alien wife. The type of co-existence that he favours is beyond answering to the emergent complexities induced by the new encounters in an interplanetary scheme. The anthropocentric mode of thinking inherent in this kind of unilateral relationality marks the nonhuman contributions of reproductive agency as threats to "human exceptionalism"; therefore, the (hu)man regulates *life* through boundary-making practices in order to shape all possibilities of life around his own privilege.

In the end, the aliens kill Susie to secure the continuity of their survival. Susie's attempts to initiate a unified action against their oppressors fail at the hands of her fellows. This suggests that the dynamics of life as bare have been somehow internalized by the alien population. When Jack returns home, he does not seem to realize that his wife was replaced by someone else; he is rather more interested in the way he is served, which is manifest in the choice of words he makes at the closing of the story: "Three tits and the best coffee in the universe...With this to come home to, it kind of makes the whole war-thing worthwhile" (Tuttle, 2006, p. 198). As Jack's closing remarks suggest, the value of *life* is measured with reference to how the narcissism of the dominant members of the political system is gratified. Therefore, the story ironically underlines the importance of a posthumanist understanding of life as a pluralistic ground for relations if human-nonhuman relations are to be fostered along an ethical co-existence.

## CONCLUSION

The ending of "Wives" is indicative of a series of conclusions which can point to the rootedness of patriarchal/humanist norms as well as make the reader realize how hegemonic systems can be fragile. One important point to consider is the collective reaction that Susie's defiance of men sparks within the alien community. Having been already defeated many times before, the aliens led by the more senior members of the community refuse to be part of Susie's schemes; Maggie, for instance, advises Susie to keep the obedient-wife narrative intact and "be a good wife to Jack" who "loves [her] in his own way" (Tuttle, 2006, p.196). The reason is obvious: the fear of total annihilation has far-reaching effects on the community's hold on life, so even day-to-day activities are well-informed by the fear of impending death. This atmosphere of terror necessitates a kind of trade-off between the aliens and the men: "They forget that [aliens] are different from them; they are willing to forget and let [them] live as long as [they] keep them comfortable and act as wives should act" (p.196). The implication here is that the alien community, for fear of extinction, has somehow given in to the indoctrination of men through a process which Judith Fetterley calls "immascultation," that is, a process where women (in this case, aliens) come to "think as men, to identify with a male point of view, and to accept as normal and legitimate a male system of values" (1978, p.xx). The figure of the *immasculated alien* shows that, despite the proliferation of resistant voices like many waves of feminism and anti-/posthumanism, the hegemony of patriarchy and its ideological forms of thinking like humanism might be more potent than they seem. One conclusion to draw from the story is then that there might be still a long way to go.

Other conclusions relate to the adverse consequences of the fragility of hegemonic systems. In Lisa Tuttle's "Wives", aliens are made to live a bare life through corporeal limitations in order to reinstate the heterosexual structure of the humanist psychic formation. Since a post-gender alien body stands nowhere in the entrenched model of human subjectivity, an encounter with 'alien-as-difference' risks what Elaine Graham calls "a dissolution of the 'ontological hygiene'" (2002, p. 11). Liminal creatures like aliens and monsters expose the instability of the boundaries as they address, in the words of Rosi Braidotti, "a process without a stable object" (1999, p. 300). Therefore, by sexing the alien, the (hu)man under anthropocentric assumptions attains a number of goals: the masculine psyche achieves stability in an unstable landscape; the unfamiliar onto-epistemology of extra-terrestrial life is made familiar; the dualism in human-nonhuman relations is re-established; and the 'universal masculine' produces 'the universal feminine' as a repressed category by re-asserting his so-called primacy. In short, by sexing the alien, the (hu)man "sexes the self," to use Elspeth Probyn's words (1993), and secures his unshared ontology as the single stable paradigm of meaning.

#### BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio (1998). *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.
- Annas, Pamela J. (1978). New Worlds, New Words: Androgyny in Feminist Science Fiction. *Science Fiction Studies* 5 (2). 143-156.
- Atayurt, Zeynep Z. (2014). From Puppets to Cyborgs: (Un)Ruly Constructions of the Female Body and Femininity in Angela Carter's 'The Loves of Lady Purple and Lisa Tuttle's 'Wives.' *Worcester Papers 1: Representation of the Body in Fantasy and Gothic Literature*. 75-89.
- Attebery, Brian (2002). *Decoding Gender in Science Fiction*. New York: Routledge.
- Bachelard, Gaston (1964). *The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon Press.
- Badmington, Neil (2004). *Alien Chic: Posthumanism and the Other Within*. London: Routledge.
- Bordo, Susan (2003). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. Berkeley: University of California Press.
- Braidotti, Rosi (1999). Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Difference. *Feminist Theory and the Body: A Reader*. Ed. Janet Price and Margrit Shildrick. New York: Routledge. 290-301.
- Braidotti, Rosi (2016). Posthuman Feminist Theory. *Oxford Handbook of Feminist Theory*. Ed. Lisa Disch and Mary Hawkesworth. Oxford: Oxford University Press. 673-698.
- Butler, Judith (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal* 40 (4). 519-31.
- Creed, Barbara (1993). *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Davies, Tony (2008). *Humanism*. London: Routledge.
- Fetterley, Judith (1978). *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Foucault, Michel (1977). *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. London: Penguin.

- Gomel, Elana (2011). Science (Fiction) and Posthuman Ethics: Redefining the Human. *The European Legacy* 16 (3). 339-354.
- Gomel, Elana (2014). *Science Fiction, Alien Encounters, and the Ethics of Posthumanism: Beyond the Golden Rule*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Graham, Elaine (2002). *Representations of the Post/human: Monsters, Aliens, and Others in Popular Culture*. Manchester: Manchester University Press.
- Halberstam, Judith M., and Ira Livingston, eds (1995). *Posthuman Bodies*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Haran, Joan (2006). Simians, Cyborgs, and Women in 'Rachel in Love'. *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Ed. Justin Larbalestier. Middletown, CT: Wesleyan University Press. 244-264.
- Hay, Jonathan (2019). Quotidian Science Fiction: Posthuman Dreams of Emancipation. *Iowa Journal of Cultural Studies* 19. 29-46.
- Hawkins, Cathy (2006). The Universal Wife: Exploring 1970s Feminism with Lisa Tuttle's 'Wives'. *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Ed. Justine Larbalestier. Connecticut: Wesleyan University Press. 199-216.
- Heilbrun, Carolyn (1973). *Toward a Recognition of Androgyny*. New York: A. Knopf.
- Hollinger, Veronica (2009). Posthumanism and Cyborg Theory. *The Routledge Companion to Science Fiction*. London: Routledge. 289-300.
- Hurley, Kelly (1995). Reading like an Alien: Posthuman Identity in Ridley Scott's *Alien* and Cronenberg's *Rabid*. *Posthuman Bodies*. Ed. Judith M. Halberstam and Ira Livingston. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 203-224.
- Koistinen, Aino-Kaisa, and Sanna Karkulehto (2018). Posthuman (ist) Feminism, Feminist Posthumanities. *Critical Posthumanism: Genealogy of the Posthuman* 24. <https://criticalposthumanism.net/feminism/>
- Lefanu, Sarah (1989). *Feminism and Science Fiction*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- MacCormack, Patricia (2011). *Posthuman Ethics: Embodiment and Cultural Theory*. London: Routledge.
- Mulvey, Laura (1989). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan. 14-26.
- Murray, Alex (2010). *Giorgio Agamben*. London: Routledge.
- Pateau, Francette (1986). The Impossible Referent: Representations of the Androgyny. *Formations of Fantasy*. Ed. Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan. London and New York: Methuen. 62-84.
- Pepperell, Robert (2003). *The Posthuman Condition*. Bristol: Intellect.
- Probyn, Elspeth (1993). *Sexing the Self: Gendered Positions in Cultural Studies*. London and New York: Routledge.
- Rich, Adrienne (1980). Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 5 (4). 631-660.

- Seed, David (2011). *Science Fiction: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Tuttle, Lisa (2006). Wives. *Daughters of Earth: Feminist Science Fiction in the Twentieth Century*. Ed. Justine Larbalestier. Connecticut: Wesleyan University Press. 190-198.
- Vint, Sherryl (2007). *Bodies of Tomorrow: Technology, Subjectivity, Science Fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- Wolmark, Jenny (1988). Alternative futures? Science fiction and feminism. *Cultural Studies* 2 (1): 48-56.
- Wolmark, Jenny (1994). *Aliens and Others: Science Fiction, Feminism and Postmodernism*. Iowa City: University of Iowa Press.
- Yaszek, Lisa., and Ellis, Jason (2016). Science Fiction. *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Ed. Bruce Clarke and Manuela Rossini. Cambridge: Cambridge University Press. 71-83.



# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Virginia Woolf'un "Sert Cisimler" Öyküsünde Nesnelerin Tekinsiz Eyleyciliği

DR. ERCAN GÜROVA\*

Öz

İnsan dahil her şeyin gelip geçici olduğu bir yaşamda nesnelerin zamana direnen niteliği oldukça dikkat çekicidir. Kalıcılığının yanı sıra insanın gündelik yaşamında oynadıkları rol eşsiz ve yeri doldurulamazdır. Eşyalar biz olmadan var olmayı sürdürse de insan onlar olmadan en temel ihtiyaçlarını bile gideremez. Dolayısıyla insan ile eşya arasında doğumdan ölüme kadar kaçınılmaz bir ilişkiden söz edilebilir. Bu ilişki hem öğrenme hem de idrak etme veya farkına varma biçiminde olabilir. Bu çalışma, İngiliz modernist yazar Virginia Woolf'un "Sert Cisimler" öyküsündeki nesnelere odağına alarak insan-nesne etkileşimini ve bu ilişkinin karşılıklı dönüştürücü imkânlarını incelemektedir. Bill Brown'un "Şey Kuramı" (Thing Theory) temelinde nesnelerin eyleyciliği, birlikte varoluş ve özne-nesne dinamiğinin yarattığı tekinsizlik çalışmada irdelenmektedir. Buna göre, insan eşya ile olan etkileşiminden hareketle yeni anlamlar türetebildiği gibi eşya da benzer biçimde zamanla yeni anlamlar kazanarak dönüşebilir. Bir diğer deyişle, insanın etrafındaki nesnelere dünyası ile kurduğu bağ sonucu tek taraflı olmayan, özne-nesne ayrımının bulanıklaştığı, kolektif ve iç içe geçişsel bir etkileşim ağı meydana gelir. Özne-nesne arasındaki bu bulanıklık tekinsizlik duygusuna yol açar.

**Anahtar sözcükler:** Virginia Woolf, "Sert Cisimler", nesnelere, eyleycilik

THE UNCANNY AGENCY OF THINGS IN WOOLF'S "SOLID OBJECTS"

**Abstract**

In a life in which everything is ephemeral including human beings, the time-resisting nature of objects is quite remarkable. Besides their permanence, the role objects play in daily life is unique and irreplaceable. Even though things continue to exist without us, people cannot meet even their most basic needs without them. Therefore, it can be argued that there is an inevitable and lifelong relationship between people and things. This relationship can be in the form of both learning and comprehension or becoming aware of it. This study investigates the human-object interaction and the transformative possibilities of this relationship by focusing on the objects in the story of "Solid Objects" by the British modernist author Virginia Woolf. In this study, the agency of objects, coexistence and the uncanny created by the subject-object dynamic are examined on the basis of "Thing Theory" by Bill Brown. In the light of the investigation, it is concluded that humans can derive new meanings from their interaction with things, and in the same vein, things can transform over time by gaining new meanings. In other words, as a result of the bond that people establish with the world of objects around them, a collective and intertwined network takes place.

\* Ankara Üniversitesi, Yabancı Diller Y. Okulu, ercangurova@hotmail.com, orcid: 0000-0001-5446-9013.

Gönderim tarihi: 31.08.2022

Kabul tarihi: 10.11.2022

This interactive network is not one-sided as the subject-object distinction becomes blurred. This blurring of subject-object leads to a sense of uncanny.

**Keywords:** Virginia Woolf, *Solid Objects*, *objects*, *agency*

## GİRİŞ

**D**oğumdan ölüme kadar insan yaşamının her veçhesinde ayrılmaz ve vazgeçilmez bir parçası olan nesnelere hem gerekliliği ve kalıcılığı hem de kullanıcıları üzerinde meydana getirdiği etki ve değişim ile insan hayatında hafife alındığından çok daha büyük bir yer işgal etmektedir. İlk alet yapan *homo habilis*'ten (becerikli insan) günümüze kadar insanlar barınma, avlanma, yeme-içme gibi en temel faaliyetlerini gerçekleştirmekten eğitim, iletişim, seyahat, üretim gibi içinde yaşadığımız çağın başat unsurlarını yerine getirmeye kadar nesnelere ihtiyaç duymuşlardır.

Türkçede gündelik dilde daha çok "eşya" kelimesi tercih edilse de aslında kastedilen "nesne"dir ve aynı anlama gelmektedir. Türk Dil Kurumunun sözlüğüne göre nesne "belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü cansız varlık, şey, obje"dir (sozluk.gov.tr). "Eşya" kelimesi de Arapça "şeyler" anlamına gelmekte ve "madde, nesne, cisim" olarak tanımlanmaktadır (sozluk.gov.tr). Bu çalışmada her iki kelime de dönüşümlü ve aynı anlama gelecekte şekilde kullanılmakla beraber daha kapsamlı olduğu düşünüldüğü ve "tekinsizlik" kavramını daha iyi yansıttığı için çoğunlukla "nesne" veya "cisim" kelimesi tercih edilmiştir.

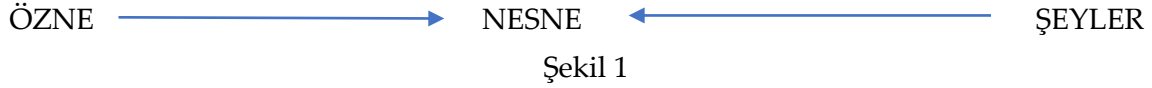
İnsana yaşam boyu eşlik eden ve onun gerçekliğinin değişmez bir parçası olan nesnelere kurduğumuz ilişki tek taraflı ve boyutlu olabilir mi? Gündelik hayatın pratik öğeleri de dahil olmak üzere doğada el değmemiş halde bulunan maddelere kadar nesnelere ile ilişkimiz karşılıklı bir şekillenmeyi ve anlam oluşturma biçimini meydana getirir. Eğer insan unsurunu özne varsayarsak özne-nesne ilişkisi diye tarif edeceğimiz etkileşim biçiminin sadece öznenin nesneye doğru ve tek bir düzlemde olmadığı, nesnenin de öznenin düşünme, algılayış, tutum ve yaşayış bileşenlerini biçimlendirmede etkin ve eyleyici olduğu kaçınılmaz olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışma, insan-nesne arasındaki etkileşimi ve bunun doğurduğu dönüştürücü ve biçimlendirici imkânları İngiliz modernist yazar Virginia Woolf'un "Sert Cisimler" öyküsü üzerinden incelemektedir. Nesnelere eyleyiciliği, özne-nesnenin birlikte varoluşu ve bu birlikteliğin insanda yarattığı tekinsizlik duygusu Bill Brown'un Şey Kuramı (Thing Theory) temelinde açıklanacak, insan-nesne etkileşiminin yol açtığı çift taraflı ve çok boyutlu yeni anlamlar türetme potansiyeli irdelenecektir.

## NESNELERİN GÜCÜ VE EYLEYİCİLİĞİ

Bir nesne olabilmesi için öznenin var olması ve bu ayrımın bebeklikte bebeğin anneden kopuşla ilk olarak sağlandığı ileri sürülmüştür (Piaget, 1954, s. xi). Anne ile beden bir bütün olduğunu hisseden bebek (infant) zamanla dışsal bir çevrenin varlığını fark eder. İşte bu dışsal çevre nesnelere dünyasının temelini teşkil etmektedir. "Kaostan kozmosa geçiş" olarak da tarif edilen bu süreçte çocuk "adualist" (ikili olmayan) bir dünyadan "dualist/binary" (ikili) bir

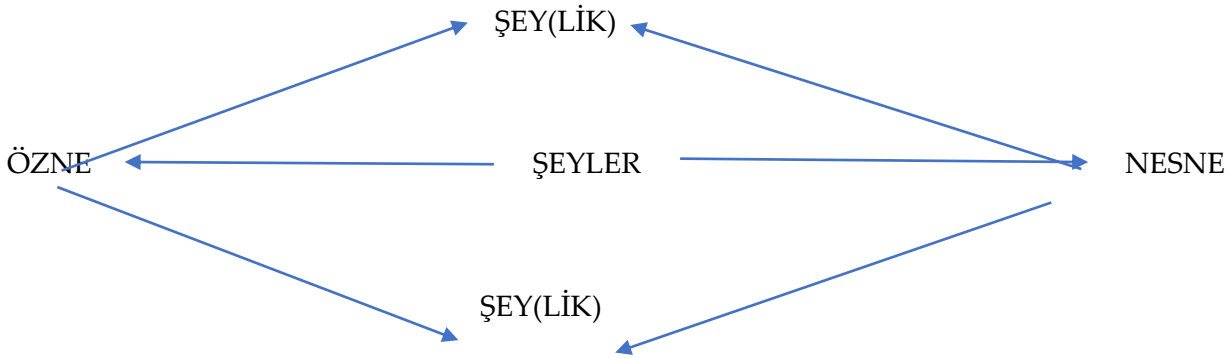
dünyaya evrilir (Piaget, 1954, s. xiii). Bu ikili dünyayı çevreyi oluşturan nesnelere varlığı ve onlarla kurulan ilişki belirleyici kılmaktadır.

Bill Brown *Şey Kuramı* adlı yapıtında özne-nesne ilişkisine “şey” (thing) terimini de eklemektedir. Brown öncelikle geleneksel anlayışı aşağıdaki şema üzerinde görüldüğü gibi açıklar. Buna göre *nesne* terimi *özne* ile *şeyler* arasındaki etkileşimin algılanması ve idrak edilmesi şekil 1’deki gibi ortaya konur (Brown, 2015, s. 22)<sup>1</sup>



Şekil 1

Bu bakış açısının gözden kaçırdığı nokta ise nesnenin ortaya çıkmasından önce özneyi sabit hale getirmesi ve dolayısıyla *öznenin* de *şeylerden* ortaya çıkabileceği gerçeğini yok saymasıdır. Brown bunun yerine *şeyler* temelinde özne-nesne varoluş ve ilişkisini daha iyi betimlediğine inandığı şekil 2’deki şemayı ortaya atar:



Şekil 2

Bir önceki şemanın aksine ikinci şemada çok boyutlu ve taraflı, etkileşimi yüksek bir ilişki göze çarpmaktadır. Şemanın ortasında yer alan *şeyler* düzensiz madde alanını, düzensiz bir karışım veya kütleli ifade etmektedir. Bu asal/ilksel maddeden nesneye geçişin yolu maddenin düzenli/örgütlü hale kavuşması ile mümkün olur. Ortaya çıkan nesne bir taş, sandalye, kutu veya bir şehir de olabilir. Her ne kadar insan kendini özne olarak konumlandırırsa da nihayetinde o da maddenin organize olmuş biçiminden fazlası değildir. Bu yüzden özne/nesne ayrımı yapılsın ya da yapılmıyın, Brown bütün örgütlü maddenin *şeyler* temelinde ortaya çıktığını ileri sürmektedir (2015, s. 21).

Brown ikinci şemada özne ve nesnenin etkileşime geçtiği unsurlara *şeylik* terimini de eklemiştir. Özne ve nesnenin *şeylik* ile iki tür etkileşimini öngören düşünür ilki için metafiziksel, akıl ötesi ve aşkın sıfatlarını tercih ederken ikincisi için fiziksel, akla uygun ve içkin betimlemesini yapmıştır. Çapraz konumlardaki etkileşim özne ile nesnenin ortak oluşumlarının ötesinde meydana getirdikleri sonucu nitelemektedirler. Dolayısıyla *şeylik* görülür olan her nesnenin



Bill Brown

<sup>1</sup> Aksi belirtilmedikçe yabancı menşeli tüm kaynakların çevirisi makale yazarına aittir.



özünde bulunmaktadır.

Şemadaki özne bir birey veya bir topluluk olabilir. Bunun yanı sıra birey veya topluluk kimliği bazı nesnelere *şeyliği* temelinde pekiştirilebilir. Söz gelimi bir ulus ve o ulusu temsil eden ulusal bayrak gibi. Ayrıca, bir nesne özne konumuna dönüşebilir. Her halükârda bu dönüşümü sağlayan itici güç *öznesel tepki* (subjective response) olduğu kadar *nesnenin ısrarcılığı* (object's insistence) da olabilir. (Brown, 2015, s. 23). Dikkatimizi çekip bizi kendine çeken nesnelere, odaklanmamıza veya dalmamıza neden olan nesnelere, bizden harekete geçmemizi talep eden nesnelere (boyanması gereken bir duvar, yere düşen bir obje, eğik duran bir tablo vs.) bunlara örnek verilebilir.

Kısacası, düşünür ikinci şemadaki *şeyler* ve *şeylik* temelli özne-nesne etkileşimiyle öznenin nesneye tek taraflı ve boyutlu, sadece insan odaklı bir ilişki türü olmadığını, öznenin eyleyciliği ve etkileme gücü olduğu kadar aynı kökten gelen nesnenin de benzer şekilde eyleyciliği ve etkileme potansiyeli barındırdığını ileri sürmektedir. Brown'ın *Şey Kuramı*'nın merkez noktasını da nesnelere bizi nasıl cezbediği, etkisi altına aldığı, davranış ve düşüncelerimizi nasıl biçimlendirdiği oluşturmaktadır.

Brown nesnenin eyleyciliğini açıklarken Lacan'ın nesneye dair görüşlerine yer verir. Nesnenin kendisi bir boşluk/açıklık oluşturmada ve böylece bu boşluğu/açıklığı doldurma fırsatı sunmaktadır; diğer bir deyişle, nesnelere dil üzerine temellenen bir boşluk/doluluk ve varlık/yokluk biçiminde karşıt bir yapılanmaya sahiptir (Lacan, akt. Brown, 2015, s. 36). Bu yüzden nesnenin varlık ve yokluğu meydana getiren *şeylik* ile yerleşik bir ilişkisi vardır.

Kendini özne olarak konumlandıran insanın kendisi dışındakileri etkisiz, pasif, âtlı, yabancı, belirsiz, us dışı ve öteki biçiminde görmeye meyilli olmasına rağmen yirminci yüzyılın sonlarından başlayarak bugüne değin antropolojiden tarih disiplinine kadar yapılan çalışmalar nesnelere eyleyici rolü ve insan üzerindeki etkileri üzerinde durmaktadır. Örneğin, nesnelere edilgen araçlardan ziyade enerjik araç bulucular olduğunun iddia edilmesi (Latour, 2022, s. 142); nesnelere birer "eyleyen" (actant) olduğunun ileri sürülmesi (Harman, 2002, s. 233); her nesnenin bünyesinde bir hikayeyi barındırdığının ifade edilmesi (Cohen, 2012, s. 4); nesnelere eyleyciliği kadar amaçsallığına (intentionality) da vurgu yapılması (Beckett vd. 2007, s. 10); insanın öğrenme-idrak etme ve kendi gerçekliğinin kazanımında rol oynadığının belirtilmesi (Nohl, 2013, s. 10-11) özne-nesne etkileşimindeki çok boyutlu ve çift taraflı biçimlendirici özelliklerden başlıcalarıdır. Bu çalışma İngiliz modernist yazar Virginia Woolf'un "Sert Cisimler" öyküsünü çıkış noktası yaparak insan-nesne etkileşimini ve bu ilişkinin karşılıklı dönüştürücü imkânlarını inceleyecektir.

### "SERT CİSİMLER" ÖYKÜSÜNDEKİ EYLEYİCİ NESNELER

Woolf'un I. Dünya Savaşı'nın bitiminde yazmaya başlayıp 1920'de *The Athenaeum* adlı bir İngiliz edebiyat dergisinde yayımladığı "Sert Cisimler" öyküsü ana karakter John'un çevresinden toplayıp koleksiyon oluşturduğu, incelediği ve nihayetinde bir bağ kurduğu nesnelere arasında geçmektedir. Parlak bir kariyer ve gelecek vaat eden John'ın mevcut yaşamı topladığı cisimler ve onlarla kurduğu ilişki sonrası tamamen farklı bir yörüngeye oturacaktır.



Virginia Woolf

Her ne kadar öykünün isminde “sert” sözcüğü geçse de anlatı nesnelere sertliği etrafında değil, tam tersine nesnelere akışkanlığı ile ilgilidir. Kırılan, parçalanan, atılan, bütünlüğünü kaybeden, çevreye saçılan bu cisimler John’un evinde bir araya gelmekte ve yeni bir bütünlüğe kavuşmaktadır. Dolayısıyla, bu bütünlükle beraber John için yeni bir anlam kazanmaktadır. Zamanında maddi dünyanın düzenli/örgütlü bir parçası olan nesnelere dağılma/ayırışma/çözülme süreci sonunda yerlerinden edilmişler (dislocation) ve gözden çıkarılmışlardır. Öykünün ana karakteri ise bu süreci tersine çevirerek hem nesnelere yeni anlam/değer yüklemekte hem de onlarla arasında bir bağ kurmaktadır.

John’un nesnelere kurduğu bu bağ ilk olarak arkadaşı Charles ile sahilde yürürken kumlarla oynadığı sırada eline gelen yeşil renkli bir cam parçası ile başlar. “Deniz yüzeyini aşındırmış, kenarlarını köşelerini yok etmişti, bu yüzden onun bir şişenin mi, büyük bir bardağın mı yoksa pencere camının mı olduğunu söylemek mümkün değildi” (Woolf, 2016, s. 140) tanımlamasından nesnenin bütünlüğünü kaybetmiş, kendine ait hikayesinin tam olarak bilinemediği ve dolayısıyla gizemini koruduğu sonucu çıkarılabilir. Cam parçasını bulduktan sonra John’un uzun uzun incelemesi, neyin bir parçası olabileceğine dair tahminler yürütmesi, hayaller kurması, yanındaki arkadaşı Charles’ı tamamen unutacak kadar dalıp gitmesi onun nesne ile kurduğu derin bağın ilk işaretleridir.

John’un nesnelere kurduğu derin bağın nirengi noktasını onlara karşı duyduğu hayret ve hayranlık hisleri oluşturmaktadır. John bulduğu yeşil renkli cam parçasını seyretilmemekte, onu adeta “temaşa” etmektedir. Bütünlüğünü kaybetmiş, dolayısıyla hikayesi de bir sır olan cisme zihninde yeniden bir hikâyeye kazandırmaya çalışmaktadır: “Bir mücevhere dönüşmesi için altın bir çerçeveye oturtmanız ya da bir telle delmeniz yeterliydi; bir gerdanlığın parçası yapabilirdiniz onu ya da bir parmakta donuk, yeşil bir ışıltı” (Woolf, 2016, s. 140).

Brown’un *nesnenin ısrarcılığı* olarak adlandırdığı durum onun anlam üretebilme yetisiyle doğrudan bağlantılıdır. Bütün nesnelere, insanın şekil verdiği olsun veya olmasın, insan canlısı da dahil olmak üzere yaşamda kalma, melezlenme, uyum sağlama ve bir arada varoluş süreçlerinden geçmektedir. Dolayısıyla, her nesnenin bir hikayesi ve geçmişi vardır. Hiçbir nesne boşlukta var olmaz ve bağlantısız değildir. John’un sahilde bulduğu yeşil cam parçasının da bir geçmişi ve hikayesi vardır: “Belki de gerçekten değerli bir taşı; Körfez’in karşı kıyısına götürülürken teknenin baş kısmında oturup kölelerin şarkılarını dinlediği sırada parmaklarını suya sarkıtan esmer bir prensesin taktığı bir mücevher de olabilirdi” (Woolf, 2016, s. 140-141).

Nesnelerin adeta kazanılmış/kaydedilmiş hikayeler barındırdığını (storied matter) ileri süren ekokritik düşünürler, bu halleriyle konvansiyonel zihin algımızdaki nesnelere dair “edilgen, âtil, işe yaramaz, anlamsız” yerleşik düşüncesini de ters yüz ederler (Iovino vd. 2014, s. 1-2). Her nesnenin bize anlatacağı bir hikayesi vardır. John’un bulduğu parçalanmış yeşil cam parçası anlamsız, boşlukta oluşmuş ve işe yaramaz bir çöp değildir. “Göstergebilimsel açıdan etken” özelliğe sahiptir (Haraway 163). John’un elinde tuttuğu bu yeşil cam parçası belki de “...kraliçe

Elizabeth döneminde, meşe ağacından bir define sandığı suya gömülmüş, iki yanındaki duvarlar parçalanmış, deniz dibinde yuvarlanan sandığın içindeki zümrütler..." (Woolf, 2016, s. 141) den geriye kalan bir şeydir.

John örneğinde özne-nesne arasındaki ilk etkileşim onun cam parçasına dair geliştirdiği hayret-hayranlık duygulanımı ile başlar. Öykünün kahramanı nesneyi uzun uzadıya inceler, şaşırır ve bulduğu şeyden hoşnutluk duyar: "Cam öyle sağlam, öyle yoğun, bulanık denizle ve puslu sahille karşılaştırınca öyle keskin hatlı bir cisimdi ki" (Woolf, 2016, s. 141). Bünyesinde barındırdığı gizli hikayeleri ve yerleşik (intrinsic) değeri ile yeşil cam parçası John tarafından saklanır. İşte özne-nesne etkileşiminde bir başka aşama da nesnelerin toplanması, korunması, saklanması ile doğrudan ilintilidir. Zira, keşfedilen nesne bir yandan özne tarafından seçilip korunmaya alınmakta ve öznenin yaşamının bir parçası olmaktadır. Öte yandan, nesne varlığıyla öznenin yaşamında yeni bir katman oluşturmaktadır. Bu katman nesnenin sadece bir süs eşyası seviyesinde olabileceği gibi diğer nesnelere beraber kuracağı işlevsel veya araçsal bir konum da olabilir. Her halükârda, nesne öznenin yaşamında bir farklılık oluşturmuş ve yeni bir hikâyeye kapı aralamıştır.

Özne-nesne etkileşiminin bir başka boyutu da nesnelerin öznedeki uyandırdığı arzu duygusudur. Keşfedilmeyi, incelenmeyi, saklanmayı ve seyredilmeyi arzulayan nesnelere öznedeki farklı düzeylerde heyecan yoğunluğu, tecessüs ve uyarılara yol açabilmektedir. Büyük bir şaşkınlık ve merakla yeşil cam parçasını tetkik eden John, cismin yapısı ve içsel değeri/hikayesi hakkında düşünmekte ve onu cebine koyup eve götürmektedir. John'un yaşamına dahil olan nesne olarak artık hem özne hem de nesne açısından yeni bir hikâye ortaya çıkmaktadır.

Öznedeki meydana getirdiği hayret ve hayranlık hisleri ile ilksel bağın kurulduğu, korunup saklanarak ihtimam gösterilmesi ve öznenin yaşamının bir parçası haline geldiği sonraki aşamalar ile bu bağın derinleştirildiği bu ilişki öznedeki nesneye doğru akan tek taraflı ve boyutlu değildir. Özne konumundaki insanın tek faal, belirleyici, baskın unsur olmadığı; en az özne kadar nesnenin de etkileme, belirleme ve biçimlendirme gücüne sahip olduğu Woolf'un öyküdeki cam parçasını kişileştirerek bile olsa canlandırmasında ortaya çıkmaktadır: "...şöminenin rafında sıcak ve güvenli bir yaşam sözü vermek...kendisinin birebir benzeri olan milyonlarca taş arasından seçildiğini, açıkta soğuk ve ıslak bir hayat geçireceğine şimdi bu lütfun tadını çıkaracağını gören taşın kalbinin neşeye dolacağına..." (Woolf, 2016, s. 141-142). Cam parçası John'un evrenin ve hikayesinin bir tabakasıdır artık. Benzer bir durum bulunan yeşil cam parçası için de geçerlidir. Evinin ve evreninin bir parçası olan cam parçası ile John arasında şimdiden hayali bir diyalog kurulmuştur. Her ikisinin de duygu durumları karşılıklı bir etkilenmenin sonucu olarak tasvir edilmektedir. Böylelikle, madde ve anlamın birlikte filizlenip serpilmesi bu etkileşimin doğal bir çıktısı biçiminde gözler önüne serilmektedir.

John cam parçasını şöminenin üzerine koyar ve onu bir kâğıt ağırlığı olarak kullanmaya karar verir. Evin bu yeni nesnesi sadece farklı bir işlev yerine getirmekle kalmaz; bunun yanında John'un sürekli gözünün takıldığı bir nokta halini alır. Öykünün bu noktasında Brown'un çift taraflı ve çok boyutlu özne-nesne etkileşimini örnekleyen; morfogenetik nitelikleri olmamasına rağmen performatif olabilen ve sosyal süreçlerde ciddi maddi etkileri olan cansız maddelerin Stacy

Alaimo'nun tabiriyle "cisim ötesi değiş tokuşlar" (trans-corporeal interchanges) (2010, s. 2) meydana getirdiği bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu durum canlı ve cansız maddenin aynı hikâyenin bileşimleri olduğu, bir ortaklığı simgeleyen, iki tarafın da etkenliğinin hissedildiği bir varoluş biçimidir:

Başka bir şey düşünen kişinin yarı bilinçli-yarı bilinçsiz tekrar tekrar baktığı herhangi bir cisim, düşüncelerin malzemesiyle öyle iç içe geçer ki asıl biçimini kaybeder, biraz farklı ideal bir biçim olarak yeniden oluşur ve hiç beklemediğimiz bir anda beynimize girer. Böylece John, sokakta gezerken antika şeyler satılan dükkanların vitrinlerinin çekiciliğine kapılır oldu, bunun tek nedeni ona cam parçasını hatırlatan bir şey görmesiydi. (Woolf, 2016, s. 142)

John'un bir cam parçası ile kurduğu bu sıra dışı bağ onun görme biçimini de değiştirmiştir. Sadece ilgilenip baktığımız şeyi gerçekten görürüz ve bu bir seçme edimidir. Bu seçimin sonucu olarak gördüğümüz nesne kendi ulaşabileceğimiz bir alana getirilmiş olur. O alanda nesneyi sadece temaşa etmekle kalmayıp artık ona dokunma duygumuzu da ekleyerek inceleriz. Bu durumda sadece nesneye bakmış olmayız, "nesnelere aramızdaki ilişkilere bakarız" aynı zamanda (Berger, 1986, s. 9). Bu yeni görme biçiminde görüşümüz merak ve hayranlık duygusunun eşlik ettiği bir canlılık ve hareketlilik taşır. John artık sokakta gezerken antika eşyaların satıldığı vitrinlere bakmayı tercih eder veya yürürken gözlerini yerden ayırmaz. Atılmış, biçimi bozulmuş, ıskarta nesnelere John'a içkin bir hikâye barındıran ve yeni anlamlar yüklemeye hazır başka bir dünya sunmaktadır.

Parlamentoya girmeye aday ve parlak bir kariyerin eşiğindeki John'un gündelik pratiklerinin ve önceliklerinin farklılaşması bulduğu ve sahiplendiği nesnelere eşgüdümlü gerçekleşen bir değişimin izlerini taşımaktadır. Sahilde bulduğu cam parçasının ardından John, başka bir gün çim ekili bir alanda yarı gizlenmiş bir durumda bir porselen parçası bulur. Bir deniz yıldızına benzettiği nesneyi bulunduğu yerden çıkarması kolay olmaz ve bu arada toplantısını kaçıır. Yeşil renkli cam parçasında olduğu gibi kırık porselen parçasının da John ve öykü anlatıcısı tarafından eyleyicilik bahşedilerek betimlendiği görülmektedir. Merak ve heyecan duygusunun kamçıldığını bir kez daha görürüz: "Ama o porselen nasıl olmuş da kırılınca öyle ilginç bir biçim almıştı?" (Woolf, 2016, s. 143). Bulduğu parçalanmış nesnenin rastlantı sonucu deniz yıldızı şekline dönüşmesi ve bunun John'da uyandırdığı tuhaf duygu onu nesnenin yerleşik hikayesine dair düşünmeye iter. Yeşil cam parçasının yanına konan porselen parçası "başka bir dünyadan gelme yaratığa benziyordu – bir soytarı kadar acayip ve fantastikti" (Woolf, 2016, s. 143). Koleksiyonun bu iki parçasını her inceleyişinde John yeniden büyülenir. "Bu kadar canlı ve enerjik bir porselenle sessiz ve durgun cam parçası arasındaki tezat" (Woolf, 2016, s. 143) John'un şeyler ve şeylik üzerinde düşünmesine ve sorular sormasına yol açar. Bütünlüklerini kaybetmiş ve âtil gözüyle bakılan nesnelere hala insanın hayal gücünü ve duygularını etkisi altına alması, insanın görme biçimini değiştirmeye iten "ısrarcılığı" ve tamamen yabancı bir varlık olmaktan sıyrılıp insanın yaşam pratiklerinin bir parçası durumuna gelmesi Woolf'un öyküsünün dikkat çeken unsurları olarak öne çıkmaktadır.

Nesnelerin kendine özgü bir tür çağrısı olduğundan bahseden Martinus Langeveld bu düşüncesini şöyle ifade eder: "Eşyanın herhangi bir özelliği bize çağrıda bulunur ve bizimle adeta



gereklilik kipiyle konuşur: Nesne kendisiyle bir şey yapmamızı ister” (1955, s. 73). John bu çağırışı almış gibi gözükmektedir. Cam ve porselen parçasını fırlatılıp atıldıkları yerden kurtaran ve onlara yeni bir hikâye yazan bu genç adam Londra civarındaki boş arazileri ve yıkık binaların olduğu bölgeleri gezmeye başlar. Rastladığı kırık porselenlerin nitelik ve desen çeşitliliğine hayranlık duyan John şöminesinin raflarını bunlarla süslemeye devam eder.

Bu noktada nesnelerin ilk işlevleri ve anlamları ile sonradan dönüştükleri ve yüklendikleri anlama da dikkat çekmek gerekir. Michael Parmentier “Ancak eski bağlantılardan kurtulup yenilerinin kurulmasına cesaret edilirse eşyanın gizli anlamları açığa çıkabilir” (2001, s. 111) diyerek parçalanıp bölünen nesnelerin yeniden düzenlenmesiyle farklı anlamların/hikayelerin ortaya çıkmasından söz etmektedir. İlk yapılış işlevlerini kaybeden eşyaların John tarafından önce kâğıt ağırlığı sonra da süs eşyası olarak görülmesi bu duruma örnek gösterilebilir.

Genç adamın bir sonraki keşfi cam parçası ve yıldız biçimli porselenle aynı rafı paylaşacak olan bir demir parçasıdır. Anlatıcı ve John’un bu yeni nesnenin hikayesine dair hayal ettikleri dikkat çekicidir: “...kalın ve yuvarlaktı, ama öyle soğuk ve ağır, öyle siyah ve metalikti ki yabancı olduğu görülebiliyordu, cansız yıldızlardan birinden geliyor olmalıydı ya da bizzat kendisi bir ayın cürufuydu. Cebinde ağırlık yapmıştı; şöminenin rafını çökertiyordu; soğuk yayıyordu çevresine” (Woolf, 2016, s. 144-145). Anlatıcının nesnelerin asal işlevleri ve kullanımları dışında farklı bir hikâye yazması, “tanıdık” bir nesnenin bizde uyandırdığı yakınlık kadar nesneye dair hayal ettiği yeni tarihçe ve kullanım ile aynı zamanda tetiklediği yabancılık ve uzaklık duygusu beraberinde “tekinsizlik” hissini oluşturmaktadır.

Nesnelerin bizde yol açtığı tekinsizlik duygusu onların hem “alışık, bildik” yönleriyle kurduğumuz, işlev ve kullanım alanlarına aşına olduğumuz yakınlık hissi ile tamamen sıra dışı bir işlev ve kullanıma bürünmüş, bütünlüğünü yitirdiğinden dolayı görüntüsü değişmiş nesnelere dair hissettiğimiz yabancılaşma duygusunun bir aradalığından kaynaklanmaktadır. Ernest Jentsch’e göre tekinsizlik duygusu “yeni/yabancı/düşman” kavramlarıyla “eski/bilindik/aşına” kavramları arasındaki karşılıklı bir ilişkinin varlığıyla kendini gösterir (1906, s. 14). Bu duyguyu tetikleyen çeşitli yöntemler olabilir. Örneğin, cansız bir şeyi canlı bir varlığın parçasıymış gibi düşünmek, o nesneyi kendinden farklı nesnelere çeşitli yönlerden benzetmek, o nesneye ilgili bilinmez şeylerin olduğuna dair esrarengiz bir söylem geliştirmek, nesnenin dünya dışından geldiğine dair çıkarımlar veya betimlemeler yapmak bunlardan bazıları olarak sayılabilir. John’un demir parçasını dünya dışı bir varlık olarak görmesi, “göktaşı” ve “ay cürufu” benzetmesini yapması, etrafına “soğuk yayıyordu” sözleriyle yabancılaştırıcı ve aynı zamanda kişileştirici betimleme yapması metinde tekinsizlik duygusunun oluşmasına katkıda bulunmaktadır.

Dış dünyaya aitmiş gibi tarif edilen nesne bir anda evsel bir objeye dönüşmüştür. Başka bir gezegenin parçası olarak hayal edilen şey John’un cebine girmiş, onun kişisel eşyası halini almıştır. Nesnenin kendisini arzulamanın ve ona sahip olmanın resmedilmesinin yanı sıra böyle bir nesnenin kişinin hayal gücünü ne derecede etkisi altına aldığı da öyküde ele alınmaktadır. Burada Freud’un *tekinsiz* (unheimlich) tanımı akla gelmektedir. Her ne kadar Jentsch’in tanımı ile benzerlikler taşısa da Freud “gizlenen, gözden uzak olan, saklanan” ile “açığa çıkan, ürkünç, tedirgin edici” birlikteliğine vurgu yapar (2019, s. 38-39). Cansız bir nesnenin hareket ettiğinin

düşünülmesi, heykellerin bir an insanlara benzetilmesi, oyuncak bebeklerin gerçek bebek sanılması örneklerinde olduğu gibi çeşitli belirsizlik/muğlaklıklar bize nesnelere bildiğimiz dünyaya mı ait yoksa gizemli/fantastik bir dünyanın parçası mı hissine sürükler; işte bu noktada tekinsizlik duygusu ortaya çıkar. Freud Jentsch'ten farklı olarak tekinsizi küçüklükte bastırılmış duygularla irtibatlandırır ve tekinsizin izini zihnimizdeki animistik kalıntılarda bulur (2019, s. 59-60). Her halükârda, tekinsiz duygusunu "hayal ile gerçek arasındaki ayrımın silikleştiği zaman sık sık gözlemlenir; daha önce hayali olduğunu düşündüğümüz şeyin gerçekte karşımıza çıkması veya bir işaretin hayali şeyin tüm fonksiyonlarını üstelenmesi gibi" şeklinde ayrıntılandırır (Freud, 2019, s. 64). John'un bulduğu demir parçası bir yönüyle dünyaya ait olmayan ve esrarengiz niteliklere sahip biçimde tasvir edilirken öte yandan birinin cebine atılan ve daha sonra bir ev eşyası haline gelmesiyle son derece tanıdık ve olağan gündelik yaşamın sıradan bir gerçeği haline almıştır. Diğer bir deyişle kozmik olan gündelik olanla iç içe geçmiştir. Bir göktaşına benzetilen zaman-dışı, dünya-dışı bir varlık yaşadığımız gezegenin ve şimdiki zamanın parçasına dönüşerek tekinsizlik duygusunu tetiklemiştir. Ait olduğu zaman ve tarih elimizle temas kuracak kadar altüst edilmiştir.

Bu noktada Cohen ve Latour'un nesnelere insan dili açısından sessiz/dilsiz ama kendi sessizlikleri bağlamında eyleyici özelliklerinden ve bunun yol açtığı tekinsizlik duygusundan da bahsetmek gerekir. "thing" (şey) kelimesinin Latin ve Germenik dillerde "causa" yani "kaynak, orijin, köken, kök, başlangıç" gibi anlamlara sahip olduğunu hatırlatan Cohen, nesnelere insan diline bigâne ancak kendi sessizliklerinden ileri gelen konuşma, eyleme ve hikâye oluşturma niteliklerine dikkat çeker (2012, s. 6). Latour ise adına "şeyler parlamentosu" dediği nesnelere eyleyici gücünü şu şekilde tarif eder:

Doğalar mevcuttur, ama onların adına konuşan temsilcileri, bilim insanlarıyla birlikte. Toplumlar mevcuttur, ama ezelden beri onları dolduran nesnelere birlikte...Önceden yeri olmayan karışıklıklar ve ağlar artık gereken yeri edinmişlerdir. Temsil edilmesi gereken onlardır, şeyler Parlamentosu artık onlar etrafından toplanır. İnşaatçıların attığı taş köşe taşı haline gelmiştir. (Latour, 2022, s. 182)

Nesneler hem geçmiş hem de bugüne dair söyleyecek sözü/hikayesi olan; kendi içinde bir bütünlüğe, güce, bağımsızlığa ve titreşime (vibrancy) sahip varlıklardır. Bu bağlamda insan gezegenin tek ve biricik anlam üreticisi olmayıp bunu içinde yaşadığı, paylaştığı ve bir parçası olduğu doğadaki canlı/cansız varlıklar ile gerçekleştirmektedir. John da bir yandan bulduğu yeşil cam parçası, porselen parçası ve demir çubuğun hikayesini öğrenmek için can atmakta diğer yandan onlara kendince yeni işlevler/roller biçmektedir. John ve eşyaların girdiği etkileşim süreç ve sonuçları itibarıyla çift taraflı gözüktür. İlginç cisimleri toplayıp koleksiyonuna katma hevesi tutku seviyesine çıkan genç adamın karakterinde ve kariyerindeki değişim tahmin edilemeyen bir derecede seyredir. Anlatıcının "Günler geçti. Artık genç değildi" (Woolf, 2016, s. 145) sözleri John'un nesne ile kurduğu arkeolojik arayışın onu modern yaşamın zamansal akışından kopardığını ve kendi kişisel zamanında alternatif bir tarih/hikâye yazdığına işaret etmektedir.

Anlatıcının öykünün başlarında "...cisim düşüncelerin malzemesiyle öyle iç içe geçer ki, asıl biçimini kaybeder" (Woolf, 2016, s. 142) diyerek özne-nesne etkileşimine ve bunun olgudan ziyade bir oluş biçiminde olmasına dikkat çekmesi önemlidir. Nesnelere bizim görme

biçimlerimiz/bakışımız ışığında yeniden biçim kazanırlar ve bu halleriyle düşüncemizin, duygularımızın ve ruh hallerimizin bir unsurunu meydana getirirler. John'un karşılaştığı nesnelere onu duymasal ve materyal dünyadan fenomenal ve psikolojik bir evrene taşımış ve ardından tekrar maddi dünyaya döndürerek genç adama şehirle ve içindekilerle farklı bir ilişki/bağlanma biçimi bahsetmiştir. Bulduğu yeşil cam parçası artık "değerli bir taş" (Woolf, 2016, s. 140) olduğu kadar cam parçası John'un şehirle kurduğu bağı da değiştirmiştir. Artık o "gözlerini yerden ayırmamayı alışkanlık edinen" (Woolf, 2016, s. 142), boş alanları tarayan, parlak bir kariyer ihtimalini bir kenara bırakıp ıskartaya çıkan cisimlerin peşine düşmüş başka bir John'dur. Edindiği yeni optik ve dokunsal bilinç çevresindeki nesnelere eskisi gibi bakmamasına yol açmıştır. Gündelik rutinindeki değişime görme/bakma/algılama biçimindeki değişim de eşlik etmektedir.

Siyasi kariyeri bitme noktasına gelen, insanların eskisi gibi ziyaret etmediği, yemeklere davet edilmeyen, edildiğinde bile sessiz kalmayı tercih eden, yeni tutkularından kimseye bahsetmeyen, etrafındakilerin bu tutkusunu kavrama yetisinden yoksun olduğunu düşünen birisidir artık o. John'daki bu değişimi yeni bir koleksiyoncunun basit heveskârlığı olarak görmek yanlış olacaktır. Zira kendisi bu koleksiyonu çevresindekilere göstermek için hiçbir çaba sarf etmez. Tam tersine, onlardan mümkün merteye bahsetmez ve bu yeni bağı başkalarınca yeterince takdir edilmeyeceğini düşünür. Artık o cam parçası değerli ve durgun, porselen parçası canlı ve enerjik, demir parçası soğuk, ağır ve yıldız biçimli bir dünya dışı varlıktır. İnsanların fırlatıp attığı bütün bu cisimler John'un gündelik yaşamının ve zihin/hayal dünyasının köşe taşı haline gelmiştir.

John'un bulduğu âtil ve bütünlüğü bozulmuş cisimlerle inşa ettiği yeni evrenini çocukça veya bir fetiş olarak nitelendirmenin kolaycılığını bir kenara bırakacak olursak Woolf'un duymasal bir gelişimden algısal düzeyde bir gelişime evrilen bir öykü anlattığı görülebilir. Öykünün başında betimlenen iki beden "sert"liklerini deniz manzarası vasıtasıyla elde ederler: "...konuşan iki kişinin ağızları, burunları, çeneleri, küçük bıyıkları, tüvit kasketleri, kaba çizmeleri, av ceketleri ve kareli çorapları daha da net görünür oldu; pipolarından yükselen duman havaya karıştı; kilometrelerce uzanan denizde ve kum tepelerinde bu iki beden kadar sert, canlı, katı, kırmızı, kıllı ve erkeksi bir şey yoktu" (Woolf, 2016, s. 139). Okuyucunun görüş açısına girip yaklaşan bedenler bütünlüklerini kazandıklarında "sertlik" kumsalda bulunan cisimler üzerine yoğunlaşır. Bulanık deniz ve kum tepelerinin yanında nesnelere katı ve sert olarak göze çarpar. Her ne kadar insan bedenlerinin sertliği yerini nesnelere sertliğine bırakmış olsa da "sertlik" öyküde ironik bir şekilde "akışkanlığa" evrilmektedir. Yeşil cam parçası değerli bir taş, bir prensese ait mücevher veya bir zümrüt olabilir. Bu cam parçası ve diğerleri kırık, parçalanmış, bütünlüğünü kaybetmiş oldukları düşünülürse John'un eylemlerini basit bir materyalizm tutkusuyla açıklamak yetersiz olacaktır. Onunkisi kayıp bir eşyayı başkasıyla telafi etme, sıradan bir koleksiyon oluşturma hevesi ya da bulduğu nesnelere sadece başka amaç/işlevlerle kullanma da değildir. Yakın arkadaşlarından Charles John'u son kez evinde ziyaret ettiğinde "Asıl neden neydi? Ne oldu da böyle bir saniyede vazgeçtin bu işten?" (Woolf, 2016, s. 146) diye sorar. Aslında kastettiği arkadaşının siyasi kariyerini devam ettirmekten alıkoyan şeyi öğrenmektir. John'un cevabı ise "Vazgeçmedim" (Woolf, 2016, s. 146) şeklinde olur çünkü onun aklındaki yaşamında ağırlığı olan yeni tutkusudur. Bu yeni tutkusu

yüzünden suçluluk duymayı reddeder zira aslında John'un keşfettiği birkaç parça cisim değildir, keşfettiği içinde yeşermiş olan yeni arzusudur.

## SONUÇ

Nesnelerle kurduğumuz yaşam, onun vazgeçilmezliği ve kalıcılığı çoğu zaman dikkatimizden kaçan bir gerçektir. Varoluşumuzdan beri zihnimizin ve gündelik pratiklerimizin bir parçası olan cisimler farklı mazi katmanlarını yansıtan bir zaman göstergesi gibidir. Woolf'un öyküsündeki gibi bütünlüğünü kaybetmiş olsa bile farklı işlevler kazanabilir, kullanım biçimleri değişebilir ve yeni anlamlar yüklenebilirler. İnsan ile eşya arasında yaşanan özel bir deneyim kişiye özgü, benzersiz ve anlamlı bir bağ kurulmasına ön ayak olabilir. Özne ile nesne arasındaki bu etkileşim dinamik ve karşılıklı seyretmektedir. Brown'un "nesnenin ısrarcılığı" dediği eşyanın çağrısı özneyi de dönüştüren ve özne-nesne ayrımını bulanıklaştıran ve nihayetinde tekinsizlik duygusunun oluşmasına yol açan niteliklere haizdir.

John'un eşyanın çağrısı sonucu yeşil cam parçası, porselen parçası ve demir çubuk olmak üzere arayıp bulduğu nesnelere yerinden edilmişlikleriyle ve bütünlüklerini kaybetmiş halleriyle aslında bir hikayesi ve geçmişi olan şeylerdir. John bu nesnelere biriktirerek hem onların gizli, yabancı, bilinmeyen hikayelerini gün yüzüne çıkarmış hem de onlara yeni değer ve anlamlar yüklemiştir. Benzer şekilde nesnelere eylemde bulunma gücünün hafife alınmaması gereken bir durum da görülmektedir. Parlak bir siyasi kariyerin eşiğinde olan, sosyal çevresi geniş bu genç adam sanki dünya ve zaman dışından gelen nesnelere büyüsüne kapılmıştır. Kariyerini, arkadaşlarını kaybeden John'un hem dünyayı görme biçimi, nesnelere algılayışı hem de gündelik yaşam pratikleri değişime uğramıştır. Özne-nesne arasında gelişen bu sıra dışı alışveriş ve dönüşüm gücü Brown'un *şeylik* temelinde çıkış noktası olarak gördüğü özne ve nesnenin keskin bir şekilde ayrılamayacağı o "tekinsiz" duygusunu meydana getirmiştir. John'un bulduğu fırlatılıp atılmış olan şeyler ölü nesnelere değildir aslında. John'un kişiliğinin gizli ama canlı bir biçimde atan parçalarıdır. Onun bireysel yaşamının dayanağı olmuştur artık.

## KAYNAKÇA

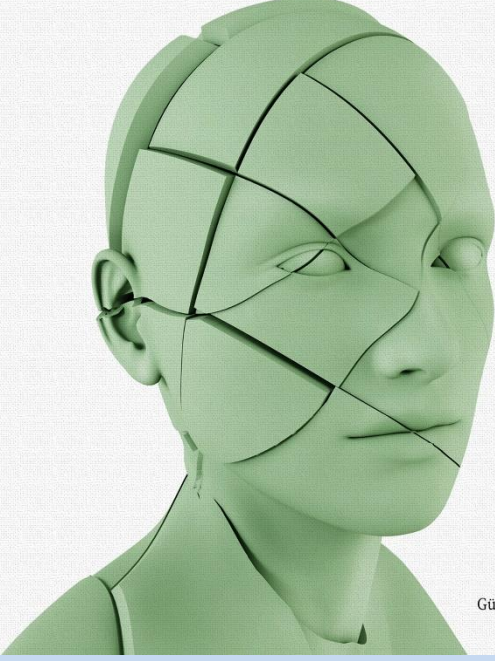
- Alaimo, Stacy (2010). *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Becket, Fiona and Terry Gifford (2007). *Culture, Creativity and Environment*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Brown, Bill (2015). *Other Things*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Berger, John (1986). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis.
- Cohen, Jeffrey Jerome (2012). *Animal, Vegetable, Mineral: Ethics and Objects*. Washington D.C.: Oliphaunt Books.
- "eşya." sozluk.gov.tr. (erişim 30.08.2022)
- Freud, Sigmund (2019). *Tekinsizlik Üzerine*. İstanbul: Laputa.



- Haraway, Donna (2008). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Harman, Graham (2002) *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Chicago: Open Court.
- Iovino, Serenella and Serpil Oppermann (2014). *Material Ecocriticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Jentsch, Ernst (1906). "On the Psychology of the Uncanny" Çeviri. Roy Sellars. *Angelaki*. 2.1: 77-16.
- Langeveld, Martinus J (1955). "Das Ding in der Welt des Kindes". *Zeitschrift für Padagogik*.1.1, 69-83.
- Latour, Bruno (2022). *Biz Hiç Modern Olmadık*. İstanbul: Norgunk.
- "nesne." sozluk.gov.tr. (erişim 30.08.2022)
- Nohl, Arnd-Michael (2013). *Eşya ve İnsan*. İstanbul: Ayrıntı.
- Parmentier, Michael (2001). *Dinghermeneutik*. Darmstadt, Rittelmeyer.
- Piaget, Jean (1954). *The Construction of Reality in the Child*. London: Routledge.
- Woolf, Virginia (2016). *Pazartesi ya da Salı*. İstanbul: Kırmızı Kedi.

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

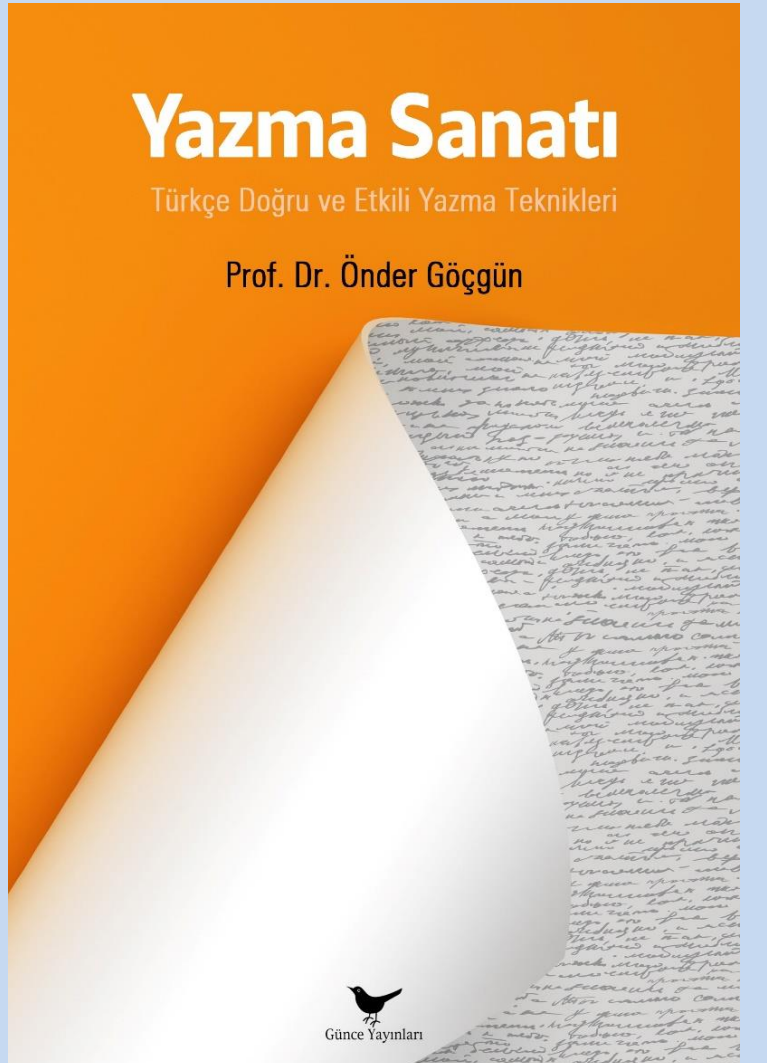


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

## Cemal Süreya ve Kadın Korkusu

DOÇ. DR. TÜRKÂN YEŞİLYURT\*

### Öz

Kadın korkusu ilginç bir biçimde “mizojini” olarak kendini gösterir. Yazıda “mizojini” ve “kadın korkusu” ile ilgili olarak Jack Holland ve Maurice Daumas’ın görüşlerinden yararlanılmıştır. Şiirlerde üstün güç erkeğe ait, kötü güç ise kadına ait bir nitelik olarak ortaya çıkar. Ateş, dişi maddeye şekil veren erkek ilkeyi; kirli ve karanlık su ise kadını işaret eder. Kadın erkeğin cinsel arzusunu uyandırdığı için cezbedici olduğu kadar tehlikeli bulunur. Kadın tehlikeyle ilişkilendirilirken sevinç erkekle ilgilidir. Kadına basmakalıp düşüncelerle yaklaşan ve onu cinsel nesne olarak gören erkek bakış, kadında insandan önce bedeni görür. Şair, birçok şiirinde kadın bedenini haz nesnesine dönüştürür. Bu şiirler mizojininin izlerini taşır. Mizojinide erkeklerde cinsel arzu uyandırdıkları için bundan erkekler değil -suçlu olmadıkları hâlde ister iyi ister kötü olsunlar kadınlar sorumlu tutulur. Bu yazıda şairin *Güz Bitiği* adlı kitabına kadarki şiirlerinde erkeğe olumlu nitelikler (üstün güç, sevinç) yüklerken kadına olumsuz nitelikler (kötü güç, tehlike) yüklediği bunun temelinde ise “kadın korkusu”nun olduğu ortaya konmuştur.

**Anahtar sözcükler:** aşk, Cemal Süreya, kadın, mizojini, şiir

### CEMAL SÜREYA AND FEAR OF WOMEN

#### Abstract

Fear of women interestingly manifests itself as "misogyny". In the article, the views of Jack Holland and Maurice Daumas on "misogyny" and "fear of women" were used. In poems, superior power appears as a masculine feature, and bad power as a feminine trait. Fire is the male principle that shapes the female matter, dirty and dark water indicates woman. A woman is found to be as dangerous as it is tempting because it arouses the man's sexual desire. Joy is associated with men, while women are associated with danger. The male gaze, who approaches women with stereotypical thoughts and sees them as a sexual object, sees the body before the human in women. The poet transforms the female body into an object of pleasure in many of his poems. These poems carry traces of misogyny. Since they arouse sexual desire in men in misogyny, women are held responsible for this, whether they are good or bad, although they are not guilty. In this article, it has been revealed that in the poems of the poet up to his book titled *Güz Bitiği*, he attributes positive qualities (superior power, joy) to men, while he attributes negative qualities (bad power, danger) to women, and "fear of women" is the basis of this.

**Keywords:** love, Cemal Süreya, woman, misogyny, poetry



## GİRİŞ

**C**emal Süreya'nın şiirlerindeki temel izleklerinden biri kadındır. Bu yazıda şairin *Güz Bitiği* adlı kitabına kadarki şiirlerinin temelinde "kadın korkusu" olduğu ortaya konmuştur. Kadın korkusu ilginç bir biçimde "mizojini" (kadın düşmanlığı) şeklinde ortaya çıkar. Tarih boyunca kadınlar, mizojininin yani kadına duyulan nefretin mağduru olmuştur: Kadının eve kapatılması, cadılaştırılması, kamusal alandan dışlanması, ayaklarının küçültülmesi/sakatlanması, klitorisinin alınması, recm *edilmesi*, ölen kocasıyla birlikte yakılması, aybaşı olduğu için karanlık güçlere sahip olduğuna inanılması, penis kıskançlığı ile itham edilmesi, cinsel tacize ve tecavüze maruz kalması, seks kölesi yapılması gibi. Cemal Süreya'nın şair duyarlığı ile "kadın korkusu"nu yenmesi şiirle gerçekleşir. Yazıda "mizojini" ve "kadın korkusu" ile ilgili olarak Jack Holland ve Maurice Daumas'nın düşüncelerinden faydalanılmıştır.

## CEMAL SÜREYA VE KADINLAR

Cemal Süreya, *Üvercinka* adlı kitabında bulunan "Üçgenler" adlı şiirindeki üçgen simgesiyle hem kadınları hem erkekleri kasteder. "Üçgenler var üçgenlerde ortak noktalar / Üçgenler çiziyorum var mı kendine güvenen / Bayanlar Baylar" (1998: 22).

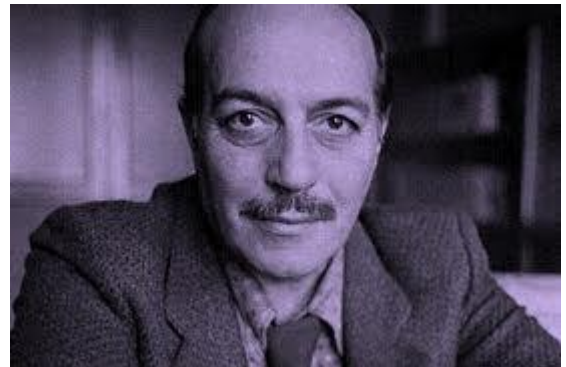
Üçgen sembolünün işaret ettiği kavramlar; üstün güç, sevinç, ateş, tehlike, kötü güç, su şeklindedir. Carl G. Liungman'ın belirttiğine göre üçgen, "sadece üstün güç, sevinç, ateş değil; aynı zamanda tehlike, kötü güç, su anlamına da gelir" (1991: 10).

Üçgen:	üstün güç	kötü güç
	sevinç	tehlike
	ateş	su

Şair, birçok şiirinde kadın bedenini; meme, boyun, bacak, ayak, dudak, ağız, kol, el, yüz, göz, saç şeklinde haz nesnesine dönüştürür. *Üvercinka* adlı kitapta yer alan "San" adlı şiirde kadının bacakları öne çıkar: "Seni kucağıma alıyorum / Tarifsiz uzuyor bacakların" (1998: 11). Burada benlik olarak kadından daha çok beden olarak kadın söz konusudur. Kadın konusu "sevişmek" bağlamında önemlidir: "Yoksuluz gecelerimiz çok kısa / Dörtnala sevişmek lazım" (11).

Efrat Tseelon'ın belirttiğine göre iğdiş edilme kaygısını gidermek için başvurulan yöntemlerden biri olan fetişizm dürtüsünü, penisiz kadının görülmesi eyleme geçirir. Normal cinsel nesne, penisin yerine geçen simgesel bir nesneyle ikame edilir. Bu simgesel nesne ise arzulanan kişinin bedenindeki bir bölge veya o kişiye ait giyim eşyası olabilir (2002: 105).

Şair, *Üvercinka*'daki "Aslan Heykelleri" adlı şiirde kadının bedenini parçalayarak fetişist nesnelere dönüştürür: "Çoğaltan ellerini seviyorum kaç kişi / Dokundukça dokundukça aslanlara" dizelerinde elleri; "Olduran yıkan yeniden yapan gözlerini seviyorum kaç kişi" dizesinde gözleri; "Ya bu başını alıp gidiş boynundaki" dizesinde boynu ve "Karanlık maranlık ama iyi seçiliyor / Yorgan toplanmış bacakların seçiliyor" (1998: 31) dizelerinde bacakları öne çıkarır.



Cemal Süreya



“Uçurumda Açan” adlı kitapta bulunan “Striptiz” adlı şiirdeki “Etekliği fa / Sutyeni sol / Pabuçları la / Şapkası si” (1998: 156) olan striptizcinin müzik eşliğinde çıkarıp attığı giysilerde (etek, sutyen, pabuç ve şapka) Hasan Akay gibi söylersek “şimdi ve yaşamak vardır” (2016: 220). Şimdide arzu parlamaktadır. Tiffany Watt Smith, arzunun parlaklığının arkasındaki karanlığa dikkat çeker: “Küçük bir ürpertiyle başlar. İntikam konusunda anlık bir fantezi. Bir çekim parlıtısı. Üstümüzden silkip atarız ama tekrar belirir. Tehlikeli ve büyüleyici olabilir. Sınır bozucu da olabilir, çünkü önünde engel olmayan bir arzu sadece gelip geçici bir duygudur ve yerini hızla doyunluğa bırakır” (2019: 41). Arzu; büyüleyici, tehlikeli ve geçici olandır.

Arzu nesnesi olan kadın, büyüleyiciliğe, tehlikeye ve geçiciliğe işaret eder. Bu nedenle şair, kadından çok kadınlara odaklıdır. *Üvercinka*'da bulunan “Türkü” adlı şiirde de kadın değil, “nerelerinden kadınlar” vardır: “Bir sürü çiçek ama saydırmaya kalkma / Ayı ayrı kadınlardan koparılmış / Kadınlardan ya hem de bilsen nerelerinden” (1998: 24). Bu dizeler ataerki zihin dünyasının dışavurumudur.

Gaston Bachelard'ın belirttiği gibi ateş, “cinsel çnlamalar” uyandırır (1995: 49). Şair, *Beni Öp Sonra Doğur Beni* adlı kitapta yer alan “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” adlı şiirde sarışın, esmer, kumral kadınları “volkan gülleri”yle, ateşle hükmü altına alır. Mırıltısını çığlığa dönüştürdüğünü söylediği kadına yabancıdır oysa. Bachelard, ateşin okşadığı şeyin masumiyetini kaybettiğini belirtir (1995: 55). Şair, masumiyetini yitiren kadınları sımsıcak, çok yakın, ancak kirli bulur:

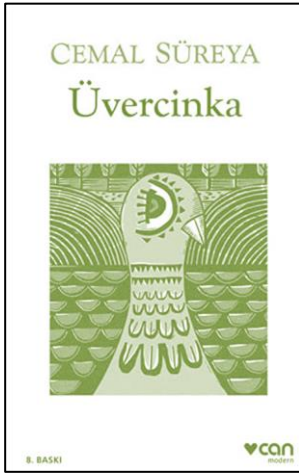
Sarışındır benim yabancım  
İstesem İngiliz diyebilirim ona  
Sarışındır  
Saçları ikindiyle kırılmıştır  
Esmerdir  
Kuşluk vaktini bir sancı gibi sokar göğsüne  
Ağzının şafağında volkan gülleri  
İstesem arap diyebilirim  
Ve kumraldır  
Ben istesem de istemesem de  
Derin mırıltısı içinden teninin  
İki çığlık halinde yükselir memeleri (1998: 86)

Şair, “Sımsıcak, Çok Yakın, Kirli” adlı şiirde masumiyetini kaybeden kadını kirli bulurken *Üvercinka*'da bulunan “Cıgarayı Attım Denize” adlı şiirde kadının cinsel özgürlüğünü savunur:

Şimdi sen tam çağındasın yanına varılacak  
Önünde durulacak tam elinden tutulacak  
Hangi bir elinden güzelim hangi bir  
Bir elinde kızlığın duruyor garip huysuz  
Öbür elinde yetişkin bir gümüşüğü  
Daha öbür elinde de kilometrelerce hürlük (1998: 21)

Cinsel arzusu söz konusu olduğunda kadının cinsel özgürlüğünü savunan şair, bu arzusu sonlandığında onu kirli bulur. Kadına karşı gösterdiği bu çelişkili tutum mizojinik yanılmasından kaynaklanır. Mizojini, bireysel veya ortaklaşa düzeydeki toplumsal katılımcılar tarafından gerçekleştirilen, istemli veya istemsiz, bilinçli veya bilinçsiz fiiller de dâhil olmak üzere

kadınlara yönelik bütün ayrımcı tutum, davranış ve durumları tarif eder. (Daumas, 2020: 21). Mizojinide erkeklerde cinsel arzu uyandırdıkları için bundan erkekler değil -suçlu olmadıkları hâlde ister iyi ister kötü olsunlar kadınlar sorumlu tutulur (Holland, 2019: 55).



Üvercinka'da yer alan "Şu da Var" adlı şiirde mizojini açıkça görülür. Şiir, "kızlık meselesi" etrafında döner. Jack Holland'ın belirttiği gibi erkeğin namusla, namusun kadının ahlakıyla özdeşleştirilmesi mizojinik bir takıntıdır (2019: 229). Şair, bir yandan kadının ahlak anlayışını yererken öte yandan cinsel arzularını tatmin etmesi yönünde onu kışkırtır. Ramis Dara, "Cemal Süreya'nın Şiiri" adlı yazısında şairin cinsel özgürlük konusundaki yaklaşımıyla ilgili olarak şu saptamayı yapar: "Cemal Süreya'nın şiir kişilerinin, indirgersek ozanın kendisinin cinsel özgürsüzlükten yakındığı açık. Ama erkek adına!" (1995: 97). Gerçekten de şair, erkek adına ve erkek diliyle konuşur:

Bir de sen varsın koynumda yatıyorsun  
Güzelsin güzelliğin mutlaka amenna  
Kızlığın masanın üstünde  
Kocana saklıyorsun

Oysa koca da ne benim kollarım var  
Soy bir portakal yedir bana dilim dilim  
Ben Uzunminareliyimdir doğma büyüme  
Ne yapıp yapıp denizi görmek isterim (1998: 29)

Maurice Daumas'nın belirttiğine göre "Erkeklik normları, yeni olana aç, kadın partnerine kıyasla çift yaşamına daha fazla direnç gösteren ve daha esnek bir sadakat anlayışına sahip fazlasıyla talepkâr bir arzu dayatıyor" (220: 188).

Şair, kadının güzelliğini övüyor görünürken onun bütün cinsel arzularını yerine getirmesini talep eder. Akif Kurtuluş, "Kirpiler, Horozlar ve Kartallar: Cinsiyetçi İdeoloji ve Şiir" adlı yazısında erkeğin kadına yaklaşımındaki bu çelişkili tavrını ortaya koyar: "Sevda erkeği, kadını, bir imaj olarak yücelttiği yerde, her şeyi kendisi için yapmasını istiyor" (1999: 149).

Musevi geleneğine göre Tanrı önce erkeği yaratır. Âdem cennet bahçesinde mutlu bir biçimde yaşarken -kendisine yardımcı olması için- onun kaburga kemiğinden Havva'yı var eder. Ancak Havva, Bilgi Ağacı'nın meyvesini yememesi yolundaki Tanrı buyruğunu dinlememekle kalmaz, yılanın kendisini kandırdığını söyler (Holland, 2019: 82).

Şair, "Elma" adlı şiirinde Havva'ya gönderme yaparak "elma" ve "deniz" simgeleriyle kadının günahlı ve kirli olduğunu hatırlatır. Deniz, suyu; su, kadını çağırıştırır. Su; soğuk, nemli, koyu, kirli ve karanlık demektir (Bachelard, 1995: 49). Havva günahlı olduğu kadar da tehlikelidir. Şair, özellikle "denizin ortasına kadar elma yiyorsun" dizesinde kadın düşmanı basmakalıp düşünceyi yeniden üretir:

İstanbul'da bir duvar duvarda bir kilise  
Sen çırılçıplak elma yiyorsun  
Denizin ortasına kadar elma yiyorsun

Yüreğimin ortasına kadar elma yiyorsun  
 Bir yanda esaslı kederler içinde gençliğimiz  
 Bir yanda Sirkeci'nin tren dolu kadınları  
 Âdettir sadece ağızlarını öptürürler  
 Ayaküstü işlerini görmek yerine (1998: 25)

Laurent Mignon'un belirttiği gibi çıplak kadın resmine, sanat eserine bakan şairin cinsel heyecan duyması kadını cinsel nesne olarak gördüğünü ortaya koyar: "İlk önce bir resme, bir sanat eserine, cinsel bir meta olarak bakan anlatıcı, şiirin sonunda kadınlara da öyle baktığını açıklar. Sadece ağızlarını öptürmek ile suçlanan kadınlar onun için sadece cinsel arzularını giderme yoludur. Burada bir aşk anlayışından söz edilemez" (2002: 122).

Sevinç erkekle ilgilidir. *Uçurumda Açan* adlı kitapta bulunan "Özür" adlı şiirde şair, çapkın sevincinden söz eder. Kadından özür dilemesinin nedeni hovardalıdır: "Alınyazımın tek okunaklı yeri / Bıçkın sevinç kunt öfke" (1998: 155).

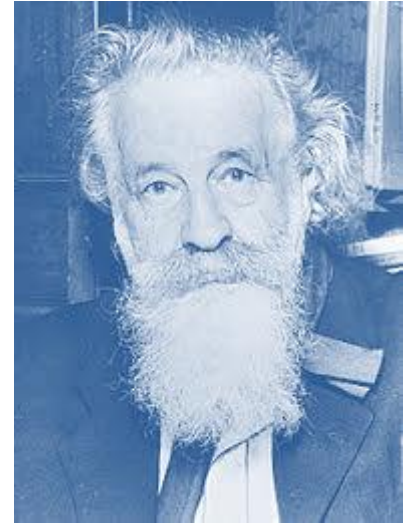
Pierre Bourdieu, cinsel eylemin erkekler tarafından mülkiyet, sahip olma ve tahakküm olarak algılandığını belirtir (2016: 34). *Göçebe* adlı kitapta yer alan "Ülke" adlı şiirde şair; kardeşi, çocuğu, sevgilisi, dostu, karısı olarak gördüğü bir kadına "orospum" demekten de kendini alamaz. Çünkü kadını bedene indirger; onu cinsel nesne ve mülkiyet olarak algılar. Emre Caner'in belirttiğine göre "Fahişe ile kurulan o birkaç dakikalık beraberlikte erkeğin aldığı hazzın kaynağı tensel zevklerden daha çok sahip olma güdüsünün tatmini sayesinde duyduğu memnuniyettir" (2004: 106). Şair de kadını cinsel obje olarak görür:

Kardeşim olan gözlerini unutmadım  
 Çocuğum olan alnını sevgilim olan ağzını  
 Dostum olan ellerini unutmadım  
 Karım olan karnını ve önlerini  
 Orospum olan yanlarını ve arkalarını (1998: 48)

*Üvercinka*'daki "İngiliz" adlı şiirde şair, Meryem'e karşı "Kolay Meryem"den yana tavır alır. Onunla zulme karşı durduğunu ifade eder. Meryem; bekâreti, anneliği, itaati ve pasifliği simgeler (Holland, 2019: 115). Kolay Meryem ise "düşkün kadın"ı çağırıştırır. Holland'ın belirttiği gibi "mizojini kadınları aşağıladığı gibi yüceltir de" (2019: 21). Poetik ben, cinsiyetsiz Meryem'e karşı cinsiyetli Meryem'i koyar. Daha doğrusu cinsel bedene odaklıdır:

Ben soluğu Meryem'in sokağında alıyorum  
 Meryem'in diyorsam, Kolay Meryem'in, usulcacık Meryem'in  
 Karanlık bastırmış üstümüzü külliyetli miktarda  
 Alçak sesle konuşuyoruz korkudan değil

Çünkü ne zaman ağızından öpecek olsam  
 Hele bu ağız onun kendi ağzıysa  
 Kocaman bir gül yer alıyor arkamızda  
 Zulma karşı



Gaston Bachelard

Ayakta duran kadınlar olur ya  
 Meryem bunlardan  
 Üç türlü ayakta duruşu var  
 Birini yalnız bana kullanıyor (1998: 20)

Şairin kadına yaklaşımı kadına önce insan olarak değil, cinsel nesne olarak bakması nedeniyle sorunludur. *Üvercinka*'da yer alan "Sürek Avı" adlı şiir kadının öncelikle nesne olarak algılandığını gösterir. Sürek avı, "birçok avcının katıldığı ve at üzerinde kuşatarak yapılan av"dır (Madran, 1984: 1097). Av, erkeğe ve erkeklığe işaret eder.

Maurice Daumas, aşkın bir avı çağrıştırdığını ifade eder (2020: 97). Bu avda erkek, avcı; kaçmanın yolunu bulan tavşanlar ise dişidir: "Güzel canından bir parça sergileyip silahıma / Tatlı canından bir parça ve kan halinde / Her seferinde kaçmanın bir kolayını bulan / Bütün tavşanlar dişidir sülalesinden" (1998: 41). Son dize sövgüyü uzaktan uzağa çağrıştırmıyor değildir.

Sürgün yaşamış bir ailenin ferdi olan Cemal Süreya yedi yaşlarında annesini kaybetmiştir. Bu kaybı ruhunun derinliklerinde her zaman hissetmiştir. Zühal Tekkanat'a yazdığı bir mektupta şair, sürgün ve anne-baba kaybının acısını şöyle dile getirir: "Anam sürgünde öldü, babam sürgünde öldü" (1998: 85). Şairin babasının ikinci evliliğini yaptığı kadın ise kendisine ve kardeşlerine "üvey anne" olmuştur ve onlara eziyet etmiştir. Bu travmaları yaşayan Cemal Süreya'nın hayatında kadınlar önemli bir yer tutmuştur. Henüz ortaokuldayken âşık olduğu Seniha Nemli'yle 1953'te evlenir. Bu evlilikten kızları Ayça doğar. Ancak kızları evliliklerindeki sorunları aşmalarını sağlayamaz. Şair, dairesinde çalışan genç kız, daha sonra adı ilk kitabının adı olacak olan, Üvercinka ile aşk yaşar. Bu aşk uzun sürmeyerek Ağustos 1955'te noktalanır. Cemal Süreya, Mart 1958'de eşi Seniha'yı terk eder. Ne ki, resmen boşanmaları yedi yıl sürer. Cemal Süreya'nın Hilmi Ziya Ülken'in yeğeni Suna Lokman'la nişanlılıkları evlilikle sonuçlanmadan bozular. R. Tomris'le (Tomris Uyar) arkadaşlıkları zamanla aşka dönüşür. 1967 başında ayrılana kadar birlikte yaşarlar. Cemal Süreya ve Zühal Tekkanat birlikte kaçarak evlenirler. 1969'da oğulları Memo Emrah doğar. Bu arada şairin hayatına Güngör Hanım girer. Zühal Tekkanat ile 1975'in ilk günlerinde boşanırlar. Cemal Süreya birlikte yaşadığı Güngör Hanım'ı, Kasım 1975'te bırakır. Zühal Tekkanat'la tekrar bir araya gelirler. Ne var ki, Tekkanat'ın ağzının burnunun kan içinde bırakıldığı gün, evliliklerinin sonunu hazırlar. Cemal Süreya bir süre Nuran Hariri ile yakınlaşır. Şairin "bayan en Nihayet" dediği Birsen Sağnak'la beraberlikleri başlar. Sonra oğulları Memo Emrah'ı gerekçe göstererek Cemal Süreya, Zühal Tekkanat'ı aynı evi paylaşmaya mecbur bırakır. Birsen Sağnak ve Zühal Tekkanat'a olgun davranmak düşer (Tekkanat, 1998: 18-54).

Cemal Süreya, erken yaşta annesini kaybetmesinden ve üvey anne işkencesinden kaynaklanan incinmelerini şiir ve aşk yoluyla aşmaya çabalar. Aynı adlı kitapta bulunan "Üvercinka" adlı şiirde portresi görülen aydın, cesur, şiiri bilen, cazibeli kadını bulması, bulduğunda kaybetmemesi için başka seçeneği yoktur. Yine de sayılı yerlerindedir: "Böylece bir kere daha boynunlayız sayılı yerlerinden" (1998: 38). Şairin yaşadığı travmalardan kaynaklanan mizojinik izleri *Güz Bitiği* adlı şiir kitabında silebildiği söylenebilir.

Maurice Daumas'nın belirttiğine göre aşkın tedavi edememesinin nedeni erkeğin üstünlük fikrinden ve kendisine sağlanan ayrıcalıklarla yoğrulmuş olmasından kaynaklanır (2020: 195). Yani erkeğin aşkla iyileşebilmesi için öncelikle erkeğin üstünlüğü düşüncesinden kurtulması gerekir.



Çünkü aşk ilişkisinde eşitlenme hissi ve isteği vardır. Doğan Emrah Zıraman'ın belirttiği gibi "aşkı, eşitlemek ilişkisi yerine aşağılama ilişkisi içerisinde üretenler, bizzat aşk adı altında öncelikle, birbirlerine karşı aşağılama ilişkisi üretirler" (2008: 96). Bu bakımdan aşkın ve aşk şiirinin gerçekten aşk ve aşk şiiri olup olmadığı konusunda dikkatli olmak gerekir.

## SONUÇ

Üçgen:	Erkek	Kadın
	üstün güç	kötü güç
	sevinç	tehlike
	ateş	su

Cemal Süreya'nın kadın temalı şiirlerinde üçgen sembolünün temsil ettiği üstün güç, erkeğe; kötü güç kadına ait bir özellik olarak gösterilir. Erkeğin üstün gücü belirgin bir biçimde vurgulanır. Her seferinde kaçmanın bir kolayını bulan tavşanlar ise dişi, kötü güçtür.

Ateş, dişi maddeye şekil veren erkek ilkedir. Erkek, sarışın, esmer, kumral kadınlara "volkan gülleri" ile ateşle hükmeder. Soğuk, nemli, koyu, kirli ve karanlık su ise kadını işaret eder. Erkeğin hem çekiciliğine kapıldığı hem korktuğu kadından başkası değildir.

Kadın erkeğin cinsel arzusunu uyandırdığı için tehlikelidir. Çıplak kadın resmine, bir sanat eserine bakıp cinsel heyecan duyan erkek, kendi durumunu doğal karşılarken kadını riskli bulur. Kadın tehlikeyle ilişkilendirilirken sevinç erkekle ilgilidir.

Kadına basmakalıp düşüncelerle yaklaşan ve onu cinsel nesne olarak gören erkek baktığı kadında insandan önce bedeni görür ve cinselleştirir: meme, boyun, bacak, ayak, dudak, ağız, kol, el, yüz, göz, saç.

Şiirler mizojininin, yani tarih boyunca kadına duyulan nefretin izlerini taşır. Nefretin temelinde kadın korkusu yatar. Mizojiniyi aşkla ve şiirle aşmaya çalışan Cemal Süreya; aydın, şiiri bilen, cesur, cazibeli kadını beğenir; ancak bu kadını içselleştirmesi zaman alır. Bu bakımdan şairin *Güz Bitiği* adlı eseri ayrıca değerlendirilmelidir.

## KAYNAKÇA

- Akay, Hasan (2016). "Piytano Eşliğinde Bir Gösteri! Cemal Süreya'nın "Striptiz" Adlı Şiirini Cenap Şehabeddin'in "Yakazât-ı Leyliyye" ve Yahya Kemâl'in "Endülüs'te Raks" Şiirleri Bağlamında Yeniden Okumak". *Şiire Yeniden Bakmak*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Bachelard, Gaston (1995). *Ateşin Psikanalizi*. çev. Aytaç Yiğit. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Bourdieu, Pierre (2016). *Eril Tahakküm*. çev. Bediz Yılmaz. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Caner, Emre (2004). *Kutsal Fahışeden Bakire Meryem'e Toprak ve Kadın*. İstanbul: Su Yayınları.
- Cemal Süreya (1998). *Sevda Sözlere*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- \_\_ (1998). *Onüç Günün Mektupları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dara, Ramis (1985). "Cemal Süreya'nın Şiiri". *İç Sızıları*. Ankara: Dayanışma Yayınları, s. 74-98.
- Daumas, Maurice (2020). *Kadın Düşmanlığı*. çev. Barış Behramoğlu. İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.

- Holland, Jack (2019). *Mizojini: Dünyanın En Eski Önyargısı Kadından Nefretin Evrensel Tarihi*. çev. Erdoğan Okyay. Ankara: İmge Kitabevi.
- Kurtuluş, Akif (1999). *Harita Metod Defteri*. İstanbul: Zed Yayın.
- Liungman, Carl G. (1991). *Dictionary of Symbols*. California: ABC-CLIO, Inc.
- Mignon, Laurent (2002). *Çağdaş Türk Şiirinde Aşk, Âşıklar, Mekânlar*. Ankara: Hece Yayınları.
- Tekkanat, Zühal (1998). "Cemal Süreya'lı 25 Yıl (1966-1990)". *Dostlarının Kaleminden Cemal Süreya'nın Portresi*. İstanbul: Yön Yayıncılık, s. 13-60.
- Tseelon, Efrat (2002). *Kadınlık Maskesi: Gündelik Hayatta Kadının Sunumu*. çev. Reşide Kecec. Ankara: Ekin Yayınları.
- Smith, Tiffany Watt (2019). *Duygular Sözlüğü*. çev. Hale Şirin. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Zıraman, Doğan Emrah (2008). *Aşağılama İlişkileri Üzerine Tezler*. İstanbul: Kavim.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Dr. Murat Gür

**H. Tahsin Nuri'nin  
Yiğitler Romanı ve  
İzdivaç Dergisindeki  
Öyküleri**



Günce Yayınları



# Loss, Mourning and Melancholia in Henry Wadsworth Longfellow's Narrative Poem "The Lunatic Girl"

ÖZNUR YEMEZ\*

## Abstract

This study aims to analyse the 19th-century American author Henry Wadsworth Longfellow's narrative poem "The Lunatic Girl" within the framework of loss, mourning, melancholia and madness. The paper argues that the female character of the narrative experiences the loss of her boyfriend and her mourning grows into a form of melancholia as she becomes unable to process the work of mourning and remains at the stage of denial, the first stage of grief. That is why she waits for the return of her lover at the seashore every day and goes completely insane. As the mourning grows into madness, she passes away to end her pain and reunite with her dead lover. The study aims to examine the actual reasons for her melancholia and to demonstrate the ways the loss of the love object turns into the loss in the ego. The paper accordingly aims to analyse the narrative levels within the text and investigate the function of the narrator. The study is chiefly based upon the theories of Sigmund Freud, Julia Kristeva, Elizabeth Kübler-Ross and makes use of narratology to explore the narrative levels.

**Keywords:** Longfellow, mourning, madness, melancholy, loss

HENRY WADSWORTH LONGFELLOW'UN "DELİ KIZ" ADLI MANZUM ŞİİRİNDE KAYIP,  
YAS VE MELANKOLİ

## Öz

Bu çalışma, 19. yüzyıl Amerikalı yazar Henry Wadsworth Longfellow'un "Deli Kız" eserini kayıp, yas, melankoli, delilik ve çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Makale, anlatının kadın kahramanın erkek arkadaşının kaybını yaşadığını ve yasının, yas sürecini işleyemediği ve yas tutmanın ilk aşaması olan inkâr aşamasında kaldığı için bir tür melankoliye dönüştüğünü savunmaktadır. Bu yüzden kadın karakter her gün deniz kıyısında sevgilisinin dönüşünü bekler ve tamamen delirir. Yas deliliğe dönüşürken, kadın acısını sona erdirmek ve ölü sevgilisiyle yeniden bir araya gelmek için vefat eder. Çalışma, intiharının gerçek nedenlerini incelemeyi ve aşk nesnesinin kaybının benlikte kayba nasıl dönüştüğünü göstermeyi amaçlamaktadır. Buna göre makale, metin içindeki anlatım düzeyini de analiz etmeyi ve anlatıcı türünü araştırmayı da amaçlamaktadır. Çalışma esas olarak Sigmund Freud, Julia Kristeva, Elizabeth Kübler Ross'un teorilerine dayanmakta ve anlatı düzeylerini ele almak için anlatıbilimden yararlanmaktadır.

**Anahtar sözcükler:** Longfellow, yas, delilik, melankoli, kayıp

## INTRODUCTION

**A**s mourning is a subjective experience, the response to an imaginary or a real loss and the process of the work of mourning change in accordance with each subject. For the mourning not to grow into a pathological condition, the mourner is to complete each stage of grief and replace the lost object. There are times when the subject sticks to

\* Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fak. İngiliz Dili ve Edebiyatı, oznuryemez@gmail.com, orcid: 0000-0002-1102-7407  
Gönderim tarihi: 30.08.2022

Kabul tarihi: 20.10.2022



the lost object and refuses to replace and release it. The loss of the object is then turned into the loss in and of the ego so that the mourner begins to mourn for not only the lost object but also the lost self in a way that the grief is gradually transformed into melancholia. Losing the loss itself, the melancholic subject gets suicidal and desires for an eventual reunion with the lost object in both sadness and death, at times claiming her/his own life in the end. Within this scope, the present paper aims to analyse the female protagonist of Henry Wadsworth Longfellow's narrative poem "The Lunatic Girl" in terms of loss, mourning, stages of grief and melancholia. The study aims to reveal that the female character displays the signs of melancholia and madness due to the recurrent inability to go through the full stages of grief and overidentifies with the loss itself. The study makes use of Freud's theory related to loss, mourning and melancholia, Kristeva's notion of the relationship between melancholia and language, and Elizabeth Kübler-Ross' terminology related with stages of grief to demonstrate the ways the grief is exacerbated by the loss of the sense of loss and is gradually transformed into melancholia, causing the subject to die at the end of the narrative. The study accordingly analyses the type of the narrator and explores the narrative levels within the narrative poem.

### **MOURNING, STAGES OF GRIEF AND MELANCHOLIA**

In his article "Mourning and Melancholia" (1917), Freud elucidates the concept of mourning through exploring the essential differences between the affective state of mourning and the nature of melancholia that might be explained as the abnormal and pathological condition of grief. Unlike melancholia whose exact definition it is not possible to provide and which assumes various forms, mourning might be delineated as mostly taking on only one form, being "regularly the reaction to the loss of a loved person, or to the loss of some abstraction which has taken the place of one, such as one's country, liberty, an ideal, and so on" (1917, p. 243). At times, these same causes lead to melancholia in some individuals that might be said to previously reveal a disposition or tendency that is triggered by the external circumstances. Furthermore, the work of mourning is finalized within a certain period of time after the loss is processed contrary to melancholia that turns out to be entirely independent of time and event.

Mourning and melancholia display common symptoms in almost every aspect which might be reckoned as such: "a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity" (Freud, 1917, p. 244). In this respect, what distinguishes melancholia from mourning is the presence of "a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-revilings, and culminates in a delusional expectation of punishment" (Freud, 1917, p. 243). The loss in the mourning thus transforms into the loss in and of the ego in melancholia, that leads the subject to redirect the hatred against the other into oneself. As for the nature of the loss in mourning, it is of vital significance to underline that it mostly manifests itself as a physical loss in the form of the death of the loved object that "proceeds to demand all libido shall be withdrawn and from its attachments to that object" (Freud, 1917, p 243) rather than the Thing in melancholia as Kristeva (1989) suggests "let me posit the "Thing" as the real that does not lend itself to signification, the center of attraction

and repulsion, seat of the sexuality from which the object of desire will become separated" (p. 13). This physical loss of the object of desire ends up for the grieving subject with "a clinging to the object through the medium of a hallucinatory wishful psychosis" (Freud, 1917, p. 244) so that the subject engrosses him/herself in the thoughts and activities that physically prolong the presence of object. Once the process that involves the phases of "each single one of the memories and expectations in which the libido is bound to the object is brought up and hypercathected, and detachment of the libido is accomplished in respect of it" (Freud, 1917, p. 245) is at an end, the ego of the subject becomes liberated from the loss and ultimately overcomes the inhibition. In contrast to melancholia, the mourning is terminated when the loss is processed and at times another substitute for the lost loved object is found.

Melancholia evinces the loss in the form of something of a more ideal nature and eventually brings about the loss of the sense of the loss since there seems to be nothing conscious about the loss in the first place, as put forth by Freud, who states that "melancholia is in some way related to an object-loss which is withdrawn from consciousness, in contradistinction to mourning, in which there is nothing about the loss that is unconscious" (Freud, 1917, p. 245). That is exactly why melancholia is considered to be of a pathological origin. Melancholia devours the ego of the unconsciously grieving subject unlike the work of mourning which decreases the value of the outer world without the presence of the lost object. Therefore, the melancholized subject begins to blame her/himself for the loss, simultaneously fighting against the neurotic feelings of guilt that surrounds her/his subjective identity. This ever-present conflict manifests itself in the language of the subject who is mostly coerced into mutism and, when not, only debases him/her as "the analogy with mourning led us to conclude that he had suffered a loss in regard to an object; what he tells us points a loss in regard to his ego" (Freud, 1917, p. 247). Hence, there seems to be a contradiction between the internal loss and external discourse of the subject. Freud particularly emphasizes that the actual reason for the subject to develop melancholia within time is that "the free libido was not displaced on to another object; it was withdrawn into the ego" (Freud, 1917, p. 249) and thereupon "the shadow of the object fell upon the ego, and the latter could henceforth be judged by a special agency, as though it were an object, the forsaken object" (Freud, 1917, p. 249). In a way, an object-loss turns out to be an ego-loss due to a fixation to this object of desire and the ego is wholly altered due to the over-identification with the object, thus leading melancholia to grow into pathological mourning.

Melancholia might beget sadistic tendency and suicide as well if it is to be aggravated within time. Freud accentuates the presence of mania in melancholia that causes circular insanity in some subjects and eventually brings about suicide. As melancholia is a very complex phenomenon, it is not so easy a task to detach the libido from the not-really-lost object as "melancholia contains something more than normal mourning" (Freud, 1917, p. 256). The relation of the subject with the lost object is not a complex one in mourning unlike melancholia in which "the relation to the object is no simple one; it is complicated by the conflict due to ambivalence" (Freud, 1917, p. 256). The presence of ambivalence in melancholia leads the subject to both hate and love the introjected object at the same time and "in melancholia, accordingly, countless separate struggles are carried

on over the object, in which hate and love contend with each other" (Freud, 1917, p. 256). Thus, the loss of the object cannot be processed by the melancholic subject and ends up with a form of sadism or masochism and mostly suicide and insanity or madness. Furthermore, mourning forces the grieving subject to give up on the lost object since the loss is discernible, visible and physical and the conflict with the lost object proves to be external, but melancholia breeds ambivalence and regression of the libido and hence, the conflict majorly takes place within the ego.

In a different manner from Freud, who proposes a comprehensive explanation for melancholia in comparison with the work of mourning, Kristeva provides a blurred outline of melancholia coincident and coextensive with depression, to which she refers as melancholy/depressive composite. She explicates melancholia as "the institutional symptomatology of inhibition and asymbolia that becomes established now and then or chronically in a person, alternating more often than not with the so-called manic phase of exaltation" (1989, p. 9). What distinguishes melancholia from depression is thus the presence of despondency and exhilaration of more intensity and phases. The boundaries of depression and melancholia are so merged and blurred that accordingly, "psychiatrists ascribe the concept of "melancholia" to the illness that is irreversible on its own (that responds only to the administration of antidepressants)" (Kristeva, 1989, p. 10). Kristeva thus explains the common characteristics of depression and melancholia as "object loss and a modification of signifying bonds" (1989, p.10).

The object loss the melancholic subject experiences particularly manifests itself in the fragile bond with language. Daily discourse of the subject proves to be mostly obsessed with this loss and turns out to be often repetitive, tedious, chaotic and recurring. "Instead of functioning as a "rewards system," language, on the contrary, hyperactivates the "anxiety-punishment" pair" (Kristeva, 1989, p. 10) and thereupon the subject is forced into mutism and asymbolia. Besides the failure of the signifier, this aggressiveness to the loss reveals itself with "the states of withdrawal in which the subject takes refuge to the point of inaction (pretending to be dead) or even suicide" (Kristeva, 1989, p. 10). The lost object is aimed to be reconstructed and resurrected in sadness and death while the sorrow, and even tears, serve as a substitute for the lack.

The nature of the loss in Kristevian melancholy/depressive composite is dissimilar to the Freudian notion of loss. According to Kristeva, "the depressed narcissist mourns not an Object but the Thing" (1989, p. 13) and this Thing is beyond the sign systems and the signifying bonds. Hence, the subject experiences a loss that is not signifiable in itself, "of something unrepresentable, that perhaps only devouring might represent, or an *invocation* might point out, but no word could signify" (Kristeva, 1989, p. 13). The actual reason for the subject not to be able to overcome this loss and manage the state is that the loss is beyond the symbolic while the depressive affect is majorly demonstrated in the speech of the subject. The fact that the loss is beyond and above the language leads the melancholic subject to deny the speech. Kristeva calls this symbolic breakdown as denial of the signifier, which she explains "I shall call *denial* the rejection of the signifier as well as representatives of drives and affects" (1989, p. 44) and emphasizes that the symbolic asymbolia provides a new sphere for the subject to reunite with the nonlost thing. The persistent symbolic breakdowns might grow into a pattern of psychosis and suicide within time if not prevented.

The process of grief for death and the dying is suggested by Elizabeth Kübler-Ross to be composed of five main stages in the form of denial and isolation, anger, bargaining, depression and acceptance. The first emotional and conscious response to dying and the death of oneself and the other might be accepted as denial even though “since in our unconscious we cannot perceive our own death and do believe in our own immortality” (Kübler-Ross, 2009, p. 11). It is of vital significance to remember that this initial phase of confrontation might keep recurring in later periods of time since “denial, at least partial denial, is used by almost all patients, not only during the first stages of illness or following confrontation, but also later on from time to time” (Kübler-Ross, 2009, p. 32). While even denying the existence of the impending death, the terminally ill subject partially accepts this fact as “denial is usually a temporary defense and will soon be replaced by partial acceptance” (Kübler-Ross, 2009, p. 32). Kübler-Ross associates isolation with the later phases of confrontation, coexisting and coincident with the defense of denial and highlights that “he can then talk about his health and his illness, his mortality and his immortality as if they were twin brothers permitted to exist side by side, thus facing death and still maintaining hope” (2009, p. 34). In a very real sense, these defenses are mostly focused for the subjective experience of illness and death, yet it must be taken into consideration that they simultaneously remain viable for the demise of the other.

#### LONGFELLOW AND *THE LUNATIC GIRL*

Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) remains one of the most eminent poets of the 19<sup>th</sup> century American literature since “for the space of a whole generation he has been the most popular and beloved of American poets” (American Academy of Arts& Sciences, 1881, p.407) and finds international fame in his lifetime unlike the other poets and his contemporaries that achieve posthumous fame. His creation of a poetic persona and finding a unique voice in poetry proves to be relatively natural and simple in comparison with the other poets since “Longfellow’s invention of himself as a poet was one with his assumption of a leading place in the social order, an accession that must have seemed very natural to him” (Gartner, 2000, p. 59). Regardless of this well-deserved reputation, remarkable poetic skills, and “although he was notoriously “literary” in half a dozen languages, a translator and something of a literary antiquarian” (Bewley, 1963, p. 298), he comes to be largely forgotten or, to say the least, “generally ignored by modern academics constructing the canon of American literature” (Glover, 1994, p. vi) while the modern readers are “apt to find him ‘sentimental’ in the worst sense” (Glover, 1994, p. vi) even though Trollope claims that “there is about him a clearness in his mode of telling his story, and at the same time, as I have said before, a purity and a pathos in his manner of telling it, which will insure him against oblivion” (1881, p. 406). Penned and published anonymously in the year 1825 in the *United States Literary Gazette* as “Longfellow must have offered the poems to the “Gazette” anonymously” (Higginson, 2020, p. 16), the narrative poem “The Lunatic Girl” is regarded as one of his many juvenile poems and is the focus of the present study.

Most beautiful, most gentle! Yet how lost  
To all that gladdens the fair earth; the eye  
That watched her being; the maternal care



That kept and nourished her; and the calm light  
 That steals from our own thoughts, and softly rests  
 On youth's green vallies and smooth-sliding waters. (lines 1-6)

The narrator begins to recount the dramatic story of a mad girl in an elegiac tone. The first six lines of the narrative might thereupon be interpreted as a kind of prologue to the story of this victimized female along with the frame narrative. The narrator in this respect is positioned as a heterodiegetic narrator who comes to be the narrator-focalizer at the same time, as the implied and historical readers are presented the events from the viewpoint of this narrator who observes the female protagonist and the incidents from without but precisely remains not involved in the happenings. The narrator provides a depiction of the female character as being “most beautiful” (line 1) concerning her physical qualities and “most gentle” (line 1) in terms of disposition and nature. Nevertheless, she seems to be totally lost and lonely to the outer world and to the mother “that kept and nourished her” (line 4), showing a complete disregard for the bounties of nature and her youth.

Alas! few suns of life, and fewer winds,  
 Had withered or had wasted the fresh rose  
 That bloomed upon her cheek; but one chill frost  
 Came in that early Autumn, when ripe thought  
 Is rich and beautiful, and blighted it;  
 And the fair stalk grew languid day by day,  
 And drooped - and drooped, and shed its many leaves.  
 'Tis said that some have died of love; and some,  
 Love's passionate feelings and heart-wasting cares,  
 have spurned life's threshold with a desperate foot:  
 And others have gone mad, - and she was one! (lines 7-17)

The speaker draws an apt analogy between the fresh rose and the early youth of the protagonist, between the petals of this rose and her fairness along with her hypersensitiveness. Owing to times of hardships that manifested themselves as “few suns” (line 7) and “fewer winds” (line 7) in relation to the imagery of rose and “despite care and sympathy” (Gale, 2003, p. 151), the naïve and young girl is doomed to waste the best years of her life attempting to overcome and compensate for these misfortunes. Yet, the fatal and final blow catches her “in that early Autumn” (line 10), robbing her of a seemingly eternal beauty, youthfulness and innocence, and she is beginning to fade quietly but quickly. The narrator removes the veil of secrecy at this point and sheds light on the mysterious tragedy: the protagonist has gone mad with love.

Her lover died at sea; and they had felt  
 A coldness for each other when they parted;  
 But love returned again, and to her ear  
 Came tidings that the ship which bore her lover  
 Had sullenly gone down at sea, and all were lost. (lines 18-22)

The protagonist experiences the physical loss (decease) of her boyfriend and displays the symptoms of mourning in accordance with this object loss as inhibition, deep dejection, loss of interest in anything except what is implicitly and explicitly related with the image of dead and

passiveness or pretending to be dead. In this respect, the loss turns out to be visible and discernible, yet it should be underlined that even though the loss is physical, there is no signifier that demonstrates it is physical: no corpse, no gravestone, no funeral, no ceremony, no grave, no witness to the sunk ship. This leads the work of mourning to be extremely intricate for the female subject, particularly for the act of processing the loss itself and at times for finding a new substitute for the lost object as the loss is not so simple to perceive and discern at a conscious level. Another reason for the loss of the object to be relatively compelling and complicated for the subject might be “the coldness” (line 19) or, more precisely, a kind of resentment towards each other “when they parted” (line 19). This might constitute a burden of guilt over the loss and the subject might simultaneously experience and fight against the neurotic feelings of guilt, particularly self-recriminations and the ensuing helplessness. This leads the mourning to grow into melancholia, as the grieving subject begins to blame herself for the loss which within time turns into the loss of the ego as the ego is gradually devoured due to this sudden loss and the related self-recriminations.

I saw her in her native vale, when high  
 The aspiring lark up from the reedy river  
 Mounted, on cheerful pinion; and she sat  
 Casting smooth pebbles into a clear fountain,  
 And marking how they sunk; and oft she sighed  
 For him that perished thus in the vast deep.  
 She had a sea-shell, that her lover brought  
 From the far-distant ocean, and she pressed  
 Its smooth cold lips unto her ear, and thought  
 It whispered tiding of the dark blue sea;  
 And sad, she cried, "The tides are out! - and now  
 I see his corse upon the stormy beach!" (lines 23-34)

The heterodiegetic narrator relates his story of personally meeting this poor mad girl and observing her from without, having the dual function of both narrating and focalizing the diegesis. At an unconscious level, this becomes the story of the heterodiegetic narrator, but at a conscious level, this is the story of the girl's going mad with grief and her narrative situation. To be more exact, the speaker is the first-person narrator who turns out to be visible as a narrator and tells the story of another character/protagonist without being directly involved in the incidents, and “the narrator as narrator is always at the higher diegetic level; at the very most, he can as a person be identified with a character” (Bal & Lewin, 1983, p. 243). Apropos of focalization, it might be said that there exists an external focalization within the narrative. To the eye of this focalizer, the focalized woman tries to be fully aware of the untimely demise and drowning of the young man she is in love with by analogy with the sinking of the smooth pebbles. She is presented to be casting the pebbles and watching “how they sunk” (line 26) in order to wholly grasp the decease of her boyfriend.

Grief leads the female subject to submerge herself totally in the things and activities that are strongly reminiscent and prolong the presence of the dead one. The lunatic girl overwhelmed by a deep dolor reunites with the lost one in sadness, tears and silence along with the memories and the

gifts from the late boyfriend. She uses the sea-shell to bring the tidings of him and the ocean, and this eventually induces hallucinations and illusions as well as wishful psychosis as she sees the corpse of her lover on the beach when the tides retreat. These hallucinations severely aggravate the situation and transform the neurosis into a psychosis, the mourning into the clinical melancholia and ends up with the loss of the sense of loss since the loss turns unconscious within time. The physical loss grows into the loss of the self and sanity as the subject experiences self-recriminations, illness (psychotic attacks within this context) and helplessness. The hatred and anger induced by the loss is gradually redirected to the ego of the subject, thus mourning grows into melancholia.

Around her neck a string of rose-lipped shells,  
And coral, and white pearl, was loosely hung;  
And close beside her lay a delicate fan,  
Made of the halcyon's blue wing; and when  
She looked upon it, it would calm her thoughts  
As that bird calms the ocean, - for it gave  
Mournful, yet pleasant, memory. (lines 35-41)

The subject rekindles the memories with the presence of the gifts so that she can achieve a temporary recuperation as memories are able to provide a maternal realm for the mourning female to be reunited with the dead lover. In a very real sense, she attempts to overcome the absence of the boyfriend with what is left of him and ameliorate the affect. The necklace of "rose-lipped shells" (line 35) and "a delicate fan" (line 37) alleviate the pain since "it gave mournful, yet pleasant, memory" (line 41). In a way, this accordingly suggests that the subject has not still processed the loss since she is unable to detach her libido from the image of the deceased boyfriend. She correspondingly fails to adapt to the new world without the existence of him.

Once I marked,  
When through the mountain hollows and green woods,  
That bent beneath its footsteps, the loud wind  
Came with a voice as of the restless deep,  
She raised her head, and on her pale, cold cheek  
A beauty of diviner seeming came;  
And then she spread her hands, and smiled, as if  
She welcomed a long absent friend, - and then  
Shrunk timorously back again, and wept. (lines 41-49)

Via external focalization, the heterodiegetic narrator explains to the explicit and implied readers what he observes from without in the form of behaviours, facial mimics, lamentations and gestures the grieving woman displays in the aftermath of the tragic demise of the lover. As she resolutely sticks to the phase of denial, she experiences complete isolation from anyone or anything, simply awaiting the return of the dead man at the fountain. This denial stage simultaneously includes the partial acceptance of the death as well, since at a conscious level, she is partially aware of the absence of the man, but at an unconscious level she pretends that he is still somehow alive and might return at any moment.

The narrator-focalizer depicts a change of posture in the subject, referring to it as “a beauty of diviner seeming” (line 46). This accordingly implies the change in mood state as the mourning is aggravated by the recurrent phase of denial and isolation, and transformed into the clinical melancholia. “Diviner” (line 46) might denote a rejection of earthly pursuits and spiritual transcendence and, more exactly, indicates the presence of mania that brings about circular insanity. Furthermore, she suffers from hallucinations and visions that mostly accompany melancholia since the narrator-focalizer envisages the girl as spreading hands to embrace “a long absent friend” (line 48), the dead man within this context. This manic phase is followed by a depressive one and intense fits of crying as the girl notices that what she sees is simply a dream or an illusion. The symptoms of mourning in this sense are replaced by the symptoms of melancholia as her self and subjective identity are what is disrupted and destroyed rather than the external world.

I turned away a multitude of thoughts,  
 Mournful and dark, were crowding on my mind;  
 And as I left that lost and ruined one, -  
 A living monument that still on earth  
 There is warm love and deep sincerity, -  
 She gazed upon the west, where the blue sky  
 Held, like an ocean, in its wide embrace  
 Those fairy islands of bright cloud, that lay  
 So calm and quietly in the thin ether. (lines 50-58)

The narrator identifies with the grieving subject as she overidentifies with the dead and the loss. He represents her narrative situation in a way that arouses pity and fear in the implied and historical readers so that they might correspondingly identify with this lunatic woman. Upon this situation neurosis, the narrator feels so gloomy and leaves the girl behind. Meanwhile, he regards “that lost and ruined one” (line 52) as the embodiment of selfless devotion and love. What is of significance in these lines is that the subject is consequently lost while she loses the sense of loss along with the sense of the physical loss. That is exactly why her situation turns into melancholia within time.

And then she pointed where, alone and high,  
 One little cloud sailed onward, like a lost  
 And wandering bark, and fainter grew, and fainter,  
 And soon was swallowed up in the blue depths;  
 And, when it sunk away, she turned again  
 With sad despondency and tears to earth. (lines 58-63)

The subject keenly seeks any signs of the lost object in nature to prolong the object constancy. This time she yields to the celestial sky probably with the hope of receiving a message from the dead one, mistaking the bark the small ship the lover is aboard. Yet, she feels utterly heartbroken once that little cloud vanishes like her lover’s sunk ship. That is why she aims to reunite with him in tears and dejection, since they provide a realm and an imaginary world for them together. Solely in sadness and sorrow she becomes able to find a substitute that might replace the loss and compensate for the lack of the object. Moreover, she remains strongly attached to the image and



the lost object. This destroys her subjectivity and sexual identity as a female while the act of mourning and melancholia along with the lost object turn into the subject. She reconstructs and rebuilds the object in her lost subjectivity.

Three long and weary months - yet not a whisper  
 Of stern reproach for that cold parting! Then  
 She sat no longer by her favorite fountain!-  
 She was at rest forever. (lines 64-67) (Longfellow, 1998, pp. 19-20)

Once the mourning is aggravated by the loss of the sense of loss, melancholia occurs in the subject, ultimately turning into a madness and claiming her life in the end. Since the subject becomes recurrently unable to process and overcome the physical loss, the loss is transformed into a more ideal and unconscious one. She becomes lost with the loss itself, cutting all bonds with language and the world in complete isolation and finally experiencing the loss of life. As she denies speech, the loss becomes more intricate and chaotic and eventually, she dies after three months. Even though the masochistic tendency caused by the presence of melancholia and madness costs her life, the narrator does not lift the veil on the form of death. She might have committed suicide in any way to rejoin the lost object since death makes it possible to be reunited with the lost one in another world and realm.

Via a metatextual analysis of the text, it might be said that what the female subject is afflicted with in the first place turns out to be grief at the physical loss of the object of desire (the decease of the young boyfriend within this context) and its cultural expression as mourning. Although this loss turns out to be the physical absence of the loved object, there seems to be no indicators or signs that prove that it is physical: no dead body to bury in the first instance or no death certificate or no grave whether shallow or deep. This fosters a feeling of fervent hope that the object is soon to return from the ocean and cannot be dead in any way. That is exactly a compelling and convincing cause for the rejection of the loss. While the grieving subject expectantly waits for the arrival of the ship and the return of the object by the seashore, she repeatedly experiences the first phase of grief as denial and isolation. She refuses to accept the presence of loss at a conscious level, while unconsciously she seeks any signs from the dead one and tries to comprehend his death by analogy with the pebbles or celestial things. As she begins to exist in total isolation, she withdraws from the other and denies the speech. This symbolic asymbolia leads to the refusal of the sign and signifying system so that she can never articulate the loss. Her mute feminine depression is accompanied by the loss of speech while she only utters a sigh and at times manifests the symptoms of wishful psychosis. As the denial of speech prevents the subject from making sense of the loss, her neurosis is transformed into a severe psychosis. She begins to suffer from hallucinations, illusions and visions while she loses the contact with external reality. This turns out to be the initial phase of melancholia. The distorting reality results in the effort of the subject to re-establish and recreate her own reality in an imaginary world. Within time, she loses her sense of the loss and her sanity as she loses her life to rejoin the object.

The discourse of the melancholic subject proves to be fragile and obsessed with the not-really-lost object. She remains mute for the most part of the narrative and only utters things that are directly related with the loss, the lost object or the image of the object. This reveals that

language starts to function as an anxiety-punishment mechanism for the subject, escalating her condition more and more. She lapses and relapses into a sullen silence to alleviate the pain and transform the affect into the soothing effect. The long, brooding silences are followed with the periods of inactivity and attacks of insomnia. The recurring phases of inactivity and moments of withdrawal imply the presence of impending death or pretending to be dead as well as an omen of possible suicide. It is accordingly accompanied by the growing tendency of masochism and sadism along with the regression of libido and at times the presence of ambivalence. Furthermore, the neurotic feelings of guilt manifested in the form of helplessness, self-recriminations and illness might be regarded as the chief reason behind the mourning's change into melancholia as the hatred and anger induced by the loss is redirected to the ego of the subject while the subject loses her former self and her sense of loss. It is no longer the external world that becomes poor with the absence of object but her ego and subjective identity. Her inability to limit the loss to the outer world leads her to overidentify with and introject the loss. Ultimately, she is lost within the loss.

### CONCLUSION

The repeated patterns of withdrawal and the persistent act of denial ultimately transform mourning into melancholia. As the grieving subject denies speech in the symbolic, she can never talk about and make sense of the loss, so the loss of the object turns into the loss of the Thing. This is actually what makes the loss beyond the language. The girl denies speech so much that even her tragic story is narrated through another man. Even if she insists on denial of speech in the symbolic, she would have overcome the loss if she were to articulate her feelings on the loss in the semiotic, but the denial and the ensuing isolation along with the symbolic asymbolia severely aggravate the situation and bring about melancholia and madness. To end her agony and re-experience a reunion with the lost object, she loses her life and sanity. This turns out to be the only way out. If the implied and historical readers are to have heard or read her story firsthand, she would have survived the tragic event no matter what. As she becomes repeatedly unable to transpose the traumatic experience, the experience itself transforms her subjective identity. As for the narrative strategies, it might be emphasized that the whole story in the diegesis universe is recounted via the heterodiegetic focalizer-narrator who sees the protagonist from without. In this respect, the focalized character is seen from without by the focalizer-narrator. The narrator is accordingly explained as "the narrator who is visible ("first person") but who tells a story from which he is absent" (Bal & Lewin, 1983, p. 243). Furthermore, it is possible to ascribe what the implied and historical author(s) do to the narrator and focalizer as "everything that has been traditionally looked on as author's intrusions, the traces of the implied author, can be analysed as traces of the narrator and of the focalizer" (Bal & Lewin, 1983, p. 250).

### REFERENCES

- American Academy of Arts & Sciences (1881-1882). Henry Wadsworth Longfellow, 17, pp. 406-408.
- Bal, M. & Lewin, J. E. (1983). The Narrating and the Focalizing: A Theory of the Agents in Narrative, *Style*, (17)2, pp. 234-269.

- Bewley, M. (1963). The Poetry of Longfellow: Longfellow by Newton Arwin, *The Hudson Review*, 16(2), pp. 297-304.
- Freud, S. (1917). Mourning and Melancholia, J. STRACHEY in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (pp. 243-258). London: The Hogarth Press.
- Gale, R. L. (2003). *A Henry Wadsworth Longfellow Companion*, London: Greenwood Press.
- Gartner, M. (2000). Becoming Longfellow: Work, Manhood, and Poetry, *American Literature*, 72(1), pp. 1-28.
- Glover, A. (1994). Introduction, in *The Works of Henry Wadsworth Longfellow* (pp. v-viii), London: The Wordsworth Poetry Library.
- Higginson, T. W. (2020). *Henry Wadsworth Longfellow*, Frankfurt am Main: Outlook Verlag GmbH.
- Kristeva, J. (1989). *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York: Columbia University Press.
- Kübler-Ross, E. (2009). *On Death and the Dying: What the dying have to teach doctors, nurses, clergy and their own families*, New York: Routledge.
- Longfellow, H. W. (1998). The Lunatic Girl in *The Works of Henry Wadsworth Longfellow* (pp. 19-20), London: The Wordsworth Poetry Library.
- Trollope, A. (1881). Henry Wadsworth Longfellow, *The North American Review*, 132(293), pp. 383-406.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN





# Sema Kaygusuz'un Öykülerinde Kadın Karakterler\*

BAHAR ERSOY\*\* - DOÇ. DR. MUSTAFA KARADENİZ\*\*\*

## Öz

Yazın hayatına 1990'lı yıllarda öykü türüyle başlayan Sema Kaygusuz, eserlerinin gerek biçim ve içerik özellikleriyle gerekse aldığı ödüllerle Türk edebiyatının dikkat çeken yazarları arasında değerlendirilmektedir. Kelime dağarı ve şiirsel diliyle özgün bir dil ve anlatım tutumunu işaret eden Kaygusuz'un öyküleri, genel olarak sıradan insanları ve hayatları odağa alır. Bu hayatların psikolojik yansımalarını, toplum-birey-doğa ekseninde sorunsallaştırır. Bu tematik odak, öykü kitapları arasında içerik ve yapı bakımından bir paralellik ve sürekliliğe kapı aralar. Yazarın etrafında döndüğü temel kavram ve sorunsalları işaret eder. İnsanların yanı sıra öykülerine dâhil ettiği hayvanlar, ağaç ve bitkiler ise Kaygusuz'un doğa karşısındaki duyarlılığını yansıtır. Bu çalışma, Sema Kaygusuz'un *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası* ve *Esir Sözler Kuyusu* adlı öykü kitaplarındaki kadın karakterleri Gennadiy N. Pospelov'un "heyecansal bağlanım" tasnifini odağa alarak incelemeyi amaçlamaktadır. Kaygusuz, öykülerinde genellikle cinsiyet eşitsizliğinin kadın karakterler üzerinde yarattığı duygusal ve ruhsal tahribatı konu edinir. Öykülere yakından bakınca, geleneksel yaşamdaki kadınların toplumsal/geleneksel normlar tarafından baskılandığı; modern yaşamdaki kadınların ise yaşadıkları içsel çatışmalarla ön plana çıktıkları görülür. Modern ve geleneksel toplumsal yapılar içinde yaşama tutunmaya çalışan kadın karakterlerin yaşadıkları sorun ve çatışmalar Kaygusuz'un öykülerinin başat temalarından birini oluşturur. Neredeyse her öyküde doğa ile kadını ortak bir paydada buluşturma çabası ise Kaygusuz'un bilinçli bir şekilde doğa ve kadın özdeşliğini kurmaya çalıştığını düşündürür.

**Anahtar sözcükler:** Sema Kaygusuz, öykü, kadın, doğa, toplum

## FEMALE CHARACTERS IN SEMA KAYGUSUZ'S STORIES

### Abstract

Sema Kaygusuz, who started her literary life with the genre of short stories in the 1990s, is considered among the remarkable writers of Turkish literature, both with the form and content features of her works and the awards she received. Kaygusuz's stories, which point to an original language and narrative attitude with his vocabulary and poetic language, focus on ordinary people and lives in general. It problematizes the psychological reflections of these lives on the axis of society-individual-nature. This thematic focus opens the door to a parallelism and continuity between storybooks in terms of content and structure. It points to the basic concepts and problematics around which the author revolves. In addition to people, animals, trees and plants

\* Bu makale, Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında, Doç. Dr. Mustafa KARADENİZ danışmanlığında yapılmakta olan yüksek lisans tezinden hareketle üretilmiştir.

\*\* Batman Ün. Sosyal Bil. Enst. TDE Bölümü, baharersoy0@gmail.com, orcid.org/0000-0003-4685-7870.

\*\*\* Batman Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi TDE Böl. gulderim@hotmail.com, orcid.org/0000-0002-4833-0207.

Gönderim tarihi: 31.08.2022

Kabul tarihi: 29.10.2022

that she includes in her stories reflect Kaygusuz's sensitivity towards nature. This study aims to analyze the female characters in Sema Kaygusuz's storybooks entitled *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası* and *Esir Sözler Kuyusu* by focusing on Gennadiy N. Pospelov's classification of "emotional attachment". Kaygusuz usually deals with the emotional and spiritual damage caused by gender inequality on female characters in her stories. When we look closely at the stories, it is seen that women in traditional life are oppressed by social/traditional norms; it is seen that women in modern life come to the forefront with the internal conflicts they experience. The problems and conflicts experienced by the female characters who try to hold on to life in modern and traditional social structures constitute one of the main themes of Kaygusuz's stories. The effort to bring nature and women together on a common denominator in almost every story suggests that Kaygusuz is consciously trying to establish the identity of nature and woman.

**Keywords:** Sema Kaygusuz, story, woman, nature, society

## GİRİŞ

**19**90 sonrası Türk edebiyatında kendine özgü dil ve anlatım tutumuyla öne çıkan Sema Kaygusuz, yazın hayatına öykü türüyle giriş yapar. 1990'ların başında *Varlık*, *Kitaplık*, *Adam* ve *Öykü* dergilerinde öyküleri yayımlanmaya başlanan yazar, kendisi için bir okul işlevi gören bu dergilerin yeni yazarları bir araya getiren güçlü bir dinamığe sahip olduğunu ifade eder. Bu yılları öykü sanatı üzerine sürekli düşündüğü, tartıştığı, kendi üslubunu keşfettiği verimli bir dönem olarak niteler (Altuğ, 2016, s. 270). Dil ve anlatım evrenini bireysel çabasıyla oluşturan yazarın kendine has üslubu, kelime dağarı, şiirsel dili öykülerinin genelinde izlenebilmektedir. Yazarın, hâlihazırda 1997-2012 yılları arasında yayımlanmış beş öykü kitabı bulunmaktadır. Bunlar, *Ortadan Yarısından* (1997), *Sandık Lekesi* (2000), *Doyma Noktası* (2002), *Esir Sözler Kuyusu* (2004) ve *Karaduygun* (2012) adlı öykü kitaplarıdır. Kaygusuz'un öyküleri, tematik açıdan birtakım paralellikler ve süreklilikler sergiler. Söz gelimi *Ortadan Yarısından*, *Sandık Lekesi*, *Doyma Noktası* ve *Esir Sözler Kuyusu* adlı öykü kitapları yapı ve tema özellikleri bakımından birbirinin devamı niteliğindedir. Yer yer farklılıklar gösterse de öykülerdeki temel düşünce ve temalar yazarın odaklandığı ve etrafında döndüğü temel sorunsalları yansıtır.

Öykülerinde genel olarak gündelik hayatı ve sıradan insanları ele alan Kaygusuz, bu yaşamın psikolojik yansımalarını, toplum-birey-doğa ekseninde irdeler. İnsanların yanı sıra öykülerine dâhil ettiği hayvanlar ve bitkiler, yazarın doğa karşısındaki hassasiyetini de gösterir. Hayvan-insan çatışmasını alışılmışın dışına çıkaran Kaygusuz'un nezdinde doğanın bir ruhu vardır ve insan doğa için bir tehdit unsurudur. Doğanın ve ona için canlıların merhameti, vericiliği ve bereketi karşısında insan zalim, duyarsız ve doyumsuzdur. Yazarın iddiasına göre "faşizmden önce cinsiyetçilik, cinsiyetçilikten önce türcülük var. Doğayı evlilik yapılabilen dışı bir alan gibi gördüğümüz için zapturapt altına alıyoruz. Bunu tek tanrılı dinler de yapıyor! Kâinatı insana emanet edilmiş bir şey olarak görmek, biraz yüzeysel bir okumayla firavunlar yaratmaya yol açıyor" (Gümüş vd. 2011). Yazarın, bu yargılarını öykülerinde doğa ve kadını sık sık özdeşleştirip ortak bir paydada buluşturarak savunduğu görülür. Ona göre, doğa dışıldır ve dışıl olan her varlık dış/eril güçler tarafından baskılanıp zarar görmektedir (Gümüş vd. 2011).



Sema Kaygusuz

Kurmaca eserlerde anlamlı ve estetik bir dünyanın inşa edilebilmesinde kişi unsuru önemli bir yer tutar. Yaratılmaya çalışılan dünyanın inandırıcılığı, öykü karakterlerinin canlılığı, tutarlılığı ve anlatılan olaylara uygunluğu ile sağlanır. Kişi unsuru, anlatıdaki eylem ve durumların biçimlenmesinde temel rol oynar. Yazarın görevi, bu unsuru anlatının özüne uygun olarak çizmek, psikolojik yapı itibariyle ona gerçeklik kazandırmaktır (Tekin, 2009, s. 98). Şerif Aktaş (1991, s. 148), kişiyi

“itibari eserde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vakanın zuhuru için gerekli insan ve insan hüviyeti verilmiş diğer varlıklar” olarak tanımlar. Yazar anlatacağı olaya, duruma ya da düşünceye uygun kişiler yaratıp onları kendisiyle okur arasında bir vasıta olarak kullanır. Gennadiy N. Pospelov (2014, s. 124)’e göre ise “meydana getirilen karakterlerin yazar tarafından düşünsel yorumlanması ve bundan çıkan düşünsel-heyecansal değerlendirme, birlik halinde, bir eserin içeriğinin aktif yanlarını oluştururlar”. Kurgulamadaki doğru seçimler metni daha inandırıcı ve okunaklı hâle getirirken yazarın anlatmak, göstermek istediği duygu dünyasını ya da tezi okura iletmeyi sağlar.

Kişilerin sınıflandırılmasında tip ve karakter olmak üzere iki temel ayrımdan söz edilir. Tip, “hikâye, roman, tiyatro gibi anlatma esasına dayalı edebî eserlerde kişi kadrosu içinde yer alan ve belli bir düşüncenin, topluluğun zihniyetini ve ideolojinin temsilciliğini yüklenen kişi[dir]” (TDK, 2011, s. 2357). Temsilî bir kimlik işlevi taşıyan tipler, temsil ettiği kesimle özdeşleşen, belli özellikleri bünyesinde barındıran kurmaca kişilerdir. Tip hüviyetindeki kişiler, iç dünyalarından, ruhsal-duygusal yaşantılarından ziyade, yazar tarafından kendilerine yüklenen rol ve misyon doğrultusunda bir toplumsal yapı içinde söylem ve eylemleriyle yer alır. Karakter ise, “antik Yunan’da ayırt edilir bir nişan bırakmak için kullanılan kaşe anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Sonra bir bireyin imzası da diyebileceğimiz, bireye has bir özellik anlamı kazanmıştır” (Eagleton, 2016, s. 58). Terimi etimolojik kökeninden yola çıkarak değerlendiren Terry Eagleton (2016, s. 58)’a göre karakter; hareketleri kolay tahmin edilemeyen, nevi şahsına münhasır bireyin, zihinsel ve ahlaki nitelikleri anlamına gelmektedir. Tiplerin aksine karakterler; iç dünyalarıyla var olan, beklenmeyen davranışlar sergileyerek okuru şaşırtan, kendine has bir kişiliği bulunan kurmaca kişilerdir. “Buradan hareketle mizaç ve vafına bağlı olarak her karakterin kendine özgü nitelikleri olduğu sonucuna ulaşılabilir” (Evis, 2012, s. 236).

Yaratılan kurgusal şahısların duruşu, kişiliği, kurgu içerisindeki konumu esas alınarak karakterler çoğu araştırmacılar tarafından farklı şekillerde sınıflandırılmıştır. Sözgelimi E. M. Forster (1985, s. 108), kurmaca dünyadaki karakterleri yalınkat (flat) ve yuvarlak (round) kişiler olarak ikiye ayırır. Yalınkat kişilere; tip ya da karikatür de denmektedir. Yalınkat kişiler, tek bir nitelik ya da düşünceyle oluşur. Yuvarlak kişiler ise; yalınkat kişilerin aksine, olay örgüsünü sırtlayacak kadar derin ve yoğun bir içsel yaşantıya, okuru şaşırtan karmaşık bir kişiliğe sahiptir. Netice itibariyle bir yazar, eserine “hayatın sıcaklığını geçirmek, yalanı yaşar hâle sok[mak]”

(Tanpınar, 2007, s. 58) için temel aldığı yazınsal stratejiler doğrultusunda karakterlere de tiplere de başvurabilir.

Gennadiy N. Pospelov (2014, s. 214) ise *Edebiyat Bilimi* adlı eserinde karakterleri figürler sistemi başlığı altında, esas kişiler ve yan kişiler olarak ikiye ayırır. Esas kişiler metnin odağında yer alırken yan kişiler hem esas kişinin hem de kurgusal bütünlüğün oluşmasına yardımcı olur. Öte yandan Pospelov, karakterleri heyecansal bağlanım başlığı altında da bir tasnife tabi tutar. Ona göre, gerçek yaşamda var olan farklılıklar gibi kurmaca eserlerde de kişiler heyecansal bağlanım kapsamında çeşitlilik göstermek zorundadır. Bunlar; kahramanlıkçı, trajik, dramatik, içli-duygulu, romantik, mizahçı ya da yergici-taşlamacı heyecansal bağlanımlar olarak sınıflandırılır (Pospelov, 2014, s. 130). Pospelov'un söz konusu eserinde etraflıca ele aldığı bu karakter türleri, temel ayırt edici özellikleriyle şu şekilde ifade edilebilir:

a. Kahramanlıkçı heyecansal bağlanımdaki kişiler, ulusun kurtarıcılığını üstlenmiş toplum yararına eylemde bulunanlardır. Tüm insanlığın çıkarı için büyük önem taşıyan işleri gerçekleştirirler.

b. Dramatik heyecansal bağlanım noktasındaki kişiler ise toplumsal ve kişisel çıkarlar arasına sıkışmışlardır. Bunlar genellikle toplum tarafından baskılanır ve bu baskı sonucunda korku, gerginlik ve üzüntü gibi duygularla baş etmeye çalışır.

c. Trajik ve dramatik kişiler, özellikleri birbirine çok benzer olmasına karşın önemli bir farkla birbirinden ayrılırlar. Trajiklerin toplum baskısından ziyade kendi içsel sorunları vardır. Bu yüzden içsel çatışmalar yaşar ve melankolik kişilik özelliği gösterirler.

d. İçli-duygulu heyecansal bağlanım ise kendine dönük, düşünen, sorgulayan aydın kişilerdir. Sıradan bir yaşamı tercih ederler. Bunlar genellikle doğayla iç içe yaşar ve toplumla çatışmayı reddeder.

e. Romantikler ve içli-duygulu kişiler de yine benzerlik gösterir. Bu ikisi arasındaki fark ise romantiklerin yüce bir ideali ve ruhsal yükselişi hedeflemeleridir. Romantikler bu hedef doğrultusunda toplumla çatışmaktan, otoriteye başkaldırmaktan çekinmezler.

f. Yergici-taşlamacı heyecansal bağlanımdaki kişiler, toplumun aksayan yönlerini, sert biçimde eleştirirler ve bunları alaya alarak karşı çıkarlar.

g. Mizahçı bağlanım ile arasındaki fark ise mizahın daha zararsız, içinde komik çelişkiler bulunduran olayları ele almasıdır (Pospelov, 2014, s. 130-166).

Görüleceği üzere bu sınıflandırmanın temel hareket noktası, yazarın yaratma sürecinde karaktere yüklediği anlam ve onu yorumlama tarzıdır. Yazar, yarattığı kişileri amacına hizmet edecek niteliklerle donatır ve okura tanıtır. Bu noktada Pospelov'un heyecansal bağlanım kapsamında ele aldığı türler, karakter incelemesi yapabilmek için işlevsel ve modern bir yaklaşım imkânı sunmaktadır.

Modern edebiyatla birlikte kişilerin özellikleri ve işlevleri değişir. "20. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren gündeme gelen modern romanda 'hikâye' ögesinin süksesi sarsılır, zayıflar. Bu durum, doğal olarak kahramanın, geleneksel romanda mutlakçı bir anlayışla belirlenen konumunu da değiştirir" (Tekin, 2011, s. 94). Çağdaş dönemde gerek filozoflar gerekse de yazarlar, Ian Watt (2018, s. 20)'ın deyişiyle tikel, yani yuvarlak kişilere büyük ölçüde önem



atfetmişlerdir. İnsana, bireye ve bireyin iç dünyasına odaklanan kurgusal eserlerde kişilerin psikolojik yanı daha belirgin hâle gelir. Pospelov bu durumu ruhsallaştırma kavramıyla açıklar. Ona göre karakterlerin, “ruhsal durumlarının ve ruhsal devinimlerinin bireyselleştirilmiş olarak ve karşılıklı ilişkiler içinde dinamik yansıtılışına” (2014, s. 219) ruhsallaştırma denir. Başka bir ifadeyle ruhsallaştırma, karakterlerin zihinsel yapısına, dönüşümüne, eylemlerinin sebep ve sonuçlarının iç dünyalarındaki yankılarına dikkat çekilmesi ve okura sunulmasıdır. Yazar, karakterin bir eylemi gerçekleştirme nedenini, yine onun zihni ve iç dünyası yoluyla okura sunar ve gerekçelendirir.

Sema Kaygusuz, öykülerinde ağırlıklı olarak tiplerden ziyade karakterleri odağa alır. Bu yüzden Kaygusuz’un bir karakter öykücüsü olduğu söylenebilir. Öykü kişilerinin seçimi konusundaki bu tercih, onu modern bir öykücü olarak değerlendirmeye de imkân verir. Yukarıda verilen teorik bilgiler ışığında Kaygusuz’un öykülerinde ağırlıklı olarak yer alan kadın karakterler, geleneksel ve modern yaşamdaki kadınlar olmak üzere iki başlık hâlinde Pospelov’un heyecansal-bağlanım türleri eksen alınarak incelenecektir. İncelemede, öykülerin analizine katkı sunacağı göz önüne alınarak yeri geldiğinde ve gerektiğinde E. M. Forster’in tasnifine de başvurulacaktır.

### 1. GELENEKSEL-KIRSAL YAŞAMDAKİ KADIN KARAKTERLER

Sema Kaygusuz, öykülerinde toplumun hemen her sınıfından, her yaş grubundan kişilere yer verir. Onun öykü dünyasında hem ataerkil ve modern toplumsal durumlarla hem de doğal yaşam alanlarıyla karşılaşmak mümkündür. Ataerkil toplumu konu edindiği öykülerde genellikle kırsal mekânlar tercih edilirken öykü karakterleri de geleneksel aile yapısına uygun şekilde çizilir. Kaygusuz bu öykülerde, toplumun kadına bakışına ve kadınlığa yüklediği rollere, bir kadın yazar olarak dikkat çeker.

Kaygusuz’un *Ortasından Yarısından* adlı öykü kitabında yer alan “Yılanlar” öyküsü; doğuramayan, kısırlıktan mustarip kırsal yaşam kadınlarını odağa alır. Masalsı bir anlatım ve şiirsel bir dilin hâkim olduğu bu öyküde tek bir şahıstan söz edilmez. Kişi kadrosu, kadınlar, dişi yılanlar ve toplum olmak üzere üç tümel varlıktan oluşur. Kadınlar “yumurtaları ölü düşen kadınlar. İçleri ölü, tenleri diri, saçları yaprak, dudakları dut, kolları asma, elleri güvercin kadınlar... İncirin dibinde bekleyen, kaşıyan, acı süt veren, tane tane kadınlar... Bir türlü doğuramayanlar” (Kaygusuz, 1998, s. 38) olarak tasvir edilir. Öyküde, yazarın kullandığı imgeler dikkat çeker. Söz gelimi dut, bu ilgi çekici imgelerden biridir. “Dut yemiş bülbüle dönmek” deyiminden yola çıkan anlatıcı bunların, suskun ya da susturulan kadınlar olduğunu ima eder. Geleneksel toplumlarda kadınların az konuşması ve suskun olması makbul görülür. Çünkü “ataerkil ideolojiler kadınların varoluşunu mahremiyet, sessizlik, doğallık, gizem gibi kavramlarla tanımlayarak dil ötesi, daha doğrusu dil öncesi bir alana hapseder” (Parla vd., 2011, s. 7). Dış bir otorite tarafından baskılanan karakterler, metni dramatik heyecansal bağlanım çizgisine çeker. Doğuramayan ve toplum tarafından annelik rolü ile baskılanan

Sema Kaygusuz  
ORTADAN  
YARISINDAN



kadınların çare olarak yılan yumurtasını bulup yemeleri, kendilerinin ve toplumun istekleri arasındaki sıkışmışlıklarını gösterir. Eşlerini sevmemelerine ve yılan yumurtasını yemek istememelerine rağmen toplumun beklentilerini karşılamak için kendi isteklerinden vazgeçmeleri onları dramatikleştirir. Hem kadınların hem de yılanların esas kişi olduğu bu öyküde toplum yan kişi olarak kabul edilebilir. Esas kişilerin bu çatışma içerisinde yaratılması Kaygusuz'un geleneksel toplum eleştirisine hizmet eder. Bu yüzden bu karakterlerin sunumunda Pospelov (2014)'un ruhsallaştırma olarak kavramsallaştırdığı içe bakış önemli bir işleve sahiptir. Çünkü gerçekleşen eylemden sonra kadınların duygusal değişim ve dönüşümleri olay örgüsü içerisinde gerekçelendirilerek sunulur. Böylelikle karakterler, yazarın tezi veya eleştirisi için tutarlı bir argüman niteliği kazanır.

Öyküde dikkat çeken bir diğer nokta, tüm benzetmelerin doğa unsurlarıyla ilişkili olmasıdır. Kadınla doğayı özdeşleştiren yazar, öykünün devamında dişi yılanları ve kadınları ortak bir paydada -annelik duygusunda- buluşturur. Kadınların tiksindirici ve iğrenç bulmalarına rağmen sunulan çareyi kabul edip yumurtayı yemeleri üzerine "Yılanlar ağla[r]. Kabukların kırılışını duy[ar]lar öteki tepeden. Yetişeme[z]ler. Bir taşla ezilen baş gibi sancılı, ağır, çıtırtılı seslere bakıp ağla[r]lar... Kadınlara benze[r]ler" (Kaygusuz, 1998, s. 32). Yılan figürü kişileştirilerek ona bir insan hüviyeti kazandırılır. Yılan daha doğmamış çocuklarını kaybettiği için ağlayarak acı çeker, bu yönüyle kadına benzetilir. Zaman geçtikçe kadınlaşan yılanlar suskunlaşırken, yılan yumurtası yedikten sonra hamile kalan kadınlar yılanlaşır. "Kadınlar ve yılanlar arasında kurulan özdeşlikle beraber, insan ve hayvan tahayyülü, dişil arzular ve ortak olunan 'analık' kaygıları üzerinde birleşir. Saf bir duygudaşlık kadın bedeni ve yılan bedenini aynı imgede birleştirir"(Kaya, 2016, s. 231). Öykünün devamında içtikleri yılan yumurtasından sonra kadınların da karnı şişecek ve onlar da yılanlaşacak, en sonunda tıslayarak zehirlerini dökeceklerdir. Aslında kocalarını hiç sevmediklerini itiraf edip kurtulacaklardır. Bu noktada dönüşümleri ve topluma başkaldırmaları, kadınları Pospelov'un romantik heyecansal bağlanım dediği gruba dâhil etmeye de imkân verir. Çünkü, Pospelov'un sözleriyle ifade etmek gerekirse, "o güne kadar baskın olan ahlak kavrayışının donmuş kurallarını aşabilecek ve kendi duygu dünyası içindeki coşkuyla yüce ideale yaklaşabilecek durumda olduğunu [görürler]. Bireyin, kendisine dayatılan katı ahlak kurallarından, eski toplumun zorlayıcı gerekliliklerinden ve geleneklerinden kendini kurtarma yönünde" (2014, s. 165) atılımında bulunurlar.

Öykünün başında onlar eşlerini sevmeyen, sadece soyun devamı için evlendirilen kadınların temsilciliğini üstlenir. İç monolog tekniği ile karakterlerin iç dünyasından söz edilse de karakterlerin üstlendiği temsilî kimlik, başta onları belli bir kesimin tipi hâline getirir. Öyküde kadınlar, kocalarını sevmediklerini itiraf edene kadar yalınkat kişilik özelliği gösterir ve sonra yuvarlaklaşırlar. Yılanlar ise öykü boyunca yuvarlak kişilik özelliklerini muhafaza eder. Çünkü yazar, tarih boyunca anlatılan yılan imajını okurun gözünde yıkar. Her daim korkutucu, zalim, gaddar, zehirli ve akıl çelen olarak bilenen yılan figürü, anlatıcı tarafından insanın zalimliği karşısında savunmasız ve masum bir çerçevede aktarılır. Böylece yılanın yüklenen geleneksel ve yerleşik anlamlar ters yüz edilir.

Geleneksel toplum eleştirisi doğrultusunda kurgulanmış bir diğer karakter “Ortasından Yarısından” adlı öyküdeki Gülümser’dir. Gülümser, kocasının hastalığı karşısındaki tutumuyla henüz öykünün girişinde okuru şaşırtır. Donuk ve kayıtsız tavrı, sonradan anlatıcının verdiği ipuçlarıyla bir arada düşünülünce, Gülümser’in, kocasını zehirlemiş olabileceği ihtimalini akla getirir. “Gelenler sormadan, gözlerini boşluğa dikerek olanı biteni sallana sallana anlatmak, gündelik işlerinden biri olacaktı. Yalanını ezberlemiş bir suçlu gibi aynı sözcükleri aynı tonlamalarla, kurduğu cümleciklerle aynı esleri verecek, hatasızca hikâyesini anlatıp yutkunarak, ağlama kısmına geçecekti” (Kaygusuz, 2018, s. 12). Dışöyküsel anlatıcı tarafından aktarılan öyküde Gülümser, mutsuz bir ev kadını temsil eden yalınkat bir kişidir. Ancak kocasını zehirleyebilme ihtimali, onu tip olmaktan çıkarıp karakter özelliğine yaklaştırır.

Ataerkil bir toplumsal düzende bütün hayatını erkeğin beklenti ve ihtiyaçlarına göre şekillendirme düşüncesi, kadında zamanla psikolojik-fiziksel bir tükenmişlik ve depresyon gibi sağlık sorunlarına sebep olabilir. Nitekim karakterin de bu toplumsal dayatma yüzünden mutsuz olduğu, öyküde gündelik ev içi durumlar üzerinden ifade edilir: “Önceki gün tansiyonum fırladıydı da pazara çıkmadım. Herif kızacak diye alelacele koydum çayı. Dedim en iyisi menemen yapmak. İçine biraz maydanoz doğradım, bir baş soğan, azıcık da peynir kalmıştı. Söylenmesin diye iyice pişirdiydim ateşte” (Kaygusuz, 2018, s. 12). Yukarıdaki öyküde olduğu gibi bu öyküdeki kadın karakterin de toplumun yüklediği rol ve sorumluluk karşısındaki mutsuzluğu onu dramatik heyecansal bağlanım çizgisine taşır. İç dünyası, duygusal yoğunluğu karakterin ağzından okura aktarılır. Komşularıyla konuşurken hissettiği suçluluk, kocasına hizmet ederken yaşadığı mutsuzluk kadın karakterin hayatın doğal ve gündelik akışından alabildiğine kopuk duygu durumunu somutlaştırır. Aşağıdaki pasajda anlatıcı bu durumu imge ve çağrışımlar üzerinden yansıtarak ruhsallaştırmayı derinleştirir:

“Tenekeçiler’de ışıkları ilk sönen ev, gene Gülümser Hanımteyze’lerin evi oldu. Vakit sabaha yaklaşıyor, bir cırcır böceği tatlı çınlamasıyla ortalığı okşamaya başladı. Gülümser onları dinlemedi. Göğün en güzel yerinde duran dolunay uzun parmaklarını sarkıtmış, ortalığı tatlı bir kızılığa boyuyor. Ne yazık ki Gülümser ayı görmedi. Verandasına doluşan fareler, asmalara tırmanıp korukları çiğnerken, evin yakınlarına bir baykuş uhladı. Gülümser duymadı. Güneşin cılız ışığı ufka kızıl bir çizgi atarken, Gülümser gözlerini tavana dikerek derin bir iç çekti. Ömer Bey, o gürültülü uykusuyla bütün odayı kaplayarak karısını bir kenara sıkıştırıyordu. Gülümser Hanımteyze, kimsenin duymadığı o lanetli cümleyi kendi kendine söylendi, -yarına kahvaltılık bir şey kalmadı” (Kaygusuz, 2018, s. 15).

Öyküdeki yan kişiler komşuları ve hastalık hastası Tatlıcı Naci’dir. Komşular kendinden beklenen davranışları sergileyen yalınkat kişilerdir. Öyküde mahalle kültürünü yansıtan Kaygusuz, gelenek ve göreneklerin baskısını komşular üzerinden verir: “Komşular, Gülümser Hanımteyze ile Ömer Bey’in evine gitmeye yalnız bir kez cesaret edecekti. Ömer Bey’i son nefesini vermeden yakalamak, duyduklarının kabasını alıp ince ayrıntıları gözleriyle görmek için, yaşlılara öncelik vererek, teker teker hasta evine doluşacaklardı. Hastalık hastası Tatlıcı Naci bile, şöyle kapıdan Ömer Bey’e bakıp ağlaya ağlaya dışarı kaçacaktı”(Kaygusuz, 2018, s. 12).

Hasta ziyaretine komşuların kimi dedikodu için ya da meraktan kimi ise -Tatlıcı Naci gibi- Ömer Bey'i o hâlde görüp hâline şükretmek için gider. Ancak hepsi ziyareti istemeden, toplumsal bir zorunluluk ve görev duygusuyla gerçekleştirir. "Kişiler kendilerine dıştan karşıt olan güçlerle yüz yüze gel[ir]" (Pospelov, 2014, s. 499) ve bu dolayısıyla eylemi gerçekleştirirler. Bu yönüyle öyküdeki yan kişiler de dramatik heyecansal bağlanımı kuvvetlendirir.

Aynı kitapta yer alan "Elif'in E'si" öyküsündeki kadın karakterler Neriman, Neriman'ın kızı ve Elif Öğretmenidir. Bu öyküde de ataerkil toplum yapısının bir tezahürü olan, kadının erkeğin onayını alma zorunluluğu vurgulanır. Neriman, bu onayı almak için tavizler verir, hiç istemediği ve izin vermediği hâlde, yatak odasında sigara içilmesine müsaade eder. Neriman'ın ürkekliği dikkat çeker. Anlatıcının Neriman Hanım için kullandığı, "[s]on beş altı yıldır Ahmet'ten pek korkmuyor" (Kaygusuz, 2018, s. 26) cümlesi, Neriman Hanım'ın da tıpkı "Ortadan Yarısından" öyküsünün başkişisi Gülümser gibi psikolojik şiddet gördüğünü düşündürür. Öyküde, Ömer ve Ahmet Beyler de sinirli ve öfkeli erkek tipini temsil eder. Anne/kadın figürü bu öyküde de uyumadan önce kahvaltılık düşünen bir profille aktarılır. Nitekim Neriman Hanım da eşi uyuduktan sonra "her zamanki kıvrık yüzüyle buzdolabındaki kahvaltılıkları sayarak gevş[er]" (Kaygusuz, 2018, s. 27). Anne/kadın, geleneksel yaşam tarzından kesitler sunan her iki öyküde de yaşamlarından memnun değildir.

Öyküde esas kişi, tipik bir Anadolu kadını temsil ettiği için yalınkat özellik gösterir. Yan kişiler olan Neriman'ın kızı, Elif Öğretmen ve Ahmet Bey de aynı şekilde düz ve yalınkat kişilik özelliği gösterirler. Elif Öğretmen'in sadece ismi geçer. Geçmişte misafir olarak evi ziyaret etmiş ve beğenilmiş, akıllı bir genç kadındır. Ona duyulan sempatiden dolayı torunlarının adını da Elif koymak isteyeceklerdir. Neriman'ın kızı da öyküde silik bir tip olarak yer alır. Ahmet Bey odaya girince süt emziren kızının göğsünü kapatıp, toparlanması yine Türk aile yapısının gelenek ve göreneklerinin tipik bir yansımasıdır.

*Sandık Lekesi* kitabında yer alan "Engereğin Oğlu" adlı öyküde de Anne Zilver'in kişilik özellikleri insan-mekân ilişkisi bağlamında okura aktarılır:

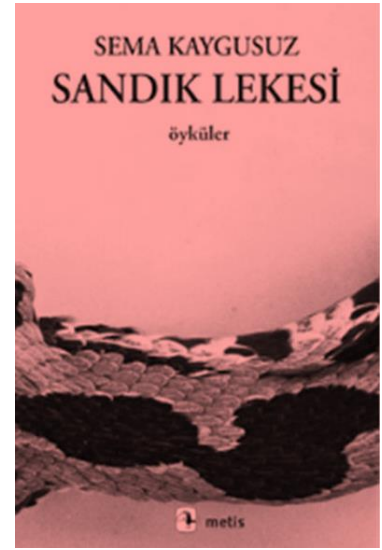
"Islak döşemelerden arap sabunu kokusu geliyordu, bir de belli belirsiz süt kokusu. Sundurmanın sınırlarını çizen taş yığınları arsız sarmaşıklarla kaplanmış. Sarmaşıklar belli belirsiz hışırdıyordu. Evin oğlu Azem iki yaşında. Gözüne çarpan her şeye sürekli gülümsüyordu, başında bir tutam saç, yüzü mermer kadar beyaz. Gözlerinde çakıl taşları, kendi kendine mırıldanarak kahkahalar atıyordu. Oturtulmuş tahta sedire, annesi Zilver onun sağına soluna yastıklar döşemiş, avluda bir başına sanki ana kucağında oturuyordu. Önündeki bir tas yoğurdu yemeğe çalışırken her yanına bulaştırmıştı." (Kaygusuz, 2018, s. 29).

Pasajda geçen ıslak döşemelerin arap sabunu, evin de süt kokması onun titiz bir ev kadını olduğunu ima eder. Mutfakta erik kurusu kaynatırken sessizlikten işkillenip bir anda koşması, Azem'in elinde yılan görünce çığlık atıp dona kalması, oğlu yılanı boğduktan sonra ona tokat atması gibi davranışlar içgüdüselidir. Pospelov (2014, s. 220)'un da işaret etmiş olduğu gibi son dönem yazarları insan davranışlarının içsel güdülerine hızla ilgi duymaya başlamış, karakteri ruhsallaştırma noktasında bunlardan faydalanmışlardır. Zilver, bir anne olarak kendisinden beklenen tüm davranışları sergiler ve bu yönüyle yalınkat kişilik özelliği gösterir. Ancak metnin



sonunda engereğin cesedini alıp okşaması, acısını hissetmesi ve köyün en güzel manzaralı yerine bir mezar kazıp yılanı gömmesiyle birlikte yuvarlaklaşır. Karakter, bu eyleme kadar hiçbir heyecansal bağlanım grubuna dâhil edilemezken yılanla karşı takındığı tutum onu içli-duygulu heyecansal bağlanım noktasına taşır. Çünkü bu bağlanımın en güçlü yanı köyde, kırdan yaşayan insanların evrensel ahlak yasasına uygun davranmasıdır. Pospelov (2014, s. 160)'un sözünü uyarlayarak söylemek gerekirse, burada “en basit köylüler [bile], yüksek duygular taşıyan insanlar[dır]”. Karakterin yılanla karşı hassasiyeti onun ahlaki yüceliğini kanıtlar. Yılan boğulurken Zilver'in “gözleri buz tut[ar], dişleri kenetlen[ir], dudakları kan[ar], için için inl[er], onu bir tek engerek duy[ar]... Zilver de ağıl[ar], engerek de. Her ikisinin de ağıdı ibadet kadar sessizdi[r]” (Kaygusuz, 2018, s. 30).

Öte yandan “Yılanlar” öyküsünde olduğu gibi burada da kadın ile yılanın özdeşleştirildiği görülür. Yazar, karakterin yaşadığı acıyı tasvir ederken Zilver'i yılanlaştırır. Azem'in elleri arasında boğulan sadece yılan değildir; yılanla birlikte Zilver'in de dişleri kenetlenmiş, dudakları kanamıştır. Her iki öyküde de kadınların yılanla özdeşleştirilmesi, toplumun yılanla atfettiği kötücül özellikleri kadınlara da izafe ettiği düşüncesini akla getirir. Söz konusu öyküler, yılanla atfedilen olumsuz özellikleri ve kadına yüklenen geleneksel bakış açısını eleştirir. Bu karakterle benzerlik gösteren “Esir Sözler Kuyusu” öyküsündeki Nermin ve babaanne de içli-heyecansal bağlanıma örnek gösterilebilir. Kitapla aynı adı taşıyan öyküde Nermin üst bir bilince ve ahlak anlayışına sahip olarak ruhsallaştırılmıştır. Her iki kadın karakter de yılanlarla, kuyularla konuşup arkadaşlık yapabilen, doğada yaşayan ve “kimsenin duymadıklarını duyan, bilmediklerini bilen”(Kaygusuz, 2017, s. 18) kişilerdir.



*Ortasından Yarısından* kitabının bir diğer öyküsü olan ve yine köy yaşamının ele alındığı “Oğul”da, geleneksel bir Anadolu kadını olan Hanım'ın, oğlunu bu yaşamdan kurtarmak için şehre göndermeye karar verme sürecindeki içsel çatışması yansıtılır: “Kendi çevresinde dönendi. Bir ağrı girdi beline. Güçsüzleşti sonra ağrıyı kovdu. Yüreğinde çarpıntı. Damağında kuruluk. Ossaat elindeki tarhana torbalarını yere çalıp koştu. Yüklüğe vardığında geri dönüş yoktu artık.”(Kaygusuz, 2018, s. 44). Annenin burada yaşadığı kararsızlık aynı zamanda id ve süper egonun çatışmasıdır. “Fedakârlık fikrinde kendinizden bir şey vermek olduğundan gerçek fedakârlığı yapanı yönelten süper egodur. Fedakârlık hakkında bir hikâyede vereceğiniz o şey epey pahalıya mal olmalıdır. Bu belki kişisel güvenlik, belki aşk, belki de yaşamın kendisidir.” (Tobias, 1996, s. 234). Öyküde eylemi gerçekleştirme sürecinde yaşadığı kararsızlık, korku ve içsel çatışma karakterin zihninden okura aktarılır. Böylelikle ruhsallaştırma daha belirgin hâle getirilir. Anne, hasret kalacağını bile bile daha iyi bir gelecek için oğlunun iyiliğini gözetip fedakârlık yapar. Üstelik “ya herifi kızarsa? Kızgın! Söverse? Sövsün!” (Kaygusuz, 2018, s. 44) diye düşünerek kocasının bu işe kızacağını bildiği hâlde bu kararı verir. Bu, aynı zamanda hem köy yaşamına hem de koca otoritesine bir başkaldırıdır.

Bu noktada anne hem romantik hem de trajik heyecansal bağlanım özelliği gösterir. Söz konusu köy ve koca otoritesine başkaldırı, karakteri romantik heyecansal bağlanıma dâhil etme imkânı verir. Çünkü romantik bağlanımda “bilinç özgürlük idealini gerçekleştirmenin çabasıyla doludur” (Pospelov, 2014, s. 164). Öyküde de esas karakter, bu yolda mücadele etmeye, önüne çıkan engellerle savaşmaya hazırdır. Oğlunun özgürlüğü için ilk olarak annelik duygularıyla baş etmeye çalışır. Bu çatışma, karakterin trajik heyecansal bağlanıma dâhil edilebilmesini sağlar. Yanı sıra köy hayatını sevmemesi, mutsuz olması da bu bağlanımı kuvvetlendirir. Zaten “değişik heyecansal bağlanım çeşitlerini değişik düzeylerde uyandırabilen çelişkiler de çoğu kez birbirleriyle ilintilidirler, birbirleriyle girişim ya da etkileşim durumundadırlar. Dolayısıyla, heyecansal bağlanımın ayrı ayrı belirttiğimiz çeşitleri de her zaman birbirinden bıçak gibi ayrılamaz” (Pospelov, 2014, s. 135). Bu durum öykü karakterinde de belirgin olarak görülür.

Söz konusu duruma *Sandık Lekesi* kitabındaki “Aşkâr” öyküsünde de rastlanır. Tecavüze uğrayan Canan da intikam için cinayet işleyen annesi Gülsüm de mutsuz ve içe dönük bir görünüme sahiptir. Öykü hem dramatik heyecansal bağlanım hem de trajik heyecansal bağlanım grubu içinde değerlendirilebilir. Canan’ın saçlarının sırtında duran ağır bir ele benzetilmesi, iç çekip dudaklarını kemirmesi hüznü ve depresif bir ruh hâli içinde olduğuna işaret eder. Annesiyle diyalogundan, Canan’ın tecavüze uğradığı ve müteceviz Asım’ın öldürüldüğü anlaşılır. Canan “Asımı bir saniye düşünüp gözünü aç[ar], ossaat onun yanında uzanmakla uzanmamak arasında bir fark var mıydı, bileme[z]” (Kaygusuz, 2018, s. 69). Asım gibi biyolojik ölümü gerçekleşme de Canan, yaşamış olduğu cinsel travma sonrası psikolojik ve sosyal bir ölüm yaşamaktadır, denebilir: “[S]ımsıkı bitiştiği bacaklarını rahatça ayırdı nihayet, açılmış çiçeğine baktı, tüylerini okşadı azıcık, gene de fazla dokunmadan ellerini kaçırdı. Omuzlarında ağır bir el gibi duran örgülerini çözmeye koyuldu... Gözlerini ovuşturdu, derin derin esnedi, iç çekmeyi bırakıp dudaklarını kemirmeyi bıraktı” (Kaygusuz, 2018, s. 65).

Canan’ın mutsuzluğu, annenin öfkesi ve içe dönüklüğü trajiktir. Asım cinayetini işleyen Gülsüm olabileceği ise örtük bir şekilde okura sezdirilir:

“-Babam söyledi, bıçaklamışlar değil mi?

-Bıçaklamışlar.

-Kalbinden mi?

-Tam kalbinden.

-Kimse görmüş mü?

-Kim görecektir kızım, gecenin bir yarısında... iki sokak köpeğinden başka.

Anasının bütün ağırlığını omuzlarında hissetti, bir suçluluk, bir iğrenme, bir öfke bindi sırtına.

-Öldü işte! Bitti gitti... gitti! Kurcalama artık, otur aşağı, kapa çeneni” (Kaygusuz, 2018, s. 68-69).

Canan öyküde mağdur kişi olarak yer alırken annesi Gülsüm sert ve güçlü bir kadın olarak aktarılır. Metni dramatik heyecansal bağlanıma taşıyan da Gülsüm’ün duruşu ve toplumsal baskı sonucu işlediği bu cinayettir.

“-Ben gelmem sen de gitme!

Gülsüm, lifi tokatlarcasına kızın sırtına vurdu.

-Olmaz öyle şey millet laf eder sonra...

-Ederlerse etsinler... Söylemek istediği en güçlü cümleyi, uzata uzata, dudaklarını oynata oynata söyledi.

-Geberdi de kurtulduk Asım köpeğinden!"

-Ölünün arkasından öyle konuşulmaz kızım. Ölüm olunca kızgınlık biter" (Kaygusuz, 2018, s. 67).

"Millet" in lafından korkması, ölünün arkasından konuşulmaması ve ölüm olunca kızgınlığın bitmesi gerektiği düşünceleri de yine dramatik bağlanımı güçlendirir. Kadın, kızının gözünden okura şu şekilde aktarılır:

"Kan çanağı gözlerindeki çatallı ağrılarla Gülsüm'ü seyretti. Hatta ilk kez gördü anasını, ilk kez ona öyle baktı. Kamburu çıkmış, beli çökmüş, köpekdişleri dökülmüş, kaşını çatmaktan alınının ortasında derin bir yarık açılmış, memelerini karnında taşıyan bir anne... Her şeyi çürümüş de bir tek parmak uçları canlı kalmış... O etli ayakların kaygan taşlara nasıl da sağlam bastığını gördü. Arası açık ayak parmaklarının her birinin bir kanca gibi nasıl da yere yayılıp yapıştığını." (Kaygusuz, 2018, s. 68-69).

Gülsüm'ün sadece el ve ayaklarının diri kalmış olması dikkat çekici bir metafordur. Çünkü bu uzuvlar, bütün dişil özelliklerini kaybetmiş olmasına rağmen bir anne olarak Gülsüm'ün hâlâ çocuğunu koruyacak kadar güçlü olduğunu simgelemektedir. Çünkü annelik "akıl çok ötesinde bir bilgelik ve ruhsal yücelik; iyi olan, bakıp büyüten, taşıyan, büyüme, bereket ve besin sağlayan; sihirli dönüşüm ve yeniden doğuş yeri[dir]" (Jung, 2005, s. 22). "Oğul" öyküsünde olduğu gibi bu öyküde de anne karakteri fedakâr, güçlü ve dirayetli bir Anadolu kadını olarak kurgulanır. Uğruna cinayet işlediği kızı Canan'a karşı ise son derece mesafelidir. Soğukkanlılığını korumaya çalışan Gülsüm, öyküye de ismini veren aşkâr suyunu, beslemesi için kızının saçlarına yedirirken soğukkanlılığından ödün vererek gizli gizli onu sever. Bir tür arınma olarak nitelendirilebilecek yıkanma eyleminin ardından Canan saçlarını uzun uzun tarar ve keser. Budayıcıoğlu (2015, s. 84)'na göre "saç kestirme işi aslında iyiye alamet değildir... Saç kesmek, sembolik olarak kendini kesmeyi, yani intiharı çağırıştırır".

Esas kişi konumunda olan Canan ve Gülsüm'ün ruh hâli ve dönüşümleri okura diyalog tekniği ile aktarılır. Öyküde hem karakterlerin söylemleri hem de dış anlatıcının araya girip betimlemeleriyle güçlü bir ruhsallaştırma yoluna gidilir. Her iki karakterin de iç dünyası, zihinleri üzerinden aktarılarak kurgusal canlılık sağlanır. Burada ruhsallaştırmanın "en önemli işlevi, gerçekliğin içindeki çelişkileri açığa çıkarmak, yani çatışmaları" (Pospelov, 2014, s. 231) ortaya çıkarmaktır. Öyküde iki eylemden söz edilir: Birinci eylem tecavüz, ikinci eylem cinayettir. Olay örgüsü içinde bu eylemler neden-sonuç bağlamında açığa kavuşturulur. Gülsüm, kızına tecavüz eden Asım'dan intikam almak için onu öldürür. Bu noktada eylemin gerekçesi okura verilirken Gülsüm'ün dönüşümü de gözler önüne serilir. Böylece Kaygusuz, yaratma sürecinde asıl söylemek istediğini karakterler vasıtasıyla aktarır. Bu da karakter ile yazar arasında bir bağ yaratır. Pospelov bu örtük bağı heyecansal değerlendirme olarak kavramlaştırır:

"Gösterilen karakterlere ilişkin düşünsel-heyecansal değerlendirme, iki temel olanağı içinde taşır. Yazar bu yolla belli niteliklerden hoşnutluğunu, onları istediğini, o nitelikleri beğendiğini, kısacası, yaşam üstüne kendi 'düşünsel-olumlama'sını dile getirebilir. Ya da tersine, belli görüngülerden hoşlanmadığını ifade edebilir, onları mahkûm edici yargılar

getirip o görüngülere karşı öfkesini, protestosunu, kısacası kendi 'düşünsel-yadsıma'sını dile getirebilir" (Pospelov, 2014, s. 120).

İncelenen öykülerde Kaygusuz, kadın ile doğayı yer yer özdeşleştirerek, kadının da doğa gibi fedakâr, merhametli, besleyen, koruyan ve yeri geldiğinde de isyan edebilen yönleri olduğuna işaret eder. Bunu yaparken de söylem dilinden hareketle kadın ve doğa eksenli karakterlere karşı, Pospelov'un deyimiyle düşünsel-olumlayıcı bir yaklaşım sergiler. Erkekler ve toplum ise öykülerde yadsıyıcı bir değerlendirme ile ele alınır. Bu durum, Kaygusuz'un düşünce dünyası hakkında da birtakım işaretler barındırır. Yazarın doğa ve kadın kavramları konusundaki hassasiyetini etkili bir şekilde serimlemeye imkân verir.

## 2. MODERN YAŞAMDAKİ KADIN KARAKTERLER

Modern zamanlarla birlikte değişen dünya ve geniş teknolojik imkânlar içinde kendini bulan insan, bu maddesel değişimlere paralel olarak ruhsal ve düşünsel değişimler de yaşar. Bu maddi ve manevi değişimler, bireyde görece ontolojik sorgulamaları da kaçınılmaz kılar. Bununla birlikte teknolojik imkânların hayatı kolaylaştırması, insan gücüne daha az ihtiyaç duyulması da bireyin varlık problemini körükler. Nitekim bazı düşünürler, teknolojinin olumsuz etkilerine gerekçe olarak bireyin makine karşısında nesneleşmesini ve giderek hiçleşmesini gösterir: "Bir yandan, insan gitgide işlettiği makinenin egemenliği altına giriyor. Özünü, benliğini, bilincini, kişiliğini günden güne yitiriyor. Neredeyse, dönen çarkın bir vidası hâline geliyor, nesneleşiyor" (Sartre, 2010, s. 12). Modern çağda giderek nesneleşen birey, bu durumdan kurtulmak için ontolojik bir anlam ve benlik arayışına girer. En temel malzemesi insan olan edebiyat da bu arayışın en başat görünüşlerinden biri hâline gelir.

Modern edebiyatın tematik bağlamda edebî metinlere kattığı önemli yeniliklerden birinin yabancılaşma kavramı olduğu söylenebilir. İlk kez Hegel'in geliştirip ortaya attığı yabancılaşma kavramı, insanın dünyaya, doğaya, eşyaya ve öteki insanlarla birlikte kendisine de yabancı gelmeye başlaması olarak tanımlanabilir. (Fromm, 1996, s. 47). Modernist dünyanın etkisiyle yabancılaşan insan, varlığını hissedip özdeşimsel bir varlık olmaktan çıkar. Hayattaki öznelliğini kaybederek güçsüzleşir, anlamsızlık duygusuna kapılır ve bir anlam arayışına girer. Nevrotik bir süreci de beraberinde getiren bu durum, edebî metinlerde çoğunlukla karakterlerin sosyal hayattan kendini izole ederek aşmaya çalıştıkları depresif bir ruh hâli olarak görünürlük kazanır.

Sema Kaygusuz'un da öykülerinde ele aldığı başat temalardan biri olan yabancılaşma; bireyin gerçek benliğinden uzaklaşarak zamanla bir kimlik yitimine uğraması ve ardından yaşadığı iletişimsizlik, aidiyet hissini kaybı, yalnızlık ve bunalım sonucu hiçleşmesine varan bir süreç olarak görünürlük kazanır. Bu durum, Pospelov'un karakter tasnifi bağlamında değerlendirildiğinde, öykülerin çoğunu trajik heyecansal bağlanım noktasına taşır. Kaygusuz'un birçok öykü karakterinde bu duygu durumlarına rastlanır.

Kaygusuz'un *Esir Sözler Kuyusu* adlı öykü kitabındaki "Üşüyen" öyküsü, söz gelimi, bireyin kendi varlığına yabancılaşmasını konu edinir. Söz konusu öykü; kendi varlığına ve bedenine yabancılaşan bir genç kadının kendi hayatını uzaktan izlemesi, kendine acıması ve en nihayetinde



hayatına son vermesiyle noktalanır. Benöyküsel anlatıcının aktardığı öyküde okur, öykü boyunca anlatıcının hislerine tanıklık eder. Anlatıcı, öykünün daha başında hayata bakışını şu sözlerle aktarır: “Ben farkına varmadan, sırtıma kondurulmuş bir kemik gibi hayat. Sürükledikçe ağırlaşıyor, ben büyüdükçe yük oluyor” (Kaygusuz, 2017, s. 87). Hayatı, farkına varmadan kendisine verilen bir yük olarak gören anlatıcı, Sartre (2010, s. 36)’ın sözlerini uyarlayarak söylemek gerekirse, âdeta “kendi başına bırakılmıştır. Ne içinde dayanacak bir destek vardır ne de dışında tutunacak bir dal”. Öykünün devamında anlatıcının, bir kadın karakter olduğu anlaşılır. Yani öyküde tek bir karakter vardır. İzleyen de izlenen de aynı kişidir.



Karakterin özellikle isimsiz olması, varoluşsal sorunların ve kimlik yitiminin en belirgin işaretidir. Yalnız ve toplumdan soyutlanmış olan öykü karakteri, aylarca karşı dairedeki kızı gözetler. Ancak öykünün sonlarına doğru izlediği kızın aslında kendi benliği olduğu anlaşılır. İzlediği karakter üzerinden anlatıcının kendi maddi benliği ile sürekli bir çatışma hâlinde olduğu söylenebilir. Anlatıcı kadının yaşadığı ruhsal karmaşa, içindeki o trajik duygu yaşantılarının gerçekten bilincinde olması ve onları kendi sırtında taşıması trajik çatışmayı yaratır (Pospelov, 2014, s. 146). Beyazgömlü adam ile yaşadığı duygusal ilişkinin samimiyetsizliğine ve yapaylığına rağmen ilişkiyi bir görev gibi sürdürmesi de bu çatışmanın tezahürlerinden biri olarak gösterilebilir. “[K]endini, aslında hiç gerçekleşmeyen bir dostluğa,

olanaksız bir sevgililiğe mi inandırıyor?” (Kaygusuz, 2017, s. 89) sorusu da bu kafa karışıklığına işaret eder. Yalnız kalmamak için sürdürdüğü ilişkide duygusal yalnızlık yaşayan karakter yine kendi benliğiyle çatışır. Eric Fromm (1996, s. 32)’a göre “kişinin kendi dışındaki dünyayla bağlantılı olması gereksinimi, yalnızlıktan kaçınma gereksinimidir. Fiziksel açlık nasıl bedeni ölüme götürürse, tümünden yapayalnız ve soyutlanmış hissetmek de aynı şekilde insanın zihnini parçalanmaya götürür”. Öykünün sonlarına doğru izlediği kız (maddi benliği) ile göz göze gelip hazır olmadığı hâlde korkarak onunla yüzleşen karakter, intihar ederek çatışmayı yok eder. Trajedinin şiddeti kişiyi bazen bir zafere ama “çoğu kez [de] ölüme dek götürü[r]. Eserlerinde böyle trajik çelişkileri yansıtan ve tipikleştiren yazarlarsa, eserin temelinde yatan çelişkili olay ve duygu yaşantılarına, kendi yorum ve değerlemeleri yoluyla genelde daha da büyük bir ağırlık kazandırır” (Pospelov, 2014, s. 150). Nitekim bu ağırlık karakterin metindeki konumlanışı, sunumunda kullanılan yoğun imgesel dil kullanımıyla da kendisini gösterir. Sözgelimi karakterin yaşadığı içsel karmaşa, ruhsallaştırmanın derinliğine işaret eder. MacKay (2018, s. 119)’in belirttiği gibi “[k]arakterin kafası karışıkça, hatta kendisi kafa karıştırıcıysa, muhtemelen yazara, insan motivasyonunun karmaşıklıklarını toplumsal ve psikolojik yönden inanılır bir biçimde keşfetme imkânı sağlayan türde bir karakterle (‘dairesel’, ‘şeffaf olmayan’) karşı karşıyayız demektir”. Kaygusuz da odağa aldığı yabancılaşma temini karakterin psikolojisi üzerinden sunar ve okura keşfettirir. Ruhuna ve içsel sancılara odaklanarak karakterin duygusal karmaşıklığını gözler önüne serer. Böylelikle öykünün sonundaki intihar eylemini de makul bir gerekçeye dayandırmış

olur. Sonuçta intihar eden karakter “kendi bilincine varmış olduğu için, güçsüzlüğünü ve varoluşunun sınırlamalarını algılamaktadır. Kendi sonunu yani, ölümü gözünün önüne getirmektedir. Varoluşunun ikiye-bölünmüşlüğünden hiçbir zaman kurtulamaz” (Fromm, 1994, s. 90). Ancak ikiye bölünmüşlüğü kısıracından kendini yok ederek kurtulur. Dolayısıyla ifade edilen bütün bu içsel sancılar, trajik heyecansal bağlanım kapsamında yorumlanabilir.

Aynı bağlanımla ele alınabilecek bir diğer öykü “Şeftali”dir. *Doyma Noktası* kitabında yer alan bu öyküde de benzer bir karakter yer alır. Yine isimsiz bir kadın karakterin içsel sancuları doyum/doygunluk teması üzerinden konu edinilir. Gerçeküstü öğeler barındıran öykü, kadın karakterin rüyasında karanlık bir denizde yol alan bir gemide, dizlerinin arasında inleyen bir adamı görmesi, bu tuhaf sahnenin etkisiyle kendisini tokatlayarak uyanması ile başlar. “Rüyalar, kişinin kendisini anlayıp tanıyabilmesi için bilinçaltının imkânlar sunduğu bir ayna gibidir” (Karadeniz, 2020, s. 12) Dolayısıyla gördüğü rüya, kadının ruhsal sorunlar yaşayan bir karakter olduğuna işaret eder. Çünkü “rüyada kişiye özel bir şeyler vardır: Rüya, öznenin psikolojik durumuyla uyum içindedir” (Jung, 2015, s. 12). Öykü, kadın karakterin güçlkle hareket ederek mutfağa gitmesi, buzdolabında duran şeftaliyi cinsel bir haz nesnesi hâline getirerek yemesi ve yaşadığı cinsel-fiziksel doyumun ardından kâbusa geri dönmesiyle biter.

Açılış sahnesinde kaburgaları iç içe geçecek kadar uyuması, kadın karakterin yaşadığı ruhsal bunalımı ve mutsuzluğu yansıtır. Sosyal ve duygusal yalnızlık yaşayan kadının özellikle uyku ile uyanıklık hâli arasında çizilmesi metaforik bir anlam taşır. “Ya uyanacak, üstünde gittikçe karar bulutu terk edecek, ya da boğulana kadar yatacaktı” (Kaygusuz, 2016, s. 41). Burada, uyanıklık yaşamı simgelerken uyku ölümü işaret eder. Trajik heyecansal bağlanımda da kişi yıkım hâlindeyken yaşam ve ölüm arasında gidip gelmektedir. Bu noktada, gördüğü rüya karakteri “maddi hayata yönlendiren bir çağrıdır” (Karadeniz, 2020, s. 11). Öyle ki uyandıktan sonra kadın emekleyerek güçlkle gittiği mutfakta yaşam için bir enerji arar. Hem fiziksel ve cinsel hem de duygusal açlık yaşayan kadın, plastik çöplerin, çelik tepelerin, porselen kırıntıların arasında gördüğü şeftaliyi alır. Yapaylığı simgeleyen plastik, çelik ve porselen arasında kadının doğaya ait olan şeftaliyi seçmesi dikkat çekicidir. Yaşam kaynağı olarak seçtiği şeftaliyi yemeye başlamasıyla birlikte karakterde bir hareket, istek ve canlanma görülür. Şeftaliyi yedikçe âdeta yaşama geri döner. “Cinsel etkinlik ölümle yaşamın, zaman, oluş ve sonsuzluğun geniş ufkunda yer alır. Ve bu etkinlik, birey ölmeye koşullu olduğundan ve bir anlamda onun ölümden kurtulabilmesi için de gerekli kılınmıştır” (Foucault, 2007, s. 220). Yeme edimi, yani cinsel eylem bittiğinde kadının ağzından şeftali çekirdeği yerine kâbusta gördüğü adam düşer. Dolayısıyla şeftali, kâbustaki adamın yerine geçen sembolik bir nesneye dönüşür. “Adam, etinde ne varsa, kadına vermiş olsa da, o muhteşem gülümsemesiyle çok ağırdı hâlâ. Bir şeftali kadar daha.” (Kaygusuz, 2016, s. 43). Cinsel eylemden hemen sonra, adama yine “bir şeftali kadar daha” imasıyla bakması kadının yaşadığı cinsel doyumsuzluğu işaret eder. Özcan Kaya, *Doyma Noktası* adlı öykü kitabı hakkındaki incelemesinde şeftali meyvesini yaratılış mitiyle bağdaştırır: “Mitteki ‘yasak meyve’, salt sözlük anlamıyla tanımlanabilecek bir meyve olmanın ötesinde çok farklı sembolik anlamlara sahiptir. En başta, insanın dizginleyemediği benliğini, daha fazlasını isteyen dipsiz arzularını ve aşırılığını simgeler” (2016, s. 226).

Karakterin hazlarına ve arzularına odaklanan bu öyküde, esas kişinin içsel aksiyonu öyküyü trajik heyecansal bağlanım boyutuna taşır. Kaya'nın kullandığı "dizginlenemeyen benlik", "daha fazlasını isteme" ve "aşırılık" ifadeleri de bu bağlanıma işaret eder. Çünkü öyküde kadınla doyum arasındaki ilişki "üst bir istence aykırı düşen kişisel-üstü bir anlam taşı[r]" (Pospelov, 2014, s. 146). Bu anlam da yaşanan durumun trajik ve çelişkili doğasını yansıtır.

*Esir Sözler Kuyusu'*ndaki "Zilşan'ın Ayakları" adlı öyküde modern hayata adapte olamayan ve geleneksel yaşamı sürdüren fakir bir genç kızın öyküsü anlatılır. Zilşan, hâlihazırda şehirde yaşamasına rağmen şehir kültüründen uzak bir yaşam sürdürmektedir. Kıyafet ve davranışları geleneksel yaşam tarzını yansıtır. Kaygusuz'un diğer öykülerine nazaran dinamik bir olay örgüsüne sahip olan bu öykü, modern ile geleneksel yaşam arasında sıkışan bireyi konu edinir. Öyküde dramatik ve içli-duygulu olmak üzere iki farklı heyecansal bağlanım görülür. Zilşan, modern yaşam alanlarının makbul gördüğü bir genç kız değildir. Modern yaşamı simgeleyen dev alışveriş merkezine girebilmek için kararlılıkla günlerce beklemesi, bu yaşama tarzı karşısındaki duruşunu imler. Sonunda adım atmaya cesaretlense de bu yaşama ait olmadığını, olamayacağını kötü bir şekilde deneyimler. Alışveriş merkezi (modern yaşam) ise sevdiği adamı (Murat) son derece değiştirmiş ve köreltmıştır. Murat, arkadaş grubuyla birlikte alışveriş merkezindeki kızları izlemektedir. Böylelikle Kaygusuz, modern yaşamın bireyi duygusal açıdan doyumsuz hâle getirdiğine ve insani ilişkileri sıradanlaştırıp yüzeyselleştirdiğine dikkat çeker. Bunu da düşünsel yadsıma ile kurguladığı Murat üzerinden gerçekleştirir.

Öykü boyunca kendine has bir duruşu olan Zilşan'ın, öykü sonunda tıpkı Seher halası gibi kendi kendine konuşması ve aile üyelerinin onu anlamayıp delirdiğini düşünmeleri yine toplum tarafından anlaşılamayan bireyin yalnızlığını vurgular. Modern yaşamla çatışma sonucunda karakterin benliği, tehdit altındadır. Zilşan'ın gerçekliği ile modern yaşamın insanlara sunduğu yapay gerçeklik çatışır. Modern toplum, kendine benzemeyeni dışlamaya, tuhaflıkla yaftalayarak toplum dışına atmaya meyillidir. Dolayısıyla Zilşan, kendisi olarak yaşamak konusunda ısrar ettiği için yalnızlığa mahkûm olur. Öyküdeki bir diğer kadın karakter olan Seher Hala da, Zilşan gibi farklı bir benliğe sahip olduğu için yalnız bir ömür yaşamıştır. Zilşan'ın, halasıyla olan güçlü bağının temel nedeni de aralarındaki bu benzerliktir. İki kadın karakter de toplumdan dışlanmış ve soyutlanmış olarak öyküde yer alır. Her ikisi de modern yaşam karşısında kendi gerçekliklerinde direnen yuvarlak kişilik özelliklerini taşır. Öyküde modern yaşam dış güç olarak her iki kadın karakteri de baskılar. Bu yönüyle öykü dramatik heyecansal bağlanımla başlar, çünkü ortada bir çatışma vardır. Bu çatışmadan doğan içsel sorgulama ve karmaşa, karakterleri sonunda yalnızlaştırır. Dış güç tarafından gelen baskıyı reddederek benimsedikleri değerler doğrultusunda bir yaşam tarzında karar kılmaları, onları içli-duygulu heyecansal bağlanım boyutuna taşır.

Aynı kitapta yer alan "Gölde" adlı öykü, doğa-kadın ve erkek üçgeninde gelişen bir kurguya sahiptir. Öykü, Kaygusuz'un daha önceki kurgularında da varlığına sıkça rastlanan dişile/doğaya karşı erkeğin/erilliğin ilkelliği ve zalimliği teması etrafında şekillenir. Sandalla gezintiye çıkan kadın ile erkek aynı sandalda iki farklı dünyayı yaşarken öykü boyunca birbirleriyle hiç konuşmazlar. Kadın kendini gölün okşayışına, doğanın sesine bırakırken erkek "innh" (Kaygusuz,

2017, s. 68) sesleri eşliğinde kürek çekmektedir. Bu ve müteakip sahneler üzerinden, kadınla erkeğin doğaya yaklaşım tarzlarındaki farklılığa dikkat çekilir. Kadın karakter, öykü boyunca doğayla iç içe geçer, bütünleşir. Buna karşın erkek, doğaya karşı son derece kayıtsız bir tavır sergiler: “Eline gelen diri yaprakların çıtırtılı kopuşlarıyla kabardı içi. Elbette, kürekteki adam bu sesi duymadı”(Kaygusuz, 2017, s. 68). Farklı sesleri duyan, birbirine yakın ama yabancı olan bu iki insan aynı zamanda duygusal bir yalnızlık içindedir. Kadın kendini doğaya bırakmışken, doğaya karşı duyarsız olan adamın kadını suda boğup öldürmesiyle öykü son bulur.

Doğa karşısındaki hassasiyeti, kadını içli-duygulu heyecansal bağlanım içinde değerlendirmeye imkân verir. Bunun yanı sıra karakter, bağlanımın en belirgin özelliği olan sorgulayan aydın insan (Pospelov, 2014) profili ile kurgulanır. Her pasajın sonunda felsefi bir sorgulama bulunur:

“Eline gelen diri yaprakların daldan ayrılan çıt sesiyle kabardı içi. Elbette, kürekteki adam, bu sesi duymadı. Ölümün cıvıllığından mı, yoksa adamın aldırışsızlığından mı bilinmez? Bir bitkinin, çıt diye ölümü de ölümdür oysa. Peki, bir göl nasıl ölür? Hüznülü bir ses çıkarmadan, azar azar buharlaşarak mı, yoksa tümüyle unutursak mı bir gölü? (...) İnsanı ne öldürür? Durduk yerde, kazasız? Bir düşman. Üzüntünü iyi tanıyan biri. (...) Bir kaya yok olur mu bölünerek? Ya bir insan, suya vuran yansısında bulabilir mi çürümekte olan yüzünü? (...) Bir adam kopkoyu bir yalnızlığa düşer mi? Yalnızca gölde ölebilen bir kadının yanında”(Kaygusuz, 2017, s. 67-69).

Öykü boyunca kadın karakterin özellikle doğanın tüm seslerini duyuyor olması ve en sonunda da gölün kendisiyle konuşması içli-duygusal bağlanımı kuvvetlendirir: “Gölden çıkmak istercesine çırpındı, görüntü. İyice yaklaştı aslına. Ürpertici bir esintiyle birleşti sesi. ‘Boooooğğğğuyuyor seeniiii bu adammm...’” (Kaygusuz, 2017, s. 69).

Bu öyküde doğa ve kadın aynı kaderi paylaşır. İki dişil varlık bir erkek tarafından zarar görür ve yok edilir. Yine buna benzer bir kurguyla inşa edilmiş “İnsan Dipleri” adlı öyküde de aynı bağlanım söz konusudur. Öyküde kadın ve doğa ortak bir paydada buluşturulur. Karşı güç ise yine doğayı egemenliği altında sanarak acımasızca sömüren, doğaya karşı her türlü kötülüğü kendisine bir hak olarak gören erkek/eril güçtür.

## SONUÇ

Sema Kaygusuz’un öykülerinde iyi, fedakâr ve muhakkak bir dertten muzdarip, genellikle doğayla özdeşleştirilen kadın karakterler bulunur. Çoğunlukla kırsal yaşamı mekân edinen ve geleneksel Türk aile yapısının ele alındığı öykülerde ana karakterler, kadınlardır. Kimi kadınlar okuru şaşırtan davranışlarıyla -Gülsüm’ün işlediği cinayet, Zilver’in yılanı sevmesi, Gülümser’in kocasını öldürmüş olma ihtimali- kimi de iç dünyalarındaki karmaşayla -“Yılanlar” öyküsündeki kadınların dönüşümü, “Oğul” öyküsündeki Hanım’ın kararı- yuvarlak karakter özelliği sergiler. Bu, aynı zamanda, Pospelov’un ruhsallaştırma olarak kavramsallaştırdığı duruma karşılık gelir. Kaygusuz söz konusu öykülerde, özellikle dramatik ve trajik heyecansal bağlanım kapsamında kadın karakterler yaratma yoluna gider. Toplumsal baskı karşısında yaşadıkları mutsuzluğun kadınları dramatik olay ve durumların içine sürüklemesi, yazarın öykülerinde savunduğu temel



tezlerden biridir. Kadın karakterler birçok öyküde doğayla özdeşleştirilir. Onların düşünsel olumlayıcı bir noktadan ele alınması, Kaygusuz'un doğa hassasiyetini de açığa çıkarır.

Modern yaşamdaki kadınların ise genel olarak yaşadığı sorun yalnızlık ve iletişimsizliktir. "Üşüyen" öyküsünde benlik arayışında olan kadın duygusal yalnızlık sonucu intihar eder. "Şeftali"de fiziksel ve cinsel açlık yaşayan kadının yine yalnızlığı söz konusu edilir. Öz benliğini koruduğu için toplumdaki dışlanan Seher Hala ve Zilşan yine yalnız ve toplumdan izole hâlde yaşayan karakterlerdir. Yazarın birçok öyküsünde doyumsuzluk yaşayan erkek karakter yüzünden duygusal yalnızlık yaşayan kadınlar bulunur. Öykülerde benmerkezci zihniyetteki erkeklerin doğa ve kadın üzerindeki kıyımı söz konusu edilir.

Kaygusuz'un öykülerinde geleneksel toplumda yaşayan kadınların çoğunlukla dramatik heyecansal, modern toplumda yaşayan kadınların ise özellikle trajik heyecansal bağlanım içinde konumlandırıldığı söylenebilir. Öykülerinin odağına kadın karakterleri yerleştirerek onların yaşadıkları sorunları ve çatışmaları ısrarla işlemesi, yazarın toplum, birey ve doğa üçgeninde geleneksel ve modern hayatı sorguladığına işaret eder.

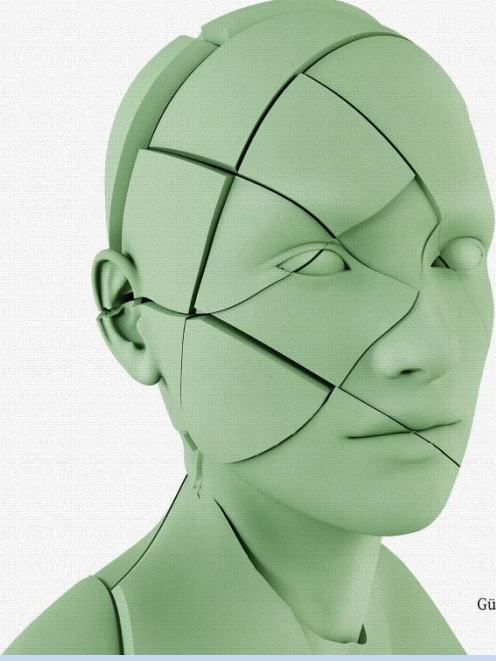
#### KAYNAKÇA

- Aktaş, Şerif (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. Ankara: Birlik Yayınları.
- Altuğ, Fatih (2016). "Fark, Yeryüzünün Bence En Büyük Dersidir." Sema Kaygusuz'la Söyleşi. *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, C/S. 6: 269-283.
- Budayıcıoğlu, Gülseren (2015). *Kral Kaybederse*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Eagleton, Terry (2016). *Edebiyat Nasıl Okunur*. Elif Ersavcı(Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Evis, Ahmet (2012). "Hüseyin Nihal Atsız'ın Ruh Adam Romanında Yer Alan Tip ve Karakterlerin İncelenmesi". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*. S. 32: 235-261.
- Forster, Edward Morgan (1985). *Roman Sanatı*. Ünal Aytür(Çev.). İstanbul: Adam Yayınları.
- Foucault, Michel (2007). *Cinselliğin Tarihi*. Hülya Uğur Tanrıöver(Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fromm, Erich (1994). *Kendini Savunan İnsan*. Necla Arat (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, Erich (1996). *Özgürlükten Kaçış*. Şemsa Yeğin(Çev.). İstanbul: Payel yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip*. Zehra Aksu Yılmaz (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Jung, Carl Gustav (2015). *Kişiliğin Gelişimi*, Duygu Olgaç(Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Karadeniz, Mustafa (2020). "Hermann Hesse'in Siddhartha'sını Kahramanın Yolculuğu ve Arketipsel Sembolizm Bağlamında Okumak". *Mukaddime*. C/S. 11(1): 1-17.
- Kaya, Özcan (2016). "Bir Açmış Bir Tokmuş: Sema Kaygusuz Öykülerinde Dönüşümün Hâlleri". *Monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi*, C/S. 6: 216-241.
- Kaygusuz, Sema (2016). *Doyma Noktası*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, Sema (2017). *Esir Sözler Kuyusu*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaygusuz, Sema (1998). *Ortasından Yarısından*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kaygusuz, Sema (2018). *Sandık Lekesi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- MacKay, Marina (2018). *Roman Nedir*. Fazilet Akdoğan Özdemir (Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Parla, Jale ve Sibel Irzık (2011). *Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet*. İstanbul: İletişim yayınları.

- Pospelov, Gennadiy Nikolayeviç (2014). *Edebiyat Bilimi*. Yılmaz Onay (Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Sartre, Jean Paul (2010). *Varoluşçuluk*. Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2007). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tekin, Mehmet (2011). *Roman Sanatı 1*. Ankara: Ötüken Yayınları.
- Tobias, R. B. (1996). *Roman Yazma Sanatı*. Mehmet Harmancı (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- TDK (2011). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Watt, Ian (2018). *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. Ferit Burak Aydar (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gümüş, Semih ve Ömer Türkeş (2011). *Sözünü Sakınmadan*. Sema Kaygusuz ile Söyleşi. <https://www.youtube.com/watch?v=mRwl8mW9bdA>. (Erişim: 15.06.2022)

# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

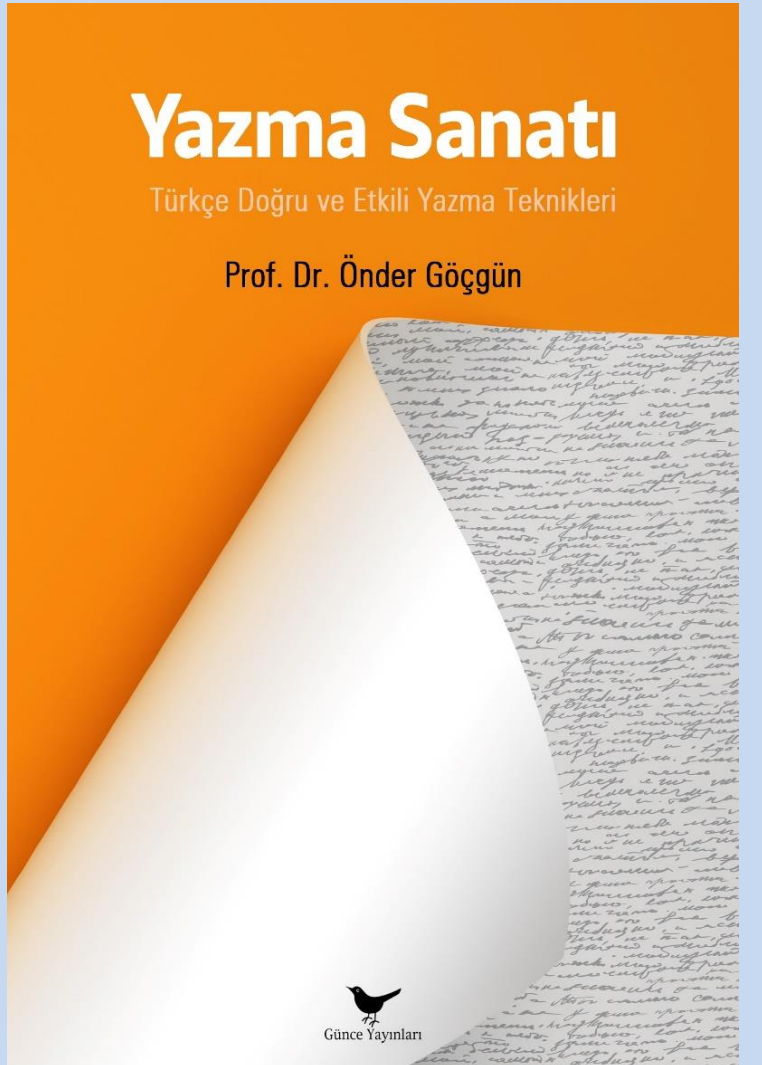


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları



# Mecdi Sadreddin'in *Cennet Hanım* Romanında Yaşam(ın) Kıyısında Gezmenin Dayanılmazlığı

DOÇ. DR. NURCAN ŞEN\*

## Öz

Gazeteci yazar Mecdi Sadreddin Sayman, uzun yıllar İkdam gazetesinin Ankara muhabirliğini yapar. Dönemin usta gazetecilerinden olan Mecdi Sadreddin, 24 Temmuz 1923 tarihinde imzalanan Lozan Barış Anlaşması'nın 23 Nisan-17 Temmuz 1923 tarihleri arasında yapılan 2. Dönem Lozan Konferansı'na katılır. 22 Ocak 1924 tarihinde Uşşakîzâde Muammer Bey'in Göztepe'deki köşkünde Mustafa Kemal Atatürk başkanlığındaki toplantıya davet edilen Mecdi Sadreddin, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde önemli bir dönüm noktası olan Lozan Barış Anlaşması'na tanıklık eder. Sayman'ın edebiyat alanında da önemli eserleri vardır. *Bir İdam Mahkûmu ile Mülâkât, Kanlı Eldiven, Belâlı Murat* onun uzun hikâyeleridir. Sayman'ın, Hüseyin Rahmi, Celal Sâhir, Aka Gündüz ve Ahmed Hikmet gibi dönemin önemli dört şair ve yazarıyla yaptığı röportajları ise *Sevdiklerimiz -1-* adıyla kitaplaştırılmıştır. *Cennet Hanım*, Sayman'ın tek romanıdır. Basın yayın hayatıyla bu kadar uğraşan ve edebî eserleri olan Mecdi Sadreddin Sayman hakkında Türk edebiyatında çalışma olmaması büyük bir eksikliklerdir. *Cennet Hanım* romanı gerek kurgusu gerek hayatı aktarışı, gerekse insan ilişkilerini işleyişi açısından dikkate değerdir. *Cennet Hanım*, hayatını evladına adayan bir annenin fedakârlıklarını, ölümün pençesindeki bir gencin aşklarını, sorumsuz bir babanın pişmanlıklarını konu edinen ve tüm bunları, yirmi beş yıllık bir zaman dilimine yayarak sunan bir romandır. Eser, ismini *Cennet Hanım*'dan alsa da *Cennet Hanım*'ın oğlu Bülent, romanda daha fazla öne çıkarılır. Romanın üçüncü bölümünün tamamen Feridun Bey'e ayrılmış olması, eserin merkeze üç kişiyi alarak şekillendirildiğini gösterir. Mecdi Sadreddin'in *Cennet Hanım* romanındaki karakterler, yaşamın sınırlarını sürekli zorlayarak hayatın kıyılarında gezerler. Bu noktada yazar/anlatıcı, romanda kurguladığı sahnelerle adeta yaşam alanının daralmaması, duyu ve algularının körelmemesi için yaşamın sınırlarının zorlanması gerektiğini savunur.

**Anahtar sözcükler:** Mecdi Sadreddin, *Cennet Hanım*, yaşamın sınırları, doyum, hastalık

## THE IRRESISTIBILITY OF WANDERING AROUND THE SHORES OF LIFE IN MECDİ SADREDDİN'S NOVEL *CENNET HANIM*

### Abstract

Journalist and writer Mecdi Sadreddin Sayman has been the Ankara correspondent of the newspaper İkdam for many years. Mecdi Sadreddin, one of the master journalists of the period, attended the 2nd Term Lausanne Conference held between April 23 and July 17, 1923, of the

\* Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, TDE Böl. nurcan.sen@deu.edu.tr, orcid: 0000-0002-5065-9837  
Gönderim tarihi: 27.10.2022 Kabul tarihi: 21.11.2022



Lausanne Peace Agreement signed on July 24, 1923. Mecdi Sadreddin, who was invited to the meeting chaired by Mustafa Kemal Atatürk at Uşşakîzâde Muammer Bey's mansion in Göztepe on January 22, 1924, witnesses the Lausanne Peace Agreement, an important turning point in the history of the Turkish Republic. Sayman also has important works in the field of literature. *Bir İdam Mahkûmu ile Mülakat*, *Kanlı Eldiven* and *Belalı Murat* are his long stories. Interviews of the Sayman with four important poets and writers of the period, such as Hüseyin Rahmi, Celal Sâhir, Aka Gündüz and Ahmed Hikmet, were published in a book called *Sevdiklerimiz -1-*. *Cennet Hanım* is Sayman's only novel. It is a great deficiency that there is no study in Turkish literature about Mecdi Sadreddin Sayman, who is so busy with the press and publishing life and has literary works. The novel of *Cennet Hanım* is remarkable in terms of both its fiction, its transmission of life and its functioning of human relations. *Cennet Hanım* is a novel about the sacrifices of a mother who dedicates her life to her child, the loves of a young man in the grip of death, and the regrets of an irresponsible father, and presents all of these over a period of twenty-five years. Although the work takes its name from Cennet Hanım, Cennet Hanım's son Bülent is more prominent in the novel. The fact that the third part of the novel is completely devoted to Feridun Bey shows that the work is shaped by taking three people in the center. The characters in Mecdi Sadreddin's novel *Cennet Hanım* are constantly pushing the limits of life and wandering around the shores of life. At this point, the author/narrator argues that the limits of life should be pushed so that the living space is not narrowed, and his senses and perceptions are not dulled with the scenes he fictionalizes in the novel.

**Keywords:** Mecdi Sadreddin, *Cennet Hanım*, the limits of life, satisfaction, illness

## GİRİŞ: MECDİ SADREDDİN SAYMAN

**5** Temmuz 1884 - 31 Aralık 1928 tarihleri arasında İstanbul'da günlük olarak yayınlanan İkdâm gazetesinde uzun süre çalışan Mecdi Sadreddin Sayman, millî mücadele yıllarında gazetenin Ankara muhabirliğine getirilir. Basın tarihi açısından bu önemli gelişimi/değişimi Enver Behnan Şapolyo, *Türk Gazeteciliği Tarihi ve Her Yönüyle Basın* adlı kitabında şu ifadelerle verir: "9 Eylül 1922'de Türk orduları İzmir'e girerek büyük zaferler tahakkuk etmişti. Ankara'da çıkan gazeteler kapandı. İstanbul gazeteleri Ankara'ya gelmeye başladı. Ahmed Hidayet'in yerine Mecdi Sadreddin, İkdâm muhabirliğine getirildi." <sup>1</sup> Bu noktada İkdâm Gazetesi sahibi ve başyazarı olan Ahmed Cevdet Oran, sağlık sorunları nedeniyle görevinden ayrılır ve yerini Mecdi Sadreddin'e bırakır. Dönemin usta gazetecilerinden biri hâline gelen Mecdi Sadreddin, 24 Temmuz 1923 tarihinde imzalanan Lozan Barış Anlaşması'nın 23 Nisan-17 Temmuz 1923 tarihleri arasında yapılan 2. Dönem Lozan Konferansı'na katılır. Oturumları yöneten İngiliz diplomat Lord Guirzon'un engellemelerine rağmen anlaşma töreninde de yer almayı başarır. 22 Ocak 1924 tarihinde Uşşakîzâde Muammer Bey'in Göztepe'deki köşkünde Mustafa Kemal Atatürk başkanlığında düzenlenen toplantıya davet edilen Mecdi Sadreddin, ilk defa bu toplantıda dile getirilen halifelik kaldırılması konusunda Atatürk'e destek verir. Cumhuriyet'in kurulduğu

<sup>1</sup> Şapolyo, Enver Behnan; *Türk Gazeteciliği Tarihi Ve Her Yönüyle Basın*, İstanbul, 1971, s.204

dönemde, gerek siyasetin gerekse basın içinde etkin rol oynayan Mecri Sadreddin, önemli eserlere imza atarak edebiyatta da yetkinliğini gösterir.



Mecdi Sadreddin Sayman

Mecdi Sadreddin'in "*Bir İdâm Mahkûmu ile Mülâkât*"<sup>2</sup> isimli hikâyesi, bir gazetecinin, bir idam mahkûmu ile cezanın infazından bir saat öncesinde yaptığı röportajı konu alır. Eserde, gazetecinin sorduğu sorular doğrultusunda bir idam mahkûmunun hayatı ve onu idam sehpasına getiren olay ve durumların sebepleri irdelenir. Suçun ya da suçlunun ötesinde, suçu yaratan nedenlerin öne çıkarıldığı ve irdelendiği bu eserde yazar, bakışları suçludan ziyade suçu üreten topluma kaydırmaya çalışarak böylesi toplumlara eleştirel bir gözle bakar.

"*Belâlı Murat*"<sup>3</sup> yazarın bir diğer hikâyesidir. Eserde, âşık olduğu kadın tarafından suç işleyen bir çeteye yardım etmeye zorlanan bir adamın, suç ve suç dünyasından kaçma çabası anlatılır. Dört ayrı bölüm hâlinde kurgulanan hikâyede, suç

batağından kurtulmak isteyen bir adamın; aşkı, dostları ve hayatı üçgenindeki gelgitleri çarpıcı bir sonla ortaya konulur.

Yazarın son hikâyesi "*Kanlı Eldiven*"<sup>4</sup> başlığını taşır. Burada cinsel haz ve dürtülerle uşağına bağlanan evli bir kadının yaşamı irdelenir. Zamanla kadının uşağına yönelik hevesi geçer ve uşağından kurtulmaya çabalar. Bir kadın tarafından kullanıldığını ve kenara atıldığını düşünen uşak bunu kabullenemez, kendi gücü nispetinde tepkiler verir.

Sayman'ın: Hüseyin Rahmi, Celal Sâhir, Aka Gündüz ve Ahmed Hikmet gibi dönemin önemli dört şair ve yazarıyla yaptığı röportajları *Sevdiklerimiz -1*<sup>5</sup> adıyla kitaplaştırılmıştır.

Mecdi Sadreddin'in tek romanı olan *Cennet Hanım*<sup>6</sup> ise üst düzey eğitim alan bir kadının/Cennet Hanım'ın gerek toplumsal hayat gerekse evlilik hayatı tarafından nasıl yıpratıldığını, Batılı bir eğitim gören fakat yaşamı tanımayan birinin/Feridun Bey'in evlilik ve toplumsal yaşamın sorumluluğunu nasıl kaldıramadığını, haz, keyif ve arzu içinde yaşamın sınırlarını zorlayanların/ Bülent ve Saliha'nın yasa ve yasağa karşı gelerek hazin sonlarını nasıl getirdiği temalarını işler.

### NE KADAR KEYİF VE ARZU, O KADAR CEZA

Romanın başlangıcında Cennet Hanım herkesin dikkatini çekecek çizgilerle çizilir. Kadıköy iskelesinde tek atlı bir araba durur ve içerisinden tatlı bir kadın sesi işitilir. Vapurun kalkmasına yaklaşık beş dakika kala arabasının kapısının açılmasından ve giyim kuşamından, kadının oldukça varlıklı olduğu anlaşılır. Arabadan inen kadın o kadar gösterişlidir ki, bütün bakışlar ona yönelir.

<sup>2</sup> Mecdi Sadreddin, *Bir İdâm Mahkûmu İle Mülâkât*, Hâkimiyet-i Milliye Matbaası, Ankara, 1928.

<sup>3</sup> Mecdi Sadreddin, *Belâlı Murat*, *Bir İdam Mahkûmu İle Mülâkât*, Hâkimiyet-i Milliye Matbaası, Ankara, 1928.

<sup>4</sup> Mecdi Sadreddin, *Kanlı Eldiven*, *Bir İdam Mahkûmu İle Mülâkât*, Hâkimiyet-i Milliye Matbaası, Ankara, 1928.

<sup>5</sup> Mecdi Sadreddin, *Sevdiklerimiz -1*, Milliyet Matbaası, İstanbul, 1929.

<sup>6</sup> Mecdi Sadreddin, *Cennet Hanım*, Akşam Matbaası, İstanbul, 1927.

Romadaki karakterler Öteki'nin gözünden verilirler. Cennet'e yönelen bakışların içinde en dikkate değer olanı Ahmed Metîn'indir:

"Bu kadın kimdi? İşte bu suâl ki, bunu orada duran birçok erkekler birbirlerine soruyorlar, bu çetin muâdeleyi hâlde çalışıyorlardı. O sırada iskeleye gelen Ahmed Metîn, bu şahâne mevcûdiyetin önünde âdetâ sarsıldı. Uzun kirpikli gözlerini merak ve telâşla siyah çarşafın sakladığı esrârı keşfe memur etti. Ahmed Metîn, köyün bu haşarı çapkınının tanımadığı kadın var mıydı? Görmediği, ismini bilmediği kadın kalmış mıydı?" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.3-4)

Cennet'e yönelen bu bakışlar arzu bakışlarıdır. Cennet, burada arzulayan bakışı ortaya çıkaran nesne konumundadır. Ahmed Metîn, kendisindeki arzulayan bakışı tekrar var eden, kadını yakından görmek için iskelenin içinde sınırlı birkaç adım attıktan sonra kadınlar gişesinden biletini alan siyah çarşafli hanımın yanına kadar sokulur:

"Yüzünü iki katlı kalın bir peçe örtüyordu. İpekli siyah çarşafının pelerini kollarını tamamen kapamıştı. Eteği dizlerinde çok aşağıya kadar inmiş, ipekli siyah çorapları bile yandan pek az gözükiyordu. Gişenin önünde, elindeki siyah çantanın içine girip çıkan küçük eli ise beyaz bir eldivenle kaplanmıştı. Ahmed Metîn bütün bu siyah esrârın içinde yeni hiçbir şey öğrenmiş değildi. Yalnız siyah kadının siyah çantasının üzerinde gümüş bir marka nazar-ı dikkati celbediyordu. Markalar hep Latin harflerinden intihap edildiği hâlde bu çantayı tezyîn eden sade bir (cim) harfi idi. İyi bir hattatın elinden çıktığı şüphesiz olan güzel bir (cim) Ahmed Metîn için bu buluş hiç de kıymetsiz değildi" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.4-5).

Cennet Hanım, burada ifade edilen gizemli konumu ve görünüşüyle kendisine dair Öteki'ne en küçük bir işaret, ibare ve gösterge sunmaz. Bu noktada Öteki/Ahmed Metin, Cennet'in künhüne/aslına varamaz, sadece etrafındaki halelerle/auralarıyla oyalanır. Bu auralar Cennet'in cazibesini ve gücünü artırır. Cennet'in çantasının üzerindeki "C" harfi, siyah çarşafli kadın ile ilgili en önemli ipucudur. Gişenin önünden ayrılıp vapura doğru ilerleyen bu müstesna kadının yanında küçük bir çocuğu vardır. Ahmed Metîn'in en büyük gayesi bu güzel kadının yüzünü görüp kim olduğunu anlayabilmektir. Ahmed Metîn, kamarotun yanına giderek bahsi geçen kadının zengin ve çok bahşiş veren bir hanım olduğunu ve tren yolunda oturduğunu öğrenir. Daha sonra ise vapurda tesadüf ettiği arkadaşı İngiliz Hakkı ile yolculuk boyunca bu siyah peçeli kadınla ilgili konuşur.

Vapur iskeleye yanaştığı zaman, yan kamara açılır, siyah peçeli hanım, oğluyla beraber çıkar. Metîn ile Hakkı birkaç metre geriden onları takibe koyulurlar. Onlar, muhteşem kadının tünele doğru gitmesini beklerken siyah peçeli hanım rıhtıma doğru sapar, beyaz gövdesini rıhtıma dayayan Romanya vapurlarından birinin merdivenlerini çıkmaya başlar. Daha sonra vapurun güvertesinde rıhtımda duran bir gruba mendil sallar: "Siyah çarşafli kadının salladığı mendil peçenin altına kadar sıkça götürülmeye başlanır. Bu yaşlı mendili tutan eller ara sıra küçük Bülent'i de kollarından tutup kaldırıyor, ona rıhtımdakilere selâm verdiriyordu. Rıhtımdan ayrılan vapur nazlı suların üzerinden kayarak uzaklaşırken siyah peçe açıldı. Fakat beyaz vapur, siyah çarşafli kadını uzaklaştırmış bulunuyordu" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.12).

Vapur uzaklaşırken Cennet Hanım peçesini açar. Yaşlı gözlerle babasına ve halasına mendil sallar. Cennet Hanım uzaklaşırken Ahmed Metîn ve Hakkı, acenteye giderek o günkü giden yolcuların listesinden vapurla uzaklaşan kadının Cennet olduğunu öğrenirler.

Acenteden adı öğrenilen Cennet Hanım'ın Ahmed Metîn'in evindeki akşamki toplantıda Metîn'in babası Sadık Paşa'dan hikâyesi öğrenilir. Cennet Hanım "İstanbul'dan nefret etmiş. Dönmemeye karar vermiş. Orada oğlunu büyütecek, tahsîl ettirecekti. Yanında ne dadı ne de hiçbir şey. Kimseyi götürmemiş. Evindeki bütün mobilyasını satmış" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.15).

Toplantının ilerleyen saatlerinde, Feridun Bey'in dayısı olan Binbaşı Bekir Bey'den, Cennet Hanım'ın hayatı hakkında daha detaylı malumatlar öğrenilir. Cennet'in evlendiği Feridun, on sene kadar Paris'te okur, Ticaret Mekteb-i Âlisi'nden diplomasını alır. İstanbul'a geldiği zaman babası, onun her türlü saadetini temin maksadıyla onu evlendirmeye karar verir. Feridun'un evlilik hakkında hiçbir fikri yoktur. Çünkü başını kitaplarının arasından henüz kaldıran ve hakiki hayatı görmeye başlayan Feridun'un hayatı Paris'te mektepten pansiyonuna, pansiyondan mektebine gelip giderek geçer. Yaşamı pek tanımayan ve yaşamını oldukça daraltan Feridun'la evlenen Cennet Hanım zengin ve kibar bir ailenin kızıdır. O, Erenköy'de köşk, arazi, İstanbul'da han, dükkân sahibidir. Fransızca bilir, piyano çalar.

Cennet Hanım'ın hayat hikâyesini merak eden Ahmet Metîn, hikâyenin devamını ertesi gün Bekir Bey'den öğrenir. Feridun Bey'le Cennet Hanım arasındaki saadet kısa sürede bozulur. Dışarıdaki yaşamı tanımayan Feridun, yaşamaya geç kalmış biri gibi geçmişteki kayıplarını tamamlamak istercesine günlerce evine gitmez. Beyoğlu'nun cazip hayatı, ona vapuru, treni, yuvasını unutturur. Kumar, içki, kadın; safahat hayatının bu üç esası, onun duygu ve düşüncelerine bütünüyle hâkim olur. Bu nedenle doğan oğlundan bile bihaberdir. Büyükbabası doğan çocuğa, Nevzad Bülent adını verir. Çocuğunun doğumundan beş gün sonra oğlundan haberdar olan Feridun, çocuğunu kucağına alıp okşamak saadetine erişemez, ilk çocuğunun dünyaya gelmesiyle her babanın duyduğu gurur ve heyecan dakikalarından da istifade edemez. Cennet Hanım'ın ise yıkılmaya yüz tutan yuvası karşısında elinden bir şey gelmez. Bunun tek nedeni olarak gördüğü Feridun'dan gittikçe ziyadeleşen bir nefret duymaya başlar. Kızının çok üzülüğünü gören Fuad Bey, ondan bu evliliğe bir son vermesini ister. Onu ikna etmek için cebinden çıkardığı ve bir ahabından aldığı mektubu kızına okur:

""Sizin damat, nihâyet belâsını buldu... Bizim birâderin eline düştü. Birkaç gündür muâyenehânesine taşıyormuş. Kardeşimin meslekî terbiyesi hastaları hakkında orada burada mâlûmât vermeye müsâit değilse de, ailemiz arasında senelerden beri mevcut râbîta ve samimiyet bu basit ahlâk kâidelerinin hâricine çıkmaya onu dâvet etmiş. Bana





fecî hakikati bütün çıplaklığıyla ifade etti. Feridun kim bilir hangi kadından hastalık almış. Onun tedavisiyle meşgûl” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.20-21).

Feridun Bey, evliliği yürütemediğinden ve oğluyla yeterince meşgul olmadığından eşinin boşanma isteğini kabul eder. Cennet Hanım, bundan oldukça memnundur. Onun babasının serveti kendine iyi bir hayat tazminine, çocuğunu istediği gibi terbiye etmesine müsaittir. Avrupa'ya gidip çocuğunu orada büyütme isteğini ailesine söyleyerek onlardan destek alır. Cennet, annesinden kendisine miras kalan ev ve dükkânları sağlam kontratlarla kiraya verir, kullanmadığı pahalı mücevherlerini, evindeki salon ve yatak odası takımlarını satar. Emlâkinden alacağı para ve bankadan alacağı faizler Cennet Hanım'a Avrupa'da çok iyi bir hayat sürebileceği zemini hazırlar. Cennet Hanım, Köstence yoluyla Bükreş'ten geçerek Viyana'ya gitmeye karar verir. 18 Nisan 1903'te Galata rıhtımından kalkan vapurla Cennet'i uğurlayanlardan biri babası, diğeri halasıdır. Metin tüm bu ayrıntıları Bekir Bey'den çok dikkatli bir şekilde dinler. Birinci bölümde anlatıcı, kahraman Bekir Bey'dir.

Romanın ikinci bölümü, Cennet'in Avrupa'daki yaşantısına ayrılır. Bu defa anlatıcı olayları aktarır. Cennet, Viyana'ya geçince babası ve halasına mektuplar yazar. Romanın bundan sonraki bölümlerinde mektup türünden sıkça faydalanılır. Halasından hiçbir şey gizlemeyen Cennet, mektuplarında mahrem duygu ve düşüncelerini gerçeğe yakın bir şekilde aktarır. Bu mektuplardan birinde Cennet Hanım, Bükreş günlerinde Sait Paşa'nın oğlu Sadun Bey ile tanışır. Sadun Bey'in kendisiyle geçmişte de ilgilendiğini, evliliğinin bittiğine de sevindiğini öğrenir. Sadun Bey, Cennet Hanım'a oldukça hayrandır ve ilk gençlik yıllarında Cennet'i oldukça yakından takip etmiştir. Cennet bu arada Sadun Bey'in kendisine evlenme teklifi ettiğini ancak kendisinin bu teklifi kabul etmediğini ve bunun nedenlerini de halasına yazar:

“Sadun Bey'i burada tanıdım. Kendileri İstanbul'dan benim küçüklüğümü biliyorlarmış. Hattâ benimle alâkadar da olmuşlar. Bir gencin hislerine hürmet ederdim. Aradan seneler geçti. Ben artık yedi sene evvelki Cennet değilim. Bugün artık bir çocuk vâlidisi bulunuyorum. Kendilerine hayatımı, fikirlerimi anlatmıştım; zannediyorum. Benim genç yaşta ne kadar bedbaht bir kadın olduğumu anlamışlardır. Şimdi o bedbaht kadına çok samimi, çok nezih bir el uzanıyor, hayatta birlikte yürüyelim; deniyor. O ele, elimi uzatmak cesaretini kendimde bulamıyorum. Ben Sadun Bey'den ziyâde itiraf etmeliyim ki, kendimi düşünüyorum. Sizi düşünmüyorum Sadun Bey, dedim. Siz senelerinizi eğlence ve neşe içinde geçirmiş bir gençsiniz. Ben ise ıztırâbı tatmış, hicrân görmüş bir kadınum. Bundan sonra kendimde bir ikinci izdivaç tecrübesi için cesaret göremiyorum. Siz genç ve açık söylemek lâzım gelirse cidden hassas ve zarif bir adamsınız. Sizi her kadın beğenir, her kadın sever. On sene sonra belki de hayat arkadaşlığımız sizi sıkacaktır. Benden bıkmış olacaksınız. Yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayacaksınız. Ve ben o zaman gençliğimi, tarâvetimi kaybetmiş olacağım. O vakit bu ikinci darbe o kadar şedîd olacak ki... Benim zayıf benliğim buna tahammül edemeyecek. Onun için Sadun Bey, bu meseleyi görüşmemiş olalım. Sizinle çok samimi iki dost kalalım” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.30-31).

Bu ifadelerinde Cennet Hanım, kendisine talip olan Sadun Bey'in algı ve duyum yönüyle farklı olduğuna, bu farklılığın yaşanmışlık ve deneyimden kaynaklandığına değinir. Bu noktada Cennet Hanım'ın başından geçenlerin onu olgunlaştırdığı ve yordduğu görülür. Dolayısıyla da

psşik/ruhsal yönden Cennet Hanım ve Sadun Bey birbirinden oldukça farklıdır. Bununla birlikte Cennet Hanım, Sadun Bey'le birlikte yaşamın keyfini yaşayamayacağı kaygısında ve bir yetersizlik hissi içindedir. Bu yetersizlik hissi, Cennet Hanım'da zamanla Sadun Bey'in kendisini terk edeceği korkusunu ortaya çıkarmıştır. Burada Cennet Hanım, hem kendisini hem de Sadun Bey'i korumak ister.

Sadun Bey, Cennet Hanım'ın tüm bu düşüncelerine karşın her koşulda Cennet Hanım'ı sevmeye devam edecektir. Sadun Bey, Cennet'in ret cevabı vererek kendisini saadetten mahrum ettiğini, onun hayatında ebedî bir ukde olarak kalacağını ve kendisinin bu ukdenin vereceği azap ve heyecanı duymak için yaşayacağını ifade ettiğinde Cennet Hanım'ın haklılığı ortaya çıkar.

Cennet Viyana'da yaklaşık on beş yıl kalır. Bu süre içinde Cennet sadece iki kere İstanbul'a babasını görmeye gelir. Bülent "Jimnas" tahsilini bitirir, darülfünuna başlar. Kimyager olmaya çalışır. Geç vakitlere kadar yatak odasında masasının başında kitabından başını kaldırmayan Bülent'in zayıf bünyesi bu kadar yorulmaya müsait değildir. Rengi solar, gözlerinin etrafını siyah bir halka kaplar. Doktorlar konsültasyon neticesinde, validesine oğlunu sanatoryuma götürmesini tavsiye eder.

Cennet Hanım, oğlu Bülent'i Viyana'dan Davos'a götürür. Sanatoryumun en çok güneş gören odasını oğluna tahsis ettirir. Kendisi de Bülent'in yanından hiç ayrılmaz. Cennet Hanım burada kendine evlilik teklifi yapan Sadun Bey'in hanımı Hafide ile tanışır. Sadun Bey ile Hafide görücü usulüyle evlenmiştir. "Sadun Bey Hafide'ye karşı ilk günlerde duyduğu muhabbetin devam etmediğini görmüştü. Zevcesinde takdîr ettiği cihetler yok değildi. Bilhassa fevkalâde hassas ve edebiyata meraklı olması, iyi piyano bilmesi Hafide'nin belli başlı meziyetlerini teşkil ediyordu" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.35-36). Sadun Bey, Hafide'nin faziletlerine, asil ruhuna, temiz kalbine hürmet ederek onu sever ancak onu asla bir zevce gibi görmez. Hafide aynı zamanda ırsî olarak hastadır. Babası veremden ölmüş, biraderi de genç yaşında aynı hastalıktan hayata veda etmiştir. Bundan dolayı ailesi, Hafide'nin yetişmesine itina göstermiştir. Fakat evlilik, Hafide'nin damarlarındaki gizli kalan mikropların faaliyete geçmesine vesile olur. Kocasından senelerdir ayrı yaşayan ve onunla birlikte eşinin memur bulunduğu memleketlere gitmeyen Hafide, şimdi Davos'a tedaviye gelmiştir. Sadun Bey Hariciye nezaretindeki görevinden iki aylık izin alarak zevcesinin sıhhatini yakından takip etmek için yanına geldiğinde Cennet Hanım'la da karşılaşır. Sadun, Davos'ta kaldığı bir buçuk ay zarfında geçmişten hiç bahsetmez. Sadece Davos'tan hareket edeceği gün, "Bir tesadüf bizi burada tekrar karşı karşıya getirdi. Ümîd etmek isterim ki bu sonuncu olsun. Kanayan yaramla, bedbaht başımla, ben sizi düşünmek için yaşıyorum."(Mecdi Sadreddin, 1927, s.37-38) ifadeleriyle Cennet Hanım'a muhtaç olduğunu dile getirir.

Doktorlar Bülent'ten ümidi kesse de Bülent, Hafide'nin yanında yeniden, yaşama sevincine kavuşur. Hafide de yavaş yavaş Bülent'i tanımaya, anlamaya başlar. Bülent'in kendine olan meyli sonucu Hafide, yeniden kendisini değerli görmeye başlar, adeta kendisinin farkına varır. Arzusunun Öteki'nin arzusu olduğunu anlar:

"Kendisi ile meşgûl olmayı, üstüne başına îtinâ etmeyi faydasız ve lüzumsuz addeden o, şimdi sabahları dakikalarca aynanın karşısından ayrılmıyordu. Bu şirin kadın, bugüne kadar kendisinde mevcut câzibeden haberdar değildi. Aynada parlayan beyaz dişlerini, uzun kirpiklerinin gölgesini, olgun bir meyve hissini veren muntazam dudaklarını şimdi

kendi de beğeniyordu. Hafide, Bülent'e karşı isim vermediği veya vermek istemediği garip bir his duyuyordu" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.39).

Hafide, Bülent'e karşı olan hislerini adlandırmaz; çünkü bu hisleri isimlendirince hem arzusunun önünün kesileceğini hem de yasak olan bir hissi belirginleştireceğini bilir. Böyle bir isimlendirmede Hafide, yasak bir aşkı/hissi duyduğundan hem kendisi tarafından hem de toplumsal yapı tarafından suçlanacaktır.

Bülent Hafide'nin şiir defterini alıp okumak üzere odasına çekildiğinde, Hafide'nin yanlılıkla hatıra defterini verdiğini fark eder ve bu defteri heyecanla okur. Bülent, neredeyse defterin her sayfasında kendisini bulur. Adeta kendisinin kahramanı olduğu bir romanı okumaktadır. "Romanın kahramanı bizzat kendisi idi. Defterin hemen her sahifesinde onun dört harften ibaret küçük ismi birkaç defa geçiyordu. Defterin her sahifesini okumak doğru bir hareket mi idi?" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.40) Bülent, Davos'tan öncesini okumamaya karar verir; çünkü hem Hafide'nin geçmiş tecrübelerini hazmedemez hem de bunun kendisini alâkadar etmediğini düşünür. Bülent, defteri Hafide'ye geri verirken onun, kendisi hakkındaki hislerini öğrendiği için mahcup olur. Hafide de kendi hislerinin ortaya çıkmış olmasından dolayı utanır. Hafide, Bülent'in yanından ayrılarak başka bir odaya gidip ağlar. Bülent bu duruma müdahale eder:

"Beş dakika sonra odaya giderek, Hafide'ye doğru ilerleyen; onun asil başını yataktan kaldırarak göğsüne dayayan, onu tesellî etmeye çalışan, parmaklarıyla saçlarını okşayarak düzelten kimdi bilir misiniz? Bülent. Artık gizlenecek bir şey kalmamıştı. Bir tesadüf Hafide'nin hislerini Bülent'e öğretmişti. Bülent de, bu mâsûm çocuk da Hafide'ye karşı ilk günden beri duyduğu muhabbeti izhâr etmek için kendisinde cesaret görmemiş, bir hüremetsizlikte bulunmaktan korkmuştu. Ondan sonra, bu iki İstanbullu hasta birbirlerinden hiç ayrılmadılar" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.41).

Bülent'in Hafide'ye olan hislerini açmasını hüremetsizlik olarak düşünmesi aslında bu hislerin toplumsal alanda meşru sayılmama ihtimali olmasından dolayıdır. Çünkü âşık olduğu Hafide, Sadun'un eşidir. Sadun ise Bülent'in annesi Cennet'e birkaç kez evlilik teklifi götürmüş kişidir. Burada toplumsal yasa ve yasağın ihlâlüne gidecek bir sınır aşımına yeltenme söz konusudur.

İşte bu nedenledir ki Cennet Hanım, oğlu ile Hafide arasındaki bu derin bağlanmanın gerçek mânâsını bir türlü anlayamaz. Bu samimiyetin, hastane arkadaşlığı sınırını aşmadığını düşünür. Bir akşam, Cennet Hanım; Bülent'in odasına ansızın girdiği zaman Hafide'yi oğlunun yatağında uzanmış bulur. Bülent de yatağın yanına oturmuş, ikisi sohbet etmektedirler. Cennet, gördüklerini doğru bulmamakla beraber onlara tepkisini göstermez. Hafide ise Cennet'i bir kız kardeş gibi sevmeye başlar. Onu bir abla olarak kabul eder. Bir buçuk sene sonra doktorlar, Bülent'in sıhhatinde düzelme görüldüğünü, İstanbul'da da havadar bir yerde kendisine iyi bakıldığı takdirde, bu elim hastalığından tamamen kurtulabileceğini söylerler. Cennet memlekete dönmeye karar verirken Bülent, Hafide'yi yalnız bırakmak istemez ve Hafide'nin hastalığının sorumluluğunu da üstlenir. Bülent, tam bir çıkmaz içerisinde:

"Hafide'nin sıhhati ile alâkadar olan Bülent bu ayrılığı çok muvâfık ve lüzumlu görüyordu. Bülent orada kaldıkça Hafide'nin öksürüğü fazlalaşıyor, ateşi yükseliyordu. Onun içindir ki Hafide'nin hastalığının şiddetlenmesinde yegâne âmil olduğunu

düşündükçe azap duyuyordu. Oradan uzaklaşıp gitmek, sevdiği kadının hayatı için hayırlı bir hareket olacaktı" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.42-43).

Burada Hafîde'nin öksürüğünün fazlalaşması, ateşinin yükselmesi, Bülent'e olan yöneliminin heyecanından kaynaklansa da aslında yasa ve yasağın sınırlarının zorlanması nedeniyle suçluluk kaynaklı bedenini verdiği bilinçdışı tepkilerin semptomlarıdır. Hafîde bilinçdışının verdiği bu tepkilerden habersiz, Bülent'in gideceğini öğrenince onun odasına giderek kendisini yerlere atar, saçlarını yormaya başlar ve boğuk sesler çıkararak hıçkırarak hıçkırarak ağlar. Anne ile oğul oradan ayrılınca da yaşamayı lüzumsuz görür. Çok defa sanatoryumdan kaçıp uzaklara gitmeyi, dağlara çıkıp, ormanlara dalıp yolunu kaybetmeyi, hayata veda etmeyi düşünür. Burada Hafîde, yaşamasının amacının ve anlamının kalmadığını düşünse de onu hayatta tutan şey geleceğe yönelik arzudur: "Fakat iyileşip İstanbul'a dönmek, Küçük Moda'nın gecelerine, parlak mehtâbına kavuşmak, kocası Sadun'un kır saçlarını karıştırmak, Cennet Hanım'ın müşfik kucağına sokulmak, Bülent'in kolları arasında hırpalanmak, ölümden daha güzel, çok daha mûnisti. Ölmek istemedi. Yaşamaya karar vererek, hayata daha çok bağlandı" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.44).

Burada Hafîde'nin hem eşi Sadun'un saçlarını karıştırmak hem de aşığı Bülent'in kollarında hırpalanmak arzusu, yasa ve yasağı zorlamasına dayalı bir sınır duyumu etkisinde kaldığının göstergesidir. Aslında Hafîde, Sadun'a acırken, Bülent'i arzular. Şefkati ise Cennet'te bulmayı amaçlar. Sadun'a acıdığını ortaya koyan gösteren "*kır saçlarını karıştırmak*", Bülent'e olan arzusunu veren gösteren ise "*kolları arasında hırpalanmak*" kullanımlarıdır. Burada "*hırpalanmak*" göstereni dile getirilen arzuda, hem keyif hem de acı duyumlarını temsil eder.

Romanın üçüncü bölümünde Cennet Hanım'ın eski eşi Feridun Bey'in anlatımına geçilir: Servetini safahat âleminde yiyip bitirdikten sonra, son ümit olarak Rusya'ya gidip ticaret yapmayı düşünen Feridun Bey, başarılı olamamış, eşyalarını Bolşevikler elindekileri zorla alınca elinde küçük bir bavulla geri dönmüş ve en feci felaketleri yaşamıştır. "Annesinden son miras kalan Mercan'daki evi de borçlular alır." Yirmi sene evvel, altında arabası, köşkünde uşakları, hizmetçileri, bahçıvanları olan Cennet Hanım'ın zevci Feridun Bey'le; bugün Rusya'dan esirlerin arasına karışarak gelen Feridun arasında çok fark vardır. Cebinde hiç parası olmayan Feridun, yol parasını tanıdıklarından alır. Kadıköy vapurunun güvertesinde ikinci mevkide Şadi Bey'in evine gelir:

"Şadi, Feridun'un hovardalık arkadaşı idi. O da Feridun gibi safahat âlemlerinde çok paralar yemiş, müsrif ve serseri ruhlu bir adamdı. Fakat şahsî servetini böylece tükettikten sonra, paralı bir kadınla evlenmenin yolunu bulmuş; kendisini kurtarmıştı. Kocasının ne mal olduğunu bilen zevcesi, Şadi Bey'in eline fazla para geçmesine müsâade etmiyor, ona bir mektep çocuğu muamelesi yaparak, harçlığını günü gününe veriyor; üstelik her akşam verdiği paranın hesabını istiyordu. Bu, belki de Şadi için; bol para sarf etmeye, çapkınlıkların envânı yapmaya alışmış bir adam için, çok sıkıntılı bir hayattı. Fakat çaresiz. Çekecekti. Ayrılıp gitse veya karısına itaat etmekten vazgeçse; sokağın ortasında işsiz, güçsüz, parasız kalacak ve senelerden beri işsizlikten tembelliğe alışan vücudundan hiçbir hayır görmeyecekti. İyisi mi, bir kadının kumandası altında temiz ve rahat bir hayat sürüyor, zevcesinin iradı ile geçinip gidiyordu" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.50-51).



Bu ifadelerde arkadaşı Şadi'nin de Feridun Bey gibi yasa ve yasağın sınırlarını zorladığı görülür. Feridun Bey, Bekir Bey'e ve Bekir Bey'in annesine başından geçenleri “-Bilsen ne kadar bedbahtım teyze, dedi. Benim için yaşamak artık bir azap. Fakat intihar etmek de âdî bir hareket, bir mağlûbiyet. Yaşayacağım teyze. Gayesiz de olsa yaşayacağım. Yaşamış olmak için...” ifadeleriyle aktarır (Mecdi Sadreddin, 1927, s.53). Feridun Bey kendisini yaşama bağlayan bir arzu nesnesi olmadığı için intiharı düşünür. Fakat intihar, adi bir hareket olduğu için de yaşamaya karar verir. Bu noktada onu yaşama bağlayan şey gururu olur. Onun gayesiz yaşaması, aslında yaşamın amacını, değer ve anlamlarını en alt düzeye indirilmesi demektir. Bu aslında saf bir yaşamdır. “Yaşamış olmak için yaşamak” bu saf yaşamın ifadesidir; çünkü herhangi bir amaç yoktur. Burada Kant'ın ‘amaçsız amaçlılık’ ilkesine uygun olarak ‘yaşamak için yaşamak’ gibi biçimsel bir karakter ortaya çıktığından artı-keyif üretilmiş demektir. (Zizek Slovaç, 2011, s.97) Bu keyif ise artık yaşamının ruhu olmuştur.

Feridun'un bu serzenişleri karşısında Bekir Bey, “-Feridun! Müteessir olmaya lüzum yok, dedi. Bu vaziyeti hazırlayan bizzat kendisin. Saâdetini, rahatını tekmeleyen sensin. Netice aleyhine çıktı. Mukadderât. Boyun eğeceksin!” ifadeleriyle trajik bir karakter gibi başına gelenleri kabul etmesi gerektiğini düşünür. (Mecdi Sadreddin, 1927, s. 51). Burada insanın yaşamını kendisinin belirlediği vurgulansa da bu görünürde bir nedendir; çünkü gerek insanın çocukluğundan getirdikleri gerekse bilinçdışına bastırdıkları, aslında toplumsal kimliği bozan unsurlardır. Bu nedenle kendisini kontrol edemeyen bölünmüş özne, kendi kimliğiyle çelişen hareketlere yeltenebilir. İnsan “gösterenlerin oluşturduğu sonsuz zincir boyunca, kendisini yönlendiren arzularıyla toplumsal konumunun sabit gösterileniyle 'hayali' bir birliği amaçlayan çabaları arasında çözümlenemeyen bir bölünmüşlük” yaşar (Eagleton Terry, 2011, s.22). Gerçekte, insan felsefenin iddia ettiğinin aksine kendine hâkim değildir. Çünkü psikanaliz, öznenin bölünmüş olduğunda, çatışma içinde varlığını sürdürdüğünü iddia eder.

Bekir Bey, Feridun Bey'e eski eşi Cennet ve oğlu Bülent'in Avrupa'dan döndüğünü haber verir. Feridun Bey Haydarpaşa'ya uğramak için Kadıköy iskelesine gelir. Vapur, iskeleden kalktıktan sonra aşağıya inen bir genç elindeki çantasını tel örgüye koyarak Feridun'un tam karşısına oturur. Genç, vapur durduğunda tel örgülerde çantasını unutur. Feridun Bey kimsenin görmediğini fark edince çantayı alır. İçinde para desteleri olduğunu görür. Feridun şuarsuz bir hareketle çantadaki paraları ceplerine yerleştirir. Boş çantayı da eski yerine bırakır. Telaşla merdivenleri çıkmaya başlar. Çantasını unutan genç ile Kamarot, aşağıya inerken oradan ayrılmakta olan Feridun şüpheli hareketlerle dikkati çeker. Yakalanacağını anlayınca “İtidâlini muhafazaya çalışarak polis memuruna: -Paralar bendedir. Çantadaki paraların hepsi benim üzerimdedir. Merkeze gidelim. Orada teslim ederim dedi” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.59). Polis merkezine giden Feridun üzerinde “Paris Ticaret Mektebi Âlisinden Mezun... .. Şirketi İstanbul Mümessili, Tüccar-Komisyoncu Ömer Âbit Han No:...” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.59) ifadeleri yazılan kartvizitini komiser uzatır. Komiser kartı dikkatle okur. Feridun'un yüzüne bakarak; onun merhum Fuad Bey'in damadı Feridun Bey olduğunu anlar. Feridun ise çantayı memura teslim etmek üzere aldığını, gördüğü terbiyenin bu gibi hareketlerden kendisini men ettiğini, fakat ümitsiz ve karamsar bir adamın her şeyi yapabileceğini, bundan sonra kendisi için tek gayenin ölüm olduğunu söyler.

Komiser, Feridun Bey'in zavallı hâline acır. Genç çağrılır, çantaya bakıldığında paranın eksilmediği anlaşılır ve çanta gence teslim edilir. Paranın sahibi olan genç, komisere teşekkür eder. Feridun'u bir defa daha süzer, hâline acır, ondan davacı olmadığını Feridun'un yaptığı hareketin fenalığını anladığını, bu azabın ona kâfi bir ceza olduğunu, mahkemeye vermenin, onu bir kez daha cezalandırmak anlamına geleceğini belirtir. Bu elim olayda, Feridun'un Bey'in paralarını çaldığı genç, aslında tanıyamadığı oğlu Bülent'tir.

Romanda Feridun'un hikâyesinden sonra, hastalığına ve yaşadığı aşklara genişçe yer verilen Bülent'in hayatına geçilir. Davos'tan İstanbul'a döndükten sonra, Bülent davetlerin vazgeçilmez yüzü olur: "Bülent'e gelince, o; böyle dâvet günlerinde evli kadınların yanından ayrılmıyor, genç kızları fazla çocukça ve mânâsız buluyordu. Evli kadınların ise bakışlarından başka bir mânâ, dudaklarında ihtiras ifâde eden bir tebessüm ve nihâyet konuşmalarında ılık ve câzip bir kuvvet görüyordu" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.64).

Bülent'in aşk için kızlardan ziyade evli kadınlara yöneliminin birçok nedeni vardır. Bunlardan ilki, annesi Cennet Hanım kaynaklıdır. İyi eğitim görmüş, vaktinden evvel olgunlaşmış Cennet Hanım, Bülent'in ideal kadın tipidir. Bir diğer neden, Bülent'in imkânsız aşkı tercih ederek aslında onlara ulaşip evlenmekten kaçmaya çalışmasıdır. Üçüncü neden ise Bülent için evli kadınları aşka ikna etme ve onların dikkatini çekme çabasının Bülent'in arzusunu arttırma ihtimalidir; çünkü evlilik bir engel olarak hazzı sürekli tetikleyici bir konumda yer alır. Son neden olarak Bülent, evli kadınların kendi aşkı karşısında evliliğini tehlikeye atma gibi bir fedakârlığı göze alıp alamayacağını bilmek istemektedir. Ne kadar fedakârlık yaparlarsa Bülent kendini o kadar değerli hissedecektir. Bir kadının Bülent'e teslim olması ona yetmeyecektir. Aksine, teslim olma edimi, bir düşüncenin ve bilinçli verilmiş bir kararın sonucu olmalıdır. Evli kadınlar "bir adım attığında, bu adımla ne yaptığının ve ediminin sonuçlarının neler olabileceğinin açıkça farkında olmalıdır", çünkü Bülent onları "Özne olarak istemektedir" (Zupancic Alenka, 2005, s.129). Hiç kuşkusuz bütün bunlar, bilinçdışı duyumlardır. Bilinçli tercihin nedeni ise yukarıdaki ifadelerde verildiği gibi Bülent'in evli kadınlarda başka bir mânâ, tebessüm ve konuşmalarda cazip bir kuvvet görmesidir. Pek tabii ki Bülent'in gördükleri bilinçdışı arzusunun bilince yansıyan sonucudur. Bu nedenle evli kadınları Bülent'e cazip gösteren algı ve duyular üzerinde durulmalıdır.

Evli kadınlarla bütün bu tatlı geçen vakitlere rağmen, Bülent, Davos'ta kalan "Hafide'sini" unutamaz. Ondan aldığı bir mektupta Hafide'nin de İstanbul'a döneceği haberini alır. Burada romanda "Hafide'sini" göstereninin tercih edilmesi aslında Bülent'in evli bir kadınla yasak bir ilişkiye başladığını haber verir.

Bülent, dayısı Rıfat Bey'in yazıhanesinde çeviri işlerine yardımcı olur; ancak doktorlar hastalığından dolayı Bülent'e fazla çalışıp kendisini yormamasını tavsiye ederler. Dayısının da etkisi ile Bülent, İstanbul'da yaşam alanını daha da genişleterek Erenköy sosyetesinin sevilen ve aranan bir şahsiyeti olur. Bu nedenle Bülent ve annesi Caddebostan'da oranın ileri gelenlerinden Edip Paşa'nın yalısında bir çay ziyafetine katılır. Bülent'in methini duyan hanımlar ve kızlar onunla tanışmak için bu dâvete sevine sevine katılırlar. Edip Paşa'nın kızı Saliha, -Caddebostan'ın hoppa, maceradan maceraya koşan şen bir kadını- da bunlar arasındadır. Saliha, kocası öldükten sonra evlenmemiş, yalıda ihtiyar babası ile birlikte oturmaktadır. Bülent, ziyafet boyunca Saliha'nın yanından hiç ayrılmazken bu yakınlık oradaki bütün davetlilerin dikkatini çeker. Henüz

yirmi sekiz yaşında olan bu genç ve güzel dul kadın erkeklerin ilgisini çekmektedir. Saliha'nın maceraları, o civarda oturanların en canlı dedikodu malzemesini teşkil eder.

Aşk oyunlarında çok becerikli olan Saliha, Bülent'i evine davet eder. Bülent söz verir fakat annesinden nasıl izin alacağını, köşkten nasıl çıkacağını hesap etmemiştir. Hayatında ilk defa annesinden izin almadan bir yere/Saliha'ya gidecektir. Yemekten sonra yorgunluğunu bahane ederek odasına çekilir ve sonra arka kapının anahtarını cebine koyarak randevusuna gider:

"Bülent müteredit adımlarla bahçe kapısının önüne geldiği zaman demir kapı açıldı. Saliha, Bülent'i elinden tutarak içeri aldı. Yaşı yirmiye geçtiği hâlde bu basit çapkınlık âleminde, henüz pek mübtedî olan Bülent, esrârengiz bir mâbedin dehlizleri arasında imiş gibi haşyet duydu. Bahçedeki yolları kaplayan çakıl taşları üzerinden yürürken bacakları âdetâ titriyordu. Köşedeki odaya girdiler. Burası, Saliha'nın tuvalet odası idi. İçeriye girdikten sonra oda kapısını *kilitleyen Saliha, Bülent'e hitaben: -Artık biz bizyiz, dedi*" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.69-70).

Hiç kuşkusuz bu ifadelerde Bülent'in tereddütlerine sadece Saliha'nın alıştığı yaşam tarzını benimseyememesi şeklinde bir açıklama getirmek insan ilişkilerini basite indirgemektir. Aslında Bülent burada kaygı yaşar. Bu kaygının bir nedeni arzu nesnesine çok yakın oluşudur. Bu yakınlıkta Bülent'te *yutulma kaygısı* baş göstermiştir. Sigmund Freud "kaygının nedenlerinden birinin çocuğun annesinden ayrılması olduğunu savunurken, Lacan kaygıyı yaratanın tam da böyle bir ayrılığın eksikliği olduğunu öne sürer"(Dylan Evans, 2019, s.163). Böylesine bir yakınlık *yutulma kaygısını* ortaya çıkarır. Bülent'in kaygısının bir diğer nedeni ise Öteki'nin/Saliha'nın arzusunun kendinden ne istediğini tahmin edememesidir. Bu noktada kaygı, "bir tehlikeyle değil arzuyla ilişkilidir. Buradaki arzu, tanımı gereği iki şeyi içeriyor: Ötekini ve özneyi. Özne bu arzuyla karşılaşmasında iki şekilde kaygı duyar: ilki, Öteki'nin arzusunda kendisinin ne olduğunu bilemediği zaman, yani Öteki'nin kendisi için olan arzusunu bilemediği zaman. İkincisi ise kendisinin Öteki için olan arzusunu bilemediği zaman ya da arzusu yönünde gittiği zaman" (Özgür Öğütçen, 2021, s.97-98). Kaygı, özneyi Öteki'nin arzusunun belirsizliğinden korur. Öteki'nin arzusu boğucu bir şekilde özneye yöneldiği zaman kaygı ortaya çıkar. Bu durumda özne, Öteki'nden uzaklaşarak yaşam alanını daraltmaya çalışır. Bu nedenle çekingen duran Bülent'i, Saliha, resmiyetten kurtarmak için omuzlarından tutarak aynalı masanın yanındaki koltuğa oturtur. Bülent, koltukta, sınava giren biri kadar ciddî ve terbiyeli oturur. Saliha, onun bu çekingenliğinden sıkılır. Soracağı her sorunun cevabını biliyormuşçasına sayıklar bir tonda Öteki'ni/Bülent'i işin içine pek de katmadan konuşur:

"Sen bir kadına sâdık kalabilir misin? Yoksa bütün erkekler gibi, ekseri gençler gibi... Ötesini söyleyemeyeceğim, anladın değil mi? -Neyi? Suâlinizi tamamlamadınız ki... Saliha başını arkaya götürerek bir kahkaha attı: -Anlamamazlıktan geliyorsun, çapkın çocuk! Öğrenmek istiyorum: Acaba senin için de bir kadın, bir mektepli çocuk için coğrafya kitabındaki harita ile bir midir? O çocuk haritasını açar, şehirleri öğrenir, nehirleri ezberler, dağların tepelerin yerini bulur ve sonra haritayı iyice kavrayıp öğrendiğine kânî olunca sahifeyi çevirir. Sen de bir kadının vücudunu en ufak teferruatına kadar tedkik edip ezberledikten sonra onu değiştirmek ihtiyacını hisseder misin?" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.70-71)

Burada yaşanmışlıktan gelen bir deneyim ile Saliha, Bülent'in de bütün erkekler gibi bir kadını tam anlamıyla tanıyıp ona ulaştıktan sonra terk edeceğini bilir. Mevcut dönemde kadının tanınmamışlığı, "bilinmeyen harita", "kadının bilinmesi", "bu haritanın keşfi", terkedilmesi "sayfayı çevirme" imgeleriyle verilir. Saliha, karşılaştığı erkeklerin hep bu şekilde davrandığını düşünür. Aslında bunun nedeni ulaşılan arzu nesnesinin büyüünün kaybı korkusudur.

Bülent bu ince sual karşısında şaşırır gibi olurken, "Bu tecrübeli kadınla görüşmek meğer ne zormuş" şeklinde düşünerek cevap veremez. Bülent'in mahcup olduğunu gören Saliha, yerinden kalkarak gidip koltuğun köşesine ilişir, Öteki'nin/Bülent'in kendi hakkındaki duyum, algı ve düşüncelerini merak eder:

"Saliha: -Anlat Bülent! Diyordu. Beni ilk gördüğün zamanki hislerini anlat. Beni beğendin mi? -Bu hisler bilmem kelimelerle ifade olunabilir mi? Bunun için ya edip ya şair olmalı. -Bırak şu şairleri bir tarafa, onlar kafiye ve veznin içinde bunalmış zavallılar. Bize yalnız zarif bir ifade, basit bir âhenk lâzım değil. Benim için de beğendiğim bir genç, şiirden başka bir şey değildir. Sanat... Aman yarabbi. Bu ilâhi ve sonsuz mevzuu dar bir çerçeve içine sığdırmak isteyenler var. Sonra mânidar bir tebessümle: -Sanat... En büyük sanatkâr bence, meselâ seni halk eden kuvvet. Endam, geniş omuzlar, mânâlı bir baş, esrarla dolu yalancı gözler, dalgalı saçlar. Ve sonra nerende saklı olduğu anlaşılamayan gizli ve devamlı bir tebessüm..." (Mecdi Sadreddin, 1927, s.72)

Saliha'nın, Bülent'ten kendisi hakkındaki izlenimleri ve düşünceleri öğrenmek istemesinin nedeni, kendini Öteki üzerinden tanımaktır. Yine de gerçeğe ait duyum, algı ve hislerin tam olarak da kelimelerle ifade edilemeyeceğini bilir. Şair ve yazarların diğer insanlardan farklı olarak bunu bir nebze yapabileceklerini; fakat onların da vezin ve kafiye için öne çıkarıp duygu ve algıları ihmal ettiğini düşünür. Bu noktada Saliha hayatı zariflik ve sadelik üzerine kurmak isterken yaşamı sanat hâline dönüştürmeye çalışır. Bu nedenle ona göre beğenilen bir genç, şairden farksızdır. Saliha, sanatı dar çerçeve içine sığdırmaktan yana değildir. Onun yaşama bir *estet* olarak bakıp yaşamı bir *estet* olarak algıladığı rahatlıkla söylenebilir. Saliha, yaşamdan sanata gidecek bir soyutlama yaptıktan sonra bu soyutlamayı durdurmaz, varlık alanına yönelerek asıl sanatkârın bu varlık alanını yaratan olduğunu söyler.

Böylesi bir soyutlamadan sonra yaşama dönen Saliha, Bülent'e içkiyi sevip sevmediğini sorduğunda Bülent doktorların içkiyi kendisine yasakladığını söyler. Bunun üzerine Saliha, doktorların yeryüzünden bütün iyi şeyleri kaldırmak istediğinden dert yanar, ardından Bülent'in pek de alışık olmadığı şekilde ona arzusunu gösterir:

"Saliha, dizleri üzerinde yatan Bülent'i başından tutup kaldırdı. Ateşli dudaklarının harâretini söndürmek için onları Bülent'in çehresine yapıştırdı. Onu doya doya öptü. Buhran dakikaları geçiriyordu. Gözünün içi kızarmış, dumanlanmıştı. Ateşten yanan başını kaldırdı, dudaklarını Bülent'in muntazam ağzından ayırarak haykırdı: -Sen beni çıldırtacaksın, öldüreceksin. Saçlarını yoldu. Sonra mâsum bir çocuk çehresi takınarak, rakîk bir sesle: -Istrap duymak istiyorum Bülent, dövülmek istiyorum, hırpalanmak..." (Mecdi Sadreddin, 1927, s.73).

Saliha'nın zevk anlarında keyiften uzaklaşarak acıyı da hissetmek istemesinin nedeni artık keyfin onu *libidinize* edememesi yani uyaramamasıdır. Bu nedenle Saliha, keyfin içine hoşnutsuzluk duyumu olan acıyı da katmaktadır. Bu da arzu dolayısıyla yaşam sınırının çoktan



aşıldığını, acıdan keyif gibi ölüm sınırının ihlâl edilerek *Jouissance'a* yaklaşıldığını gösterir. Bu noktada Saliha kendisini, Bülent'in *jouissance'ını* bir aracı hâline getirip edilgen konumda görünerek, kendisi için hiç keyif elde etmeden, Bülent'in *jouissance'ına* adanmış görünse de Lacan bunun bir kılıf olduğunu ileri sürer: "Mazoşistin fantezisi eylemlerinin gerçek amacının üzerini örter. Pek çok kez gördüğümüz üzere, fantezi öznenin asıl nedenini gizleyerek, gerçek anlamda özneyi kuran işareti maskeleyen bir yemdir. Mazoşist, "Öteki'ne *jouissance* vermeyi amaçladığına inanmak ve bizi inandırmak istediği halde, aslına bakılırsa (Öteki'ni kaygılandırmayı amaçlar. Bunu niçin yapar? Fetişist gibi, mazoşist ayrılma ihtiyacı içindedir onun çözümü yasa, onun belirli bir *jouissance'tan* vazgeçmesini gerektiren bir yasa koyan öteki olarak davranan partneri vasıtasıyla bir senaryoyu planlamaktır"(Fink Bruce, (2016), s.273).

Bülent yaşamda sınır aşımalarına alışkındır, fakat bu sınır ihlallerinin getireceği acıdan, keyif alacak kadar da güçlü değildir. Bunun nedeni Bülent'in arzu alanında olması, Saliha'nın ise arzu nesnelere tüketmesidir.

"-Sizi sevmekten korkuyorum, dedi. Seveceğim diye azap duyuyorum. Sizin için bu mânâsız ve ehemmiyetsiz bir şey. Fakat beni düşününüz. Buna tahammülü olmayan zayıf bir vücuda mâlik olan Bülent'i düşününüz. Saliha cevap verdi: -Bu sözler, böyle zamanlarda sarf olunan klişelerden başka bir şey değil. Sevmek bu kadar kolay mı? Sempati ise devamsızdır. Doğması ile batması arasında nihayet birkaç gün, birkaç hafta... Bülent: -Saliha, sus. Söyleme, diyerek ona iki kolu ile sarıldı (Mecdi Sadreddin, 1927, s.74).

Bu ifadelerde Bülent'in Öteki'nin arzusu karşısında güçsüzlüğünü kabul ettiği görülür. Saliha ise bu güçsüzlüğü onaylamaz. Çünkü ona göre sevginin kanıtı; fedakârlık ve biraz da yaşamın zorlanmasıdır. Dolayısıyla sevginin bedelinin ödenmesi gerekir. Bu nedenle Saliha, yaşamın sınırını biraz daha zorlamak, bu sınırdan dolaşmak ister. Yandaki odadan bir şişe getirerek Bülent'e şişenin içindekinin kendisi için önemini ifade etmeye çalışır:

"Şişeyi Bülent'e göstererek: -Yaşamak için kuvvet aldığım şişe. Hastalara bir müddet daha yaşamak için hani morfin şırıngası yaparlar. Ben de eter kokluyorum, eter içiyorum. -Fakat buna çok fena şey derler. -Fenâ mı? Hangi aptal söylemiş onu? Eter... Onun aleyhinde bulunmak cesaretini kim kendisinde görmüş? -Bizim akrabalarından biri böyle şeyler kullanmaktan öldü de... -Ölmek fenâ şey mi? Bu kadar korkunç mu? Bundan ölünmez, bu insanı yaşatır. Saniyeler ve dakikalarca insan kendinden geçer. Başka âlemlerde dolaşır, zevk duyar. Fakat bir fenâlığı vardır Bülent. Bu tatlı rûyâ çok devam etmez. Tesiri geçince kendini yine eski yerinde bulursun. Kusurlarınla, fenâlıklarınla, kederinle, düşmanlarınla yan yana... -O hâlde netice fenâ. Tatlı bir rûyâdan sonra sükût-ı hayâl başlar. -Fakat geçirdiğin zevkli dakikaları saymıyor musun? Onlara kıymet vermiyor musun? İnsanlardan uzak, levslerden uzak. Dünyanın çirkinliklerini meydana koyan ziyâdan uzak..." (Mecdi Sadreddin, 1927, 75).

Burada Saliha'nın etere yönelmesinin başlıca nedeni, gündelik yaşamdaki duyum ve doyumlardan tatmin olamamasıdır. Bu nedenle mevcut varlık karşısında sönen arzusunu yeniden harekete geçirmek için toplumun onaylamadığı, meşru saymadığı doyum yolları arar. Bunun göstereni ise Saliha'nın eter koklayınca başka âlemlerde dolaşması, zevk duymasıdır. Bir diğer neden ise gündelik alışılmış yaşam alanının dışına çıkılmasıdır. Bu noktada eter, Saliha'yı

gerçeklikten kurtarıp yanılısamacı bir hâlde hayalleriyle yaşamasını sağlar; fakat etkisi geçince Saliha yeniden yaşamak zorunda kaldığı simgesel-toplumsal alana geri döner. Aslında Saliha'nın gerek haz gerekse gerçeklikten kopmak için eter kullanması; yaşam sınırını zorlaması, yaşam sınırını ihlâlidir. Bülent bu zorlamanın ölüme gidebileceğini ifade ederken Saliha *"ölmek fenâ şey mi?"* sorusuyla Sigmund Freud'un ortaya koyduğu ölüm arzusunu göstermiş olur. Bu noktada Saliha'nın/kişinin ölüm içgüdü ve dürtüsüne yönelmesinin nedeni temel hedef olan bastırmanın sonlandırılması ve bastırma ile ortaya çıkan gerilimin ortadan kaldırılma duyumu ve algısıdır. Çünkü bastırma "benin acı veren ya da katlanılamayan fantezi ve duygulanımlara karşı direnmesi" sonucu ortaya çıkar" (Freud Sigmund, (2011), s.37). Benzer şekilde mutlak haz da her türlü gerilimi azaltmaya yönelik bir duyum yaşatır. Böylelikle haz ve ölüm aynı amacı gerçekleştirmesi bakımından aynı tarafta yer alır. Hem ölüm hem de haz, dürtü kaynaklı iç gerilimi azaltır, değişmez kılar veya yok eder. Saliha daha sonra eteri içmediğini, sadece kokladığını ifade eder, kendiyi birlikte Bülent'e de bunu yaşatmak ister. Bundan onun da hoşlanacağını düşünür:

"Saliha, şişenin cam tıpasını açtı, mendili eterle ıslattı. Bülent'in başını koluna dayayarak divana uzandılar. Şimdi dört el birden mendili sımsıkı tutmuş, burunlarından ayırmıyorlardı. Nefesler daha sık alınıyor, göğüsler kalkıp iniyordu. Mendilin arkasına gizlenen ağızlardan eterin tesiriyle ara sıra derin "oh"lar duyuluyordu. Saliha mendili ıslatmak üzere başını kaldırdığı zaman: -Bülent, diyordu. Ağzından da nefes al. Bak ne hoşlanacaksın! Koca şişe yarıya kadar boşalmıştı" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.75-76).

Bülent uyandığı zaman kendisini Saliha'nın kolları arasında bulur. Havanın iyice aydınlandığını fark ederek eve gitmeyi düşünür. Annesinin, onun evde olmadığını fark etmesinden çekinir. Erenköy'deki köşklerine girerken oldukça tedirgin olur; çünkü perişan bir hâdedir. Yüzü kehribar gibi sarıdır. Gözleri çukura batmış, uykusuzluktan ufalmıştır. Bütün bu yıpranmış çehrede yalnız kirpikleri ve beyaz dişleri canlılığını muhafaza etmektedir. Sabah Bülent dayısıyla işe gideceği için durumundaki olağanüstülüğün orada bulunanlar tarafından anlaşılmasını istemez. Cennet Hanım Bülent'in hâlindeki fevkalâdeliği hemen anlamakla kalmaz, eterin kokusunu da alır. Bülent'in yorgunluktan çukura batan, etrafı kararan gözlerinin içindeki kızarıklığı gördüğünde eteri nereden bulduğunu Bülent'e sorar, tatmin edici bir cevap alamaz. Bülent, geceleri köşkten kaçarak Saliha'nın yanına gitmeyi adet hâline getirir. Saliha, mevcut dönemde el altında bulabileceği hemen hemen bütün uyarıcı maddeleri kullanır:

"Saliha, hayatında eter gibi maddelerin her birini tecrübe etmiş, kullanmıştı. Uzun kış geceleri büyük çini sobanın önünde yerlere uzanarak az mı esrar çekmişti. Fâsılasız çektiği kalın esrar sigarasından sonra tahin helvası, baklava yer, halının üzerinde kıvranır dururdu. Morfin de kullanmıştı. Hattâ bunun yüzünden ismi bir zamanlar "Morfinman kadın" diye çıkmıştı. Vapur kamaralarında, tiyatro localarında eğilip de bacağına morfin şırıngası yaptığını görenler az mıydı? Yalnız kokaini becerememişti. Her nedense bu beyaz toz onu sarmamıştı. Kullanmasını mı bilmedi, korktu mu, buraları meçhul. Zirâ hâlâ iyi tanıştığı bir eczacıdan aldığı birer gramlık ufak şişeler çekmecesinde kapakları açılmadan duruyordu. Lâkin etere o kadar fenâ alışmıştı ki, bırakmasına imkân yoktu. Etersiz kaldığı zamanlar hissettiği acıyı, ne sevdiği kocasının ölümü anında, ne de herhangi büyük bir felâket önünde duymamıştı" (Mecdi Sadreddin, 1927, s.79-80).

Saliha'nın uyarıcılara yönelmesinin nedeni, başlangıçta farklı doyum ve duyum yolları araması ve gerçeklikten kopmasıdır. Zamanla bu davranışı bir alışkanlık hâline gelir. Burada gerçeklikten kopmayan, gerçekliğin esiri olmayan Saliha, şimdi sürekli doyumunu arayan, doyuma esir bir varlık hâline gelir. Bu da onun toplumsal kimliğine zarar verir. Eter onun acılarını unutturur; ancak bu acıların yerine yeni acı ve sorunlar getirir. Saliha şikâyet ettiği varlık alanındaki zenginliği artık etere indirgemiş, eter onun bütün dünyasını kaplamış, varlığın(ın) kokusundan uzaklaştırmıştır:

“Saliha'nın yatak odasına eterle arası iyi olmayanlar girdikleri zaman; behemehâl sarhoş olurlardı. Gündüzleri pencerelerin hepsi açıldığı hâlde odanın her tarafına sinen bu keskin koku haftalarca geçmezdi... Ya Saliha'nın ceviz karyolası az çılgın sahnelere mi şahit olmuştu. Saliha ile Bülent yorganın altına girerler ve her tarafı sımsıkı kapadıktan sonra o karanlık ve havasız yerde eteri bir ipekli bluzun üzerine dökerek, gözlerinden damla damla yaş gelinceye kadar, genizleri yanınca kadar kana kana koklardı” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.80).

Cennet Hanım, bu gecelerden haberdar olmaz; ancak oğlunun her geçen gün biraz daha zayıfladığını görür, Saliha'yı geç de olsa öğrenir. Doktorlar Bülent'in vücudunun yorgunluğunun tebdili hava ile geçebileceğini, bu yorgunluktan tamamen kurtulabilmesi için de ona büyük bir dikkat ve itina ile bakılması gerektiğini açıklarlar; çünkü verem vücutta yeniden faaliyete geçmiştir. Bu noktada Bülent'in bedeni, haz, keyif ve arzusunu kaldıracak güçte değildir. Beden, Bülent'in yaşam alanını ihlâl etmesinin karşısında durmaktadır. Bunun nedeni ise simgesel alanda “beden gösteren eleğinden geçirilerek kastrasyona tabi tutulur, keyif bedenden tahliye edilir, beden organları kopmuş, çürümüş bir halde hayatta kalır. Başka bir deyişle gösteren düzeni (büyük Öteki) ve keyif düzeni (onun cisimleşmesi olarak Şey) radikal biçimde heterojendir, tutarsızdır, aralarında herhangi bir uyum olması imkânsızdır” (Zizek Slovaj, 2012, s.139). Bu nedenle beden saf arzuya ulaşacak, her tür sapkın fanteziyi kaldıracak bir mekanizma değildir, en uç noktalara gidildiğinde bedenin kendisi hem soyut hem de somut biçimde ortadan kaldırılır. Bu yüzden beden gitgide soyut hale gelen bir dünyada daha duyumlu bir kesinlik sağlar, akıldan daha içsel ve içten bir biliş tarzı önerir. (Eagleton Terry, 2011, s.88)

Eserin bundan sonraki bölümü Büyükada'daki köşkten, Davos'taki Hafide Hanım'a Bülent tarafından yazılan mektuplarla ilerler. Toplumsal yaşamdan koparılmak zorunda kalınan Bülent, artık yaşam enerjisi/libidoyu varlıktan kendi üzerine çekmeye, ben enerjisine dönüştürmeye çalışmaktadır. Bülent, mektuplarla Hafide'ye bir yandan ondan uzak olduğu için çektiği ıstırapları anlatırken öte yandan da sürekli ona sitem eder. İlk hastalığında Bülent, yaşam enerjisini/libido yatırımını kendi benine geri çekmiş, iyileştiğindeyse yeniden dışarıya, Hafide ve Saliha'ya göndermiştir. Bu nedenle “ne kadar güçlü olursa olsun, âşığın duygularının bedensel hastalık tarafından nasıl uzaklaştırıldığı, onların yerini birdenbire nasıl tam bir kayıtsızlığın aldığı” tartışılmaz bir gerçektir. (Freud Sigmund, 2010, s.30). Bülent'in mektupları her ne kadar Öteki'ne/Hafide'ye yazılsa da bunlar Bülent'in hem yaşadıklarına anlam arama çabası hem de kendisiyle diyalogudur. Birinci mektupta Bülent, Büyükada'ya taşınmasının nedenini hem Öteki'ne yükler hem de İstanbul'a gelmediği için Hafide'yi suçlayarak kendi sorumluluğundan kaçır:

“Beni unutmayan kadın, Niçin hareketini tehir ettin. Bilmiyorum. Bu kararını geçen gün annem söyledi. Yoksa buna doktorlar mı lüzum gösterdiler? Ah, o doktorlar. Ben yine onların gadrına uğradım. Beni yine mânâsız bir hayat yaşamaya mahkûm ettiler... Ada’ya taşındık, Hafide... Yani bizimkiler benim için Ada’ya gelmek mecburiyetini hissettiler. Görüyorsun ya, sen iyileşip İstanbul’a avdete hazırlanırken, beni yine hasta yaptılar. Ben hasta değilim. Doktorlar anlaşılın kendilerine iş arıyorlar. Şu dakikada sanatoryumu ne kadar arıyorum bilsen... Burada tıpkı hapse atılmış bir mahkûma benziyorum. Hem de bana diğer mahkûmlardan tecrit edilmiş, azılı bir cânî muâmelesi yapıyorlar. Ziyaretime gelen yok. Beni kimse ile konuşurmuyorlar. Karşımda aynı çehreler; annem, dayım “(Mecdi Sadreddin, 1927, s.81-82).

Burada Bülent’in, başına gelenlerden yine Öteki’ni sorumlu tuttuğu görülür. Aslında bu hâliyle Bülent, öznenin imgesel özdeşleşmelerinin yeri olan ben’ini (Tura Saffet Murat, 2007,s.184) koruyarak gerçeği görmez bir hâldedir. Bu, gerçek sınırına giden yaşamını, bedeninin kaldıramamasıdır. Burada Bülent’in arzularının şiddetine karşı bedeninin bu arzularına sınırlar koyduğu rahatlıkla söylenebilir. Dolayısıyla Bülent’i adaya hapseden, annesi ve doktorları temsil eden simgesel Öteki değil, bizzat onu bedeninin kaldırmayacağı bir yaşama iten imgesel alana ait olan arzularıdır. Burada Bülent’in arzularıyla bedeni arasında bir çatışma vardır. Gerçeği bedeni tarafındadır.

Adada kendisini oldukça yalnız hisseden Bülent’in duygu ve düşüncelerini paylaştığı tek kişi Davos’taki Hafide’dir. Mektuplar vasıtası ile kendisini iyi hisseden Bülent, sürekli bir yazma arzusu içerisinde. Bu yazma arzusu, onda duygu ve düşünce akışının ketlenmesini önleyerek bir nevi psişik terapi vasıtası olur. İkinci mektubunda Bülent en yakını olan annesinin tahakkümünden dert yanar. Yataktan kalkmak, kitap okumak gibi en doğal hareketlerinin bile sınırlandırılmasından oldukça sıkılır. Can sıkıntısı karşısında ne yapacağını, bu sıkıntıyı nasıl gidereceğini bilmez hâldedir. Çünkü ona göre bütün eğlenceleri men edilmiştir. Bülent’in hastalığı ilerlediği için Cennet Hanım, Bülent’in üzerine daha fazla düşmekte ve Bülent’i yoracak her şeyi yasaklamaktadır. Annenin kendine olan bu yönelimi Bülent’i boğarken Bülent hem bu boğuntudan kaçmak hem de sıkılmamak için odasında oyunlar kurgular. Burada hazrı karşılamaya yönelik bir tutum (Freud Sigmund, 2009, s.126) olan oyunlara çok ciddi ve büyük duygulanımlar yüklenerek gerçeklikten net bir biçimde ayırt edilen bir dünya yaratılır (Ricoeur Paul, 2006, s.151).

“Odamda kendi kendime tiyatro oynatıyordum. Sakın şaşma. İşi gözünün önünde büyütüp nasıl olur deme. Sahne, dekor, aktör, suflör, perdecisi... Bunlar aklına gelmesin. Bunlarsız tiyatro oynattım. Veyahut da bunların hepsi vardı. Bunlar manken gibi cansız. Rollerinde her birine ben vekâlet ediyordum, hepsinin vazifesini ben yapıyordum. Odama salondan koltuklar, dayımın odasından sandalyeler getirtmiştim. Aktörleri bunlar teşkil ediyorlardı. Piyeste sıra hangisine gelirse ben onun nâmına kapının arkasından parollerini okuyordum. Bunu belki mânâsız ve cidden yorucu bir eğlence bulacaksın. Fakat ne keyifli bir iş bilsen.” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.83-84).

Bülent eski yaşantısını özlemekte, annesinin davetler düzenlemesini, etrafında insanlar olmasını istemektedir. Durumunun ağırlığının farkında olmadığı için bunları yapmayan annesini ve dayısını suçlar. Bu yalnızlık günlerinde onu on bir yaşındaki komşu kızı Reyyan sık sık ziyaret



eder. Bülent “mâsum yüzünde, berrak bir bahar sabahının canlılığını, tazeliğini görüyorum, mütesellî oluyorum. Hem ne kadar beni seviyor görsen. Küçük olmasa bana bu derece alâka göstermesine başka bir mânâ verirdim. Tekrar ediyorum, Reyyan on bir yaşından fazla değil.”(Mecdi Sadreddin, 1927, s.85) ifadeleriyle onda kendinin zıddı olan masumluğu, canlılığı ve tazeliği bulur. Onun, kendine yöneliminde ise sevginin ötesinde bir duyum hisseder. Bu duyum, mevcut toplumsal-simgesel yasa ve yasağın sınırını zorlar niteliktedir. En azından ilk başlarda, Bülent’in kızın davranışlarına yönelik algısı bu şekildedir.

Bülent, Hafîde’ye üçüncü mektubunda ise Reyyan’ın kendine olan yönelimi ve davranışlarında sergilediği tutumu üzerinde durur. Mektuba “*günahkâr kadın*” hitabıyla başlarken aslında Reyyan’la Hafîde’yi de karşılaştırmış olur. Burada Hafîde’nin günahkârlığı Bülent’te ancak Reyyan’ın tanınmasından sonra bir algı olarak gelişir:

“Bu satırları yazarken Reyyan yanıma geldi. Beni mektup yazmaktan men etmek istedi. Mektubun bir kadına yazıldığını öğrenince hiddetini görmeliydin. Hırslandı. Nerede ise ağlayacaktı... Reyyan geldi, kucağıma oturdu. Beni dalgın ve düşünceli görünce sordu: -Neniz var Bülent Bey? -Hiç, dedim. Dudaklarında bir tebessüm büyüdü: -Bende bir değişiklik görmüyor musun? Diye sordu. Hakikaten vardı. Kısa çoraplarını değiştirmiş, uzun çorap giymişti. Bu neden bilir misin? Çünkü dün ben ona “daha çocuksun Reyyan, kısa çorap giymekten kurtulamamışsın”, demiştim. Gitmiş bunu annesine anlatmış. Uzun çorap alınması için ısrar etmiş. Dahası var. Geçen gün bana sormuş, saçları hakkındaki fikrimi öğrenmek istemişti. Otelin altındaki kuaföre koşmuş, saçlarını istediğim gibi kestirmiş, taratmış. Kıvırcık saçlarını ortadan ayırtmış, briyantın ile iyice yatırtmış. Zarif bir gül yaprağına benzeyen kulaklarını dışarıda bırakarak saçlarını kulaklarının yanından arkaya atmış” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.86).

Burada Reyyan’ın Bülent’i Hafîde’den kıskandıığı görülür. Bu durum çocuklarda babaya karşı tavırda da mevcuttur. Çocukların kıskançlığı ise anneye yöneliktir. Bu noktada çocuk babasının bakış ve yöneliminin annesinde olduğunu bilir, bu bakış ve yönelimi kendine çevirmek için çeşitli oyunlara başvurur. Babasını, annesine çocuğu olduğu için yöneldiğini tahmin eder, kendinin de bir çocuğu olması hâlinde babasının bakışının kendine yöneleceğini düşünür. Bu nedenle kendine bir bebek edinir. Bu noktada annenin bebeği olan çocuk ve Reyyan’ın bebeği olacak olan değişik kıyafetler gerek anne gerekse Reyyan için babanın bakışını çevirecek olan güç imgeleridir. İşte bu nedenle Reyyan, Bülent’in Hafîde’ye olan yönelimini kendine çevirmek için, değişik kıyafetler giyer saçlarının şeklini değiştirir. Bülent’in bunları görmesini ister. Bu noktada “İğdiş edildiğini fark eden kız çocuk tüm bedeninin arzu (Öteki’nin arzu) nesnesi rolünü üstlenmesini sağlamaya çalışır. Kendi konumunu Öteki için arzu edilebilir kılar” (Elizabeth Grozs, 2019, s.206). Bu nedenle kız çocuğun amacı erkek çocuğunkinden yapısal olarak farklıdır: “Erkek çocuğun konumu arzu öznesi olarak, kız çocuğun konumu arzu nesnesi olarak olumlanır” (Elizabeth Grozs, (2019), s.206).

Bir sonraki mektupta Bülent, Hafîde’yi vefasızlıkla suçlar. Çünkü Hafîde mektubunda yazı Davos’ta geçirip sonbaharda geleceğini yazmıştır. Burada Bülent, Hafîde’nin kendini düşünmediğini, İstanbul’a döndüğünde onu karşılamaya vaktinin olup olmayacağını tahmin edemediğini belirtir. Bununla birlikte Reyyan’dan her bahsedisinde Hafîde’yi kaygıya ittiğini

görür. Bu nedenle onun nişanlandığını yazdığında sevineceğini ifade eder. Bu noktada Reyryan ile kendi arasına bir sınır olarak yasa ve yaşağın girdiğini ifade eder:

“Sana her mektubumda Reyryan’dan bahsetmeden duramıyorum. Bu bahsin hoşuna gideceğini bildiğim için... Çapkın kız seni âdetâ alâkadar etmeye başladı. Her sabah uyanınca gözlerim kapıya müteveccih, koridorda onun ayak seslerini duymak için sabırsızlanıyorum. Dün geç vakte kadar yanımdan ayrılmadı. Bana neler anlattı bilsen. Ona annesi tembih etmiş: “Bülent Bey’in yanına gidersen sakın onun elini sıkma. Yanına sokulma.” Kızcağız mâsum bir tavırla bunları birer birer söyledi. Sıcak yanağını yanağıma dayadı. Gülerek: -Nişanlıyım! Ve sonra yüzüklü eline arkasına saklayarak anlattı. Dayısının bir oğlu varmış, kendisinden üç yaş büyük. Anneleri bunları bir sene evvel nişanlamışlar. Altın halkanın kısaca hikâyesini anlatan Reyryan boynuma sarıldı. Gözlerimin içine dikkatle bakarak:-Kızdınız mı yoksa Bülent Bey, diye sordu. Yüzüğünü parmağından çıkartarak şiddetle balkondan dışarı fırlattı” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.87-88).

Bülent burada Reyryan’ın tanımadığı birini sevemediğini, ona bağlanamadığını, yanında vakit geçiremediğini açıkça yazar. Bunu yazarken karşıdakinin bir kadın olduğunu ve kıskanabileceğini düşünmez. Bu noktada Reyryan/kadın “aşk nesnesiyle yalnızca uzun saatler geçirmek değil, onunla hep birlikte olmak ister”, kadının fantezisi her yerde, erkekle birlikte, oysa Bülent’in/erkeğin “hayal gücü ancak bazı durumlarda kadının imajını çağırır” (Theodor Reik, 2009, s.64). Burada ifade edildiği gibi cinslerin aşka, sevgiye ve birlikteliğe farklı baktıkları gerçeğini Bülent henüz çözememiştir. Bu gerçeği ona, onun mektubuna cevap veren Hafîde hatırlatır. Romanda Hafîde’nin cevabi mektupları da Bülent’in mektupları üzerinden okunur. Bu mektupların birinde, Hafîde’nin de Reyryan’ı kıskandığına dair yazdıklarına cevap verildiği görülür:

“Benim düşüncesiz kadını, Çıldırın mı yoksa? Nedir bana yazdıkların? Şimdi işim kalmadı da on bir yaşındaki bir kızı mı seveceğim. Benimle meşgûl oluyor, beni yalnızlıktan kurtarıyor, beni eğlendiriyor; diye onunla alâkadar oluyorum. Yalnız o mâsum yavrunun kalbinde herhangi bir his yaşıyorsa orasına karışmam. Fakat bilmem buna imkân görüyor musun? Yaşı on birden fazla değil. Bu çocuk ne bilir. Hangi tecrübe, hangi mâlûmât? Hangi romanı okuyabilmiştir ki onun tesiri altında kalabilsin, hangi filmin zihninde izleri var? Diyeceksin ki çocuklarda zekâ inkişâf ettikçe, aile yuvasında duydukları; o genç ve körpe mevcudiyete, perde arkasındaki bütün hakikatleri birer birer öğretir. Seninle beraberim Hafut. Bu herkes için söylenebilir. Fakat Reyryan için asla... O hassas çocuğun ılık öpüşlerinde, baygın bakışlarında, mâsûmiyet güneşe tutulmuş bir ayna gibi parlıyor. O kadar bariz” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.89).

Bu ifadelerinde Bülent, Reyryan’ın kendine yöneliminde kendisinin ona karşı algısında herhangi bir aşk emaresi görülmediğini yazar. Reyryan’ın kendini nasıl algıladığını da tahmin edemez. Bülent, aşkın biraz da kitap ve filmlerle, dış kaynaklı olarak depreştiğini ve geliştiğini düşünür. Bununla birlikte çocuğun aile içindeki ilişkilerde de aşkı kavrayabileceğini göz ardı etmez. Reyryan’ın davranışının kökeninde böylesine bir etki bulunduğunu ihtimal dışı görmez. Reyryan’ın kendisine olan yönelimini aşk olarak algılamaz. Ama bu yönelimin sebebini de söylemez.

Bülent, hastalığının ilerlemesine karşın kendisini iyi hissetmektedir. Fakat konsültasyon yapan doktorlar mutlak olarak istirahat tavsiye ederler. Hatta odadan çıkmayı, kitap okumayı, mektup yazmayı yasaklar, sürekli yatakta yatmayı tavsiye ederler. Buna karşı Bülent hasta olduğunu kabul etmez, mektup yazmaya devam eder. Reyryan da nişanlı olmasına karşın Bülent'i Hafide'den kıskanmakta, Bülent'in mektup yazdığını fark edince üzülmemektedir. Bülent, Hafide'nin Ada'yı gelmesini ve kendilerinde kalmasını ister. Eşinin buna razı olacağını da düşünür.

Bülent'in Hafide'ye yazdığı altıncı mektupta, kadın olarak sadece Reyryan'dan bahsetmez. Geçmişte birlikte çeşitli deneyimlerine ortak olduğu Saliha'dan da bahseder. Bu bahislerde Bülent'in geçmiş deneyimlerine biraz daha uzaktan, nesnel baktığı, yaşadıklarını daha soğukkanlı değerlendirdiği görülür:

“Saliha Hanım, dayımın, annemin olduğu kadar; benim de alelâde ahabbım. Kalemim artık işlemiyor, eski Bülent gibi onun da yalan söylemeye tahammülü yok, istidâdı yok. Ne yapayım Hafide, her geçen yirmi dört saat hayatın yeni safhalarını, riyâlarını, çirkinliklerini, yeni ahlâk düsturlarını öğretti. Ben de yalan söylemek ihtiyacını hissettim. Yalan, o çok güzel şeymiş, yalan. Hiç olmazsa verdiği bir ızdırap var, bıraktığı bir heyecan. Hakikatlerin en büyüğü ve en güzeli yalan. Günahların en mukaddesi yalan. Caddebostan hikâyesini geldiğin zaman öğrenirsin. Duydukların bilmem ne dereceye kadar doğrudur. Yalnız şuna inan ki, Saliha Hanım, mektubunda kullandığın tabiri tekrar ediyorum; mücrim değildir. O kadın, hayatı en geniş penceresinden seyreden, tabiatın bütün güzelliklerinden zevk duyan; ideal kadının ta kendisidir” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.90-91).

Bülent bu ifadelerinde geçmişte Saliha ile yaşadıklarını yeniden anlamlandırarak yerine oturtmaya çalışır. Artık yanılısamacı tavrını bırakarak gerçekçi değerlendirir. Bunun göstergesi ise yalan söylemeyeceğini ifade etmesidir. Onu gerçeği ifade etmeye iten şey ise yalnız kalmasıdır. Yalnız kaldıkça hem hatalarını görür hem de yeni ahlâkî kaideler geliştirir. Kendisini eskiden yalana hapsedtiğini kabul eder. Yalanın bir yanılısına sağladığını, acı gerçeği örttüğünü görür. Bununla birlikte Bülent, Saliha ile yaşadıklarından pişmanlık duymaz, bunlarda ötürü Saliha'yı suçlu görmez. Hatta onun, yasa ve yasağın sınırlarını zorladıkça yaşamı genişlettiğini düşünerek ideal kadın olduğunu düşünür.

Altıncı mektubun sonundan Saliha Hanım'ın köşke Bülent'i ziyarete geldiği, fakat Cennet Hanım tarafından kabul edilmediği de öğrenilir. Çünkü Bülent'in son günlerde öksürüğünün ve zafiyetinin arttığı görülür. Bülent'in 1 Teşrin-i Evvel tarihli mektubunu ise bakıcısı kaleme alır. Bu mektupta artık Reyryan'ın nişanlı olduğu için gönderilmediği, sadece çaldığı piyanonun sesinin Bülent'e kadar geldiği üzerinde durulur. Bülent ise misafir olarak Hafide'nin geleceği, çaylara, balolara birlikte gidileceği, birbirleriyle dans edecekleri hayallerini kurmaya devam eder.

Romanın altıncı bölümünde artık mevsim sonbahardır ve ada da tenhalaşmıştır. Cennet Hanım ve kardeşi Rifat Bey, Bülent'in sıhhati için kışı adada geçirmeye karar verirler. Doktorlar, onun tedavi için tekrar Avrupa'ya gönderilmesine lüzum görseler de yine kendileri bunu imkânsız bulurlar. Çünkü hastalık, körpe vücutta süratli tahribat yapmaktadır. Doktorlar, Bülent'in hayatı hakkında ümit beslememekle beraber, ailesine kesin ve hakiki kanaatlerini de söylemezler. Cennet Hanım ise artık Bülent'in kurtarılamayacağını farkına varmıştır. Zîrâ Bülent'in “ağzından

hırılıtlarla boşalan kan her gün ziyâdeleşiyordu. Çok hâlsiz düşmüştü. Yatağında artık bî-tâb yatıyordu. Yüzü zâfiyetten ufalmış, rengi bir mumyayı andırıyor, burnu uzamış gibiydi” (Mecdi Sadreddin, 1927, s.94). Balkonlu odanın küçük ve sevimli misafiri Reyryan artık köşkte görünmez. Ailesi Bülent’in bu son vaziyetini haber alınca, kızlarını oraya gitmekten men etmişlerdir. Yalnız, Reyryan her sabah hizmetçiyi yollayarak Bülent’in hatırını sordurup, sıhhati hakkında bilgiler almaktadır. Gelen haberler ise hep birbirinin tekrarı gibi onun sıhhatinin iyiye gittiği yönündedir. Bunlar ise Reyryan’ın hassas kalbindeki hicranı çoğaltmaktan başka bir şeye yaramaz.

Romanın yedinci bölümünde Cennet Hanım’ın sabık zevci, Bülent’in babası Feridun Bey anlatılır. Feridun Bey, bir şirketin muhasebeciliğine tayin edilir. Bu memuriyet arkadaşlarının “*himmetiyle*” temin edilir. Düştüğü sefaletten kurtulan Feridun, akrabalarından Bekir Bey’in Yoğurtçu’daki köşkünde Bekir Bey’le kalır ve işine düzenli olarak devam eder. Feridun, bir akşam Kadıköy iskelesine geldiği zaman vapura daha yarım saat olduğunu görür ve vakit geçirmek için Ada iskelesine doğru gidip gelmeye, gezinmeye başlarken Cennet Hanım’ı görür. Feridun, akşam sofrada Bekir Bey’le annesine Cennet’i gördüğünü söyler. Sohbet esnasında konu Feridun’un oğlu Bülent’e gelir. Bekir Bey’in annesi, Cennet ve Feridun’un arasının tekrar yapılmasını ister. Feridun sesini çıkarmaz, sadece aradan bu kadar sene geçtikten sonra Cennet Hanım’ın razı olmayacağını düşünür. Feridun, Cennet Hanım’ın evlenmemesinden kendini unutmadığı sonucunu da çıkarır. Kendisinin de ahlâkını değiştirdiğini, tecrübelerinin kendine pahalıya mal olduğunu düşünerek eski eşiyile bir araya gelmesinin uygun olacağını Bekir Bey ve annesine söyler. Cennet Hanım’ın bedbaht olmasından, kendini mesul görür. Ayrıca bir de ortada baba muhabbeti, şefkati görmemiş Bülent vardır.

Cennet Hanım ve biraderi Rıfat Bey, Bekir Bey ve Feridun Bey’i kabul ederler. Cennet Hanım ve Feridun Bey on altı yıl sonra ilk kez karşılaşılır. Bülent’in ağır hasta olduğu bilgisi babası Feridun Bey’den gizlenmiştir. Bülent’in odasına geçilir. Loş odada karyolasında yüzünü duvara çevirmiş bir hâlde yatan Bülent’e basının geldiği söylenir. Bülent; “Karşısında, kollarını açıp üzerine yürüyen Feridun Bey’i görünce, fenâ rûyâ görmüş bir çocuk gibi feryâda başladı. Gözleri büyüdü, kolunu kaldırdı. Eliyle işâret ederek hıçkırıklara karışan öksürükler arasında boğuk bir sesle: -Bu benim babam... Bu benim babam!” der (Mecdi Sadreddin, 1927, s.99-100). Bülent’in bu ifadelerinde yıllardır görmediği babası karşısında hem sevinç hem de şaşkınlık vardır. Çünkü babası olduğu söylenen Feridun, vapurda çantasındaki paralarını alan, karakola düşen adamdır. Bülent’in ağzından kan boşanmaya başlar, hiçbir şey söyleyemez. Feridun Bey de Bülent’in karakolda kendisinden davacı olmadığını söylemek büyüklüğünü gösteren genç olduğunu fark edince sendeler, sınırlarına hâkim olamaz, karyolanın üzerine kapanarak hüngür hüngür ağlamaya başlar. Cennet Hanım bu sahneyi kapının aralığından dağınık saçları ve yaşla dumanlanmış gözlerle izlemekten başka bir şey yapamaz.

Bu ziyaretin bir gün sonrasında ise Bülent’i ziyaret için Davos’tan Hafîde Hanım gelir. Fakat evin kapısından çıkan kalabalıkta sarıklılar, cübbeliler, siyah elbiseli insanlar arasında, yüksekte, sarsılarak ilerleyen bir de tabut görür. Bağırarak ister, fakat başaramaz, dili tutulur, olduğu yere yığılıp kalır. Kalabalık evden ayrılınca postacı, Bülent’in Hafîde’ye gönderdiği son mektubu geriye getirirken Cennet Hanım Hafîde’yi Bülent’ten kalan en önemli hatıra yerine koyarak ağlamaktan



şişen gözlerle öper, kucaklar, bağrına basar. Romanın son bölümünde ise Cennet Hanım ve Feridun Bey'in tekrar bir araya geldikleri görülür.

## SONUÇ

Mecdi Sadreddin'in Cennet Hanım romanındaki karakterler sürekli yaşamın sınırlarını zorlar, kıyılarında gezerler. Feridun Bey, öğrencilik yıllarında ve meslek hayatında ihmal ettiği hayatı sonradan yaşamaya kalkarak evliliğini ve maddî imkânlarını kaybeder, sefalet ve sefahate sürüklenir. Sadun, Hafide ile evli olduğu hâlde Cennet Hanım'a meyleder olumsuz cevap alınca, mutsuz olduğu bir evliliği devam ettirir. Eşi Hafide ise eşinin yönelimi olduğu Cennet'in kendinden büyük oğlu Bülent'e âşık olur. Hem eşini hem de Bülent'i kaybeder. Reyyan, küçüklüğünden itibaren Bülent'e olan yönelimini aşka dönüştürürken, Bülent'e kavuşamaz fakat sevmediği biriyle hayatını devam ettirmek zorunda kalır. Saliha hayatta elde edemediği doyum ve duyumları uyarıcılardan almaya çalışarak yaşamını dağıtır. Bülent ise hem üç kadınla olan yasaların ihlâline dayalı ilişkisi hem de doyumunu uyarıcılardan aramakla hazin sonunu getirir. Bu noktada yazar/anlatıcı romanda kurguladığı sahnelerle adeta yaşam alanının daralmaması, doyum ve algılarının körelmemesi için yaşamın sınırlarının zorlanması gerektiğini savunur gibidir. Ama ardından bu sınırı aşmaya yeltenen, ihlâl eden karakterlerin de yaşamını dağıttığı, mutsuzluk içinde geçirdiğini gösterir. Romanda verilen bu birbirine çelişik yaşam akışları aslında insanoğlunun yaşamında temel çelişkilerden biri değil midir?

## KAYNAKÇA

- Eagleton, Terry (2011). Postmodernizmin Yansımaları (çev. Mehmet Küçük). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Eagleton, Terry (2011). William Shakespeare (çev. A. Cüneyt Yalaz). İstanbul, Boğaziçi Yayınevi.
- Evans, Dylan, (2019), Lacancı Psikanalize Giriş Sözlüğü, (çev. Turgay Sivrikaya-Umut Yener Kara), İstanbul, Işık Yayınları.
- Fink, Bruce, (2016), Lacancı Psikanalize Bir Giriş, (çev. Özgür Öğütçen), İstanbul, Encore Yayınları.
- Freud, Sigmund, (2009), Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd, (çev. Ali Babaoğlu), İstanbul, Metis Yayınları.
- Freud, Sigmund, (2010), Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası, (çev: Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura,) İstanbul, Metis Yayınları.
- Freud, Sigmund, (2011), Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası, (çev: Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura), İstanbul, Metis Yayınları.
- Grozs, Elizabeth, (2019), Jacques Lacan Feminist Bir Giriş, (çev. Özde Çakmak), İstanbul, Otonom Yayınları.
- Mecdi Sadreddin (1927), Cennet Hanım. İstanbul, Akşam Matbaası.
- Mecdi Sadreddin (1928), Bir İdâm Mahkûmu İle Mülâkât, Ankara: Hâkimiyet-i Milliye Matbaası.
- Mecdi Sadreddin(1928), *Belâlı Murat*, Bir İdam Mahkûmu İle Mülâkât, Ankara, Hâkimiyet-i Matbaası.

- Mecdi Sadreddin (1928), *Kanlı Eldiven*, Bir İdam Mahkûmu ile Mülâkât, Ankara, Hâkimiyet-i Milliye Matbaası.
- Mecdi Sadreddin, (1929), *Sevdiklerimiz -1-*, İstanbul, Milliyet Matbaası.
- Öğütçen, Özgür, (2021) *Lacancı Başlangıçlar, Klinikten Politikaya Lacancı Psikanaliz*, İstanbul, Beyoğlu Kitabevi.
- Reik, Theodor, (2009), *Cinslerin Duygusal Farklılıkları, Aşk ve Şehvet Üzerine*, (çev. Ali Kılıçlıoğlu), İstanbul, Say Yayınları.
- Ricoeur, Paul, (2006), *Yoruma Dair, Freud ve Felsefe*, (çev. Necmiye Alpay), İstanbul, Metis Yayınevi.
- Şapolyo, Enver Behnan, (1971), *Türk Gazeteciliği Tarihi ve Her Yönüyle Basın*, İstanbul, Çağlayan Basımevi
- Tura, Saffet Murat (2007), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul, Kanat Kitap.
- Zizek, Slavaj, (2011), *Kırılğan Temas*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları.
- Zizek, Slovaj, (2012), *Yamuk Bakmak, Popüler Kültürden Jaques Lacan'a Bir Bakış*, (çev. Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınlar.
- Zupancic, Alenka (2005). *Gerçeğin Etiği, Kant, Lacan* (çev. Ahmet Süreyya Özcan). Ankara, Epos Yayınları.

Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Dr. Murat Gür

**H. Tahsin Nuri'nin  
Yiğitler Romanı ve  
İzdivaç Dergisindeki  
Öyküleri**



Günce Yayınları

## Ahmet Haşim'in "Hazan"ı

DR. ÖĞR. ÜYESİ ALİ YILDIZ\*

### Öz

Bir şairin şiirini sadece sınırlı birtakım dış etkilerle, başka şairlerin etkisiyle açıklamak mümkün değildir; şiirin çok boyutlu kesif yapısı buna izin vermez. Eserleri, Batı etkisi altında gelişen Türk şiirinin mühim bir safhasını teşkil eden Ahmet Haşim içe dönük, soyutlamaya dayalı bir şiir yazmıştır. Bir bakıma sembolizm akımıyla da ilişkili olan bu şiirin daha iyi anlaşılabilmesi için tematik olarak da incelenmesi gerekir.

"Hazan", Ahmet Haşim'in şiirinin özelliklerini kusursuz denilebilecek ölçüde ihtiva eden şiirlerden biridir. Ahmet Haşim, diğer şiirlerinde olduğu gibi bu şiirinde de bir düşünceyi değil; kendi iç yaşantısını, ruh hâlini ifade eden bir biçim geliştirir. Bunu akşamın, sonbaharın ve gecenin manzaralarını birleştirerek yapar. Şiirin bütününe hâkim olan his ise ölüm ve ölümün sebep olduğu acıdır.

**Anahtar sözcükler:** Türk şiiri, Ahmet Haşim, "Hazan", sembolizm, ölüm

### AHMET HAŞİM'S "HAZAN"

### Abstract

It is impossible to explain a poet's poetry with only limited external influences, the influence of other poets; the multi-dimensional, strong structure of the poem does not allow this. Ahmet Haşim, whose works constitute an important stage of Turkish poetry that developed under the influence of the West, wrote an introverted, abstraction-based poem. In a way, this poem, which is also related to the symbolism movement, needs to be examined thematically in order to be better understood.

"Hazan" is one of the poems which includes the characteristics of Ahmet Haşim's poetry excellently. Ahmet Haşim develops a form that expresses his inner life, his mood, not an idea in this poem, as in his other poems. He does this by combining landscapes of evening, autumn and night. The feeling that dominates the whole poem is death and the pain caused by death.

**Keywords:** Turkish Poetry, Ahmet Haşim, "Hazan", symbolism, death

### GİRİŞ

Ahmet Haşim'in şiirinin Türk şiirinde önemli ve bir o kadar da etkili olmasının asıl sebebinin içe dönük, soyut yapısının özgünlüğünde aramak gerekir. Şair böylece yeni Türk şiirinde belirli bir şiir tarzının belki de ilk defa olarak yetkin ve etkileyici örneklerini meydana getirmiştir.

Genel anlamda her şiir içe dönük, şairin iç dünyasını aksettiren bir yapıya sahiptir; fakat bu, şairlerin tercihlerine göre değişik şekillerde gerçekleştirilir. Bu itibarla yeni Türk şiirinde, iç dünya

\* Yıldız Teknik Ün. Fen-Edebiyat Fak. TDE Böl. a.yildiz@msn.com, orcid: 0000-0002-0321-603X  
Gönderim tarihi: 17.09.2022

Kabul tarihi: 03.10.2022



ile dış dünya arasındaki ilişkinin mahiyetiyle ilgili iki farklı tutumun ortaya çıktığı görülmektedir. Bunlardan birincisinde; somut olanın tasviri yoluyla şairin duygu ve düşüncesi verilirken; ikincisinde somut olan, soyutlama yoluyla ve şairin ruh hâlini temsil edecek şekilde yeniden var edilir. Bu ayırım Batı şiirinde sembolizm akımıyla, Türk şiirinde ise Servet-i Fünun edebî mektebiyle birlikte başlamıştır.

Tevfik Fikret ile Cenab Şahabeddin, aynı edebiyat mektebi içinde yer almakla birlikte yapı bakımından birbirinden farklı şiirler yazmışlardır. Tevfik Fikret'in şiirinde, anlatılmak istenen duygu veya düşüncüyü temsil edecek nitelikte bir imge; kusursuz denilebilecek derecede mükemmel bir nazım şekline münhasıran, önce tasvir edilir; sonra da açıklanır. Cenab Şahabeddin'in şiirinde ise soyut bir âlem vardır. Şair, his dünyasını bu âlemi anlatarak ifşa eder. Fakat anlatım içinde şairin varlığı, benliği yeterince yer almaz. İmgeler bu yüzden belirsiz kalır.



Tevfik Fikret

Cenab Şahabeddin'in şiiri ile olan akrabalığı inkâr edilemeyecek düzeyde olan Ahmet Haşim'in şiirinde böyle bir eksiklik yoktur. Şair kendi benliğini, yarattığı imgelerle birleştirir ve güçlü bir şekilde şiirde yansıtır. O hâlde Ahmet Haşim'in şiiri, Cenab Şahabeddin'in şiirinin daha gelişmiş bir şekli değil midir? Her iki şairi de birleştiren noktanın sembolizm akımının şiirleri üzerindeki etkisi olduğunu biliyoruz. Ahmet Haşim'de sembolizm merakı belki Cenab'ın şiiriyle başlamıştır; fakat onunla sınırlı kalmamıştır. Bu yüzden Ahmet Haşim'i sadece Cenab'ın, daha mükemmel bir muakkibi olarak görmek doğru olmaz.

Ahmet Haşim'in şiiri, başlangıcı itibariyle Servet-i Fünun şiirinin, özellikle Cenab'ın şiirinin etkisi altındadır; fakat daha sonra Fransız sembolistlerinin dolaylı değil, doğrudan etkisi altında gelişir. (Okay, 1993, s. 85-93) Ahmet Haşim'in eski şiirden, özellikle Şeyh Galib ve diğer Sebki-Hindi şairlerinden de önemli ölçüde etkilenmiş olduğunu ayrıca hatırlamak gerekir. (Çetin, 1954, s. 183) Hiçbir şairin şiirini sadece tek bir etki ile açıklamak doğru olmadığı gibi, çeşitli etkilerden ibaret görmek de doğru değildir.

Ahmet Haşim'in, "Sonbahar Şiirleri" başlıklı yazısında, Cenab Şahabeddin'in "Temâşâ-yı Hazan" başlıklı şiiri hakkında yazdıkları hem Cenab'ın şiirine ve hem de genel olarak şiire nasıl yaklaştığını göstermesi bakımından dikkat çekicidir. "Temâşâ-yı Hazan" ile ilgili değerlendirmesi şöyledir:

"Fransız sembolist şairlerinin tarzından ve bediinden az çok mülhem ve o sıralarda Türkçe için, yepyeni bir hassasiyetin ifadesi olan "Temâşâ-yı Hazan" manzumesi, birden hastane koğuşlarının penceresini tabiatın temiz havasına karşı açtı. Gerçi bu manzumede yine "melâl"den bahsediliyordu, fakat o klişe melâl, çığnenmiş melâl, genç kız melâli değil, güneşin soğumasıyla bütün tabiata ârız olan zeval ve hüçâl manzaralarından terâşşuh eden, durgun suların, toprağın, ağaçların, yerin ve havanın melali idi. Mütekallis bir sema altında ağaçları sarsılıp kırılan, rüzgârlara tüy, toz, yaprak sürükleyen bir mevsimin bütün uğultularıyla dolu olan bu şiirde, kelimeler uzak ve

nâşinide bir erganunun âhenkleriyle inler, vezin rüzgâr gibi uğuldar, kafiyeler dallar gibi çatırdar. Türkçede ilk hakiki tabiat şiiri, ilk sonbahar şiiri, işte bu şiirdir." (Ahmet Haşim, 1991, s. 34)

Ahmet Haşim, "Temâşâ-yı Hazan"ın taşıdığı özellikleri ve Türk şiirindeki yerini böyle şairane bir tarzda anlattıktan sonra, Tevfik Fikret'in tabiata yaklaşımı üzerinde durur. Bu defa anlatım son derece yalın ve acımasızdır:

"Temaşa-yı Hazan' manzumesinin sahibiyle birlikte on beş yirmi sene evvelki devrin büyük bir şiir üstadı olan Tevfik Fikret'in de yedi, sekiz hazan manzumesi varsa da bunlar, ne hassasiyetin şekli, ne hayal, ne renk, ne âhenk itibariyle bu tarz şiirleri arasında ehemmiyetli bir yer işgal etmezler. *Rûbab-ı Şikeste*'nin buz gibi soğuk ve renksiz bir maddeden inşa edilmiş olan ekser şiirleri gibi bunlar da Fikret'in bedî zühulünü tevsik etmekten başka bir şey ifade etmezler. Tevfik Fikret, şiirin ruh ve cevherini anlamaktaki isabetsizliğini, şiirin şekli hakkındaki telakkisiyle göstermişti: Fikret, "şiir" in "nesir" den büsbütün ayrı yazılmak, ayrı okunmak ve ayrı duyulmak üzere vücut bulmuş hususi bir lisan olduğunu düşünmeyerek, en az nazma benzeyen ve nesre çok yaklaşan bir şiirin en mükemmel şiir olacağını zannetmek safvetinde bulunmuştu. Fikret'in şeklen kusurlu olan şiiri, basit bir akl-ı selimden hayat alan hayalsiz, ihtirassız, hadsiz bir şiirdir; ihtisas ve telkin değil, fakat tasvir, talim ve tefhim eden böyle bir şiirin, sonbahar gibi, ani ürpermelerden seyyal renklerden, deruni musikilerden yapılmış, müheyyiç bir âlemi anlatmak için ne yarım renkleri, ne de yarım perdeleri vardı." (a.g.e., s. 35)

Ahmet Haşim'in, Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret arasında sonbaharla ilgili şiirleri dolayısıyla yaptığı bu mukayese ve verdiği hükümler ile Cenab Şahabeddin'den yana bir tavır sergilemekte ve şiir anlayışının dayandığı esası açık bir şekilde ifade etmektedir. Buna göre şiir duygulandırmadır; duygunun naklidir; anlatma, açıklama değildir.

Ahmet Haşim'in kendi şiir anlayışını şiirde esas kabul etmek ve bu anlayışın dışında vücut bulmuş bir şiiri reddetmek suretiyle ortaya koyduğu tavrın, bir sanatçı tavrı olduğunu unutmamak gerekir. Tek bir şiir anlayışı ve şiir tarzı yoktur. Bunu geleneksel şiir için dahi söz konusu edemeyiz. Cenab Şahabeddin ve Tevfik Fikret farklı anlayışlarla, birbirinden farklı şiirler yazmışlardır. Anlayış olarak Fikret'e yakın olan bir şair de Cenab'ın şiirini aynı sebepten dolayı kusurlu bulabilirdi. Nitekim bulmuştur da. Cenab'ın şiiri aleyhine yazılanları bu itibarla hatırlayabiliriz.

Ahmet Haşim, "Sonbahar Şiirleri" başlıklı yazısında kendi şiirinden bahsetmez. Hâlbuki onun şiirinde de sonbaharın önemli bir yeri vardır. *Piyâle*'de "Hazan" ve *Göl Saatleri*'nde de "Sonbahar" başlıklı birer şiiri bulunmaktadır. Bu iki şiir incelendiği ve Cenab Şahabeddin'in "Temaşa-yı Hazan"ıyla mukayese edildiği takdirde, Ahmet Haşim'in şiirinin kendine özgü niteliği somut bir örnekten hareketle ortaya konulmuş olur.

### "HAZAN" ŞİİRİNİN ÖZELLİKLERİ

"Hazan", *Piyâle*'nin "Şi'r-i Kamer" başlıklı bölümündeki şiirlerden biridir. Bu bölümde ana dokusunu, şairin çocukluk dönemine ait imgelerin oluşturduğu şiirler yer alır: Ay, anne, şair, çöl, Dicle, akşam, gece.



Ahmet Haşim

Aynı imgelerle yazılmış oldukları hâlde her biri kendi başına ayrı bir şiir hüviyetini taşıyan bu şiirler, aynı zamanda adı “Şi’r-i Kamer” olan büyük bir şiirin bölümlerini teşkil etmektedir. “Şi’r-i Kamer”in bütününe karmaşık bir his örgüsü hâkimdir. Saflığın, güzelliğin, huzurun mücessem şekli olan anne, hastadır. Küçük bir çocuk olan şair ve annesi, geceleri, ay ışığı altında gezintilere çıkarlar. Ay ile anne arasında tam bir

özdeşlik vardır. Ayın olmadığı geceler, onun boşluğunu yıldızlar doldurur. Anne bazen yatağında, kendinden geçmiş bir hâlde yatar. Çocuk içi keder ve korku ile dolu olarak onun başucundadır. Anlatılan, huzurun, safiyetin keder ve korkuyla iç içe olduğu bir yaşantıdır. Anne ile çocuk hiç konuşmazlar. Anne ay gibi hem ışıkla dolu hem de suskundur. Akşam, gece, rüzgâr, Dicle, çöl onların bütün varlığını kuşatır.

“Şi’r-i Kamer” baştan sona, bir hatırlamadır. Şairin şahsi mazisi an içinde canlanır ve maddi dünyanın dışında başka bir dünya oluşturur. Bu, şiirin dünyasıdır. Şair, maddi olan her şeyi silmeye çalışır ve artık gölgelerle dolu olan bu dünyada yaşar.

İki bölümden oluşan Hazan, şairin aya seslenişi ile başlar:

“Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin!

Annemdi o nûrunda gezen zıll-i mehâsin,

Bendim o çocuk, o sîmâ-yı tahayyür.”

(Ey eski kamer, sen bizi elbette bilirsin! Senin nurunda gezen o güzelliklerin gölgesi annemdi; o çocuk, o hayret eden çehre ise bendim.)

Diğer “Şi’r-i Kamer”lerden farklı olarak “Hazan”da anlatım şimdiki zamana dayalıdır. Şair, uzun zamandır görüşmediği, bu yüzden kendisini unutmuş olan birine seslenir gibi kamere seslenmekte; varlığı annesinin varlığından ayrı olmadığı için, annesi sanki yanındaymış gibi kendisinden ve annesinden biz zamiriyle bahsetmektedir. Kamerin eski olarak nitelendirilmesi, şair ile kamer arasındaki münasebetin uzun bir geçmişe dayandığını gösterir. Şair, kamere, “sen bizi elbette bilirsin” diye hitap eder. Bu ifadede bir kesinlik vardır. Kamerin “biz”i bilmemesi, tanımaması mümkün değildir. Çünkü onların uzun bir geçmişe dayanan bir tanışıklıkları vardır. Anne ile çocuğun bu noktada söz konusu olan tanımları, dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır. Anne, “zıll-i mehâsin, çocuk ise sîmâ-yı tahayyür” ifadeleriyle anlatılır. Güzelliklerin gölgesi şeklinde çevrilebilecek olan “zıll-i mehâsin” terkihiyle annenin güzel olduğu farklı bir şekilde dile getirilmiştir. Annenin gölgesi olduğu güzellikler nelerdir? Bu, şiirde belirtilmemiştir. O hâlde güzel olan her şeyi düşünmek gerekir

Ayın zayıf ışığı altında hemen her tarafta gölgeler vardır. Eşya belirgin bir silüete sahip değildir. Şair annenin gölgesinden bahsetmek yerine, anneden bir gölge olarak bahseder. Böylece annenin, maddeden adeta soyutlanmış; hayali, ruhani bir varlığa sahip olduğunu anlıyoruz. Fakat bu gölgenin güzelliklerin gölgesi olduğunu unutmamak gerekir. Anne maddi yönüyle güzelliklerin gölgesidir. Aslında onda maddilik de en az seviyededir. Doğrudan ifadeye bağlı

olarak değil, fakat dolaylı olarak annenin gölgesi olduğu güzelliklerden hiç değilse birinin ay olduğunu düşünebiliriz. Güzelliklerin gölgesi olan anne ayın nuru altında gezerken şair de onun yanındadır ve hayret içindedir. Niçin? Bunu anlamak için şiirdeki imgenin tasavvur edilmesi gerekir. Gecenin sessizliği içinde ve ay ışığı altında yürüyen bir kadın ve küçük bir çocuk. Ay ışığının aydınlatamadığı yerler karanlık içindedir. Etrafları karanlık içindedir. Ayın ışığı, annenin varlığı ve onları kuşatan karanlıklar, çocuğun simasında bir hayret ifadesinin yerleşmesine sebep olur. Bu hayrette bir hayranlık da vardır. Şairin annesini ve kendisini anlatırken, anlatımı güçlendirmek için “o” işaret sıfatını kullanmış olmasına da dikkat etmek gerekir.

Şair, annesini ve kendisini Kamer’e anlatmayı sürdürür:

“Bir gün ki hazan ufka kızıl dalgalı bir nur,

Bir kanlı ziya haşrediyorken onu bir yed,

Bir bâd-ı haşîn aldı o rü’yâyı müebbed.”

(Sonbaharın ufka kızıl dalgalı bir nur, kanlı bir ışık topladığı bir gün; haşin bir el, o rüyayı sonsuza kadar aldı.)

Bu mısralarda dikkat çeken ilk şey, güneş yerine hazan kelimesinin kullanılmış olmasıdır. Çünkü sonbahar değil, batmakta olan güneş; ufka kızıl dalgalı bir nur ve kanlı bir ışık toplar.

Şair, birini diğerinin yerine kullanmak suretiyle, akşam güneşi ile sonbaharı birleştiriyor. Bunu mümkün kılan, her iki unsurun da ölümle ve ölümün sembolü olan kızıl renkle ilgili olmasıdır. Sonbaharın ufka kızıl dalgalı bir nur toplamasıyla haşin bir elin “o rüyayı” ebediyen alması aynı anda gerçekleşir. Bu elin, ölümün eli olduğunu düşünebiliriz. Şair, sonbahar ve gün batımı etrafında ölümü, annesinin ölümünü anlatmaktadır. Anne, zıll-ı mehâsinden sonra bu defa rüya kelimesiyle ve yine işaret sıfatı kullanılarak anlatılır. Rüya gölge gibi, hatta ondan daha fazla maddi olmayanı karşılamasının yanı sıra güzelliği de ifade eder. Şair, annesini maddi, kesif bir varlık olarak değil, latif bir varlık olarak görmektedir. Ölümün sert, kaba eli o rüyayı alır. Akşam, güneşin batışıyla ve sonbaharda tabiatın canlılığını kaybedişiyle birlikte anne de ölür.

Gizli olan elin, ölümün eli olarak yorumlanması, aslında Haşim’in karşı çıkacağı bir tutumdur. Çünkü o, anlatılamayanı hissettiren bir sanat olan şiirde hissedilen şeylerin açık bir şekilde tanımlanmasına karşı çıkar. Bu takdirde şiir ortadan kalkacaktır. Gizli elin ölümün eli olduğu hissedilmeli, fakat bu dile getirilmemelidir. Dile getirilirse ne olur? Ölümün gizliliği ve bilinmezliği ihlal edilmiş olur. Hâlbuki ölümden bir belirsizlik vardır. Gizli elin, bir rüya gibi olan anneyi ebediyen aldığı ifade edilmesi, şairin iç dünyasındaki büyük acıyı ifşa eder. İfade son derece kesin ve kesin olduğu ölçüde de acıdır. Şair, büyük bir sevgiyle bağlı olduğu annesinden ebediyen ayrılmıştır. “Müebbed” kelimesinin “O Belde” şiirinde aynı şekilde kullanıldığını hatırlayalım:

“Sen

Ve deniz

Ve bu akşam ki lerzesiz sessiz

Topluyor bûy-ı rûhunu gûyâ,

Uzak

Ve mâi gölgeli bir beldeden cüdâ kalarak

Bu nefy ü hicre müebbed bu yerde mahkûmuz...”



Şair annesi gibi “o belde”den de ebediyen ayrı kalacağını düşünmektedir. Bu, hiçbir zaman mutluluğa erişemeyeceği anlamına gelir. Bu, tam bir ümitsizlik hâlidir. Ölümden sonra hayatın varlığı veya aşkın (müteâl) bir âlemin varlığı söz konusu edilmez. Ahmet Haşim’in şiirinde ne metafizik bir endişe ne de metafiziğin inkârı dile getirilmiştir. Fakat metafizikle ilgili bir kötümserlik açıkça ifade edilmemekle birlikte, bir ruh hâli olarak mevcuttur.

Şiirde sonbahar yerine hazan kelimesinin kullanılmış olmasını da bu kelimenin hüznü çağrıştırıyor olmasına bağlayabiliriz. Şair, kederini anlatarak şiiri sürdürüyor:

“On beş sene evvelki hakikat hep o gündür  
Rûhumda bugün zulmet-i pür-giryeye onundur.”

(On beş sene evvelki hakikat hep o gündür; bugün ruhumdaki ağlayışla dolu karanlık onundur.)

Bundan önceki altı mısradan, üçer mısradan oluşan iki cümle yer alıyordu. Dilin alışlagelen kullanımına aykırı bir anlatımın olduğu bu iki mısradan bir cümle bulunmaktadır. Sonraki altı mısradan ise zarf-fiillerle oluşturulmuş uzun ve tek bir cümle vardır:

“On beş senedir, ufka güneş kanlı düşerken  
Tenha oviden, boş dereden, akşamın erken  
Hüznüyle susan meşcerelerden gam-ı eylül  
Bir gölge yayarken, onu bir savt-ı tegâfül  
Hasretle sorar kalbimi imlâ eden âha,  
Yerlerde yatan süslü, donuk hüsn-i tebâha.”

(On beş seneden beri, güneş ufka kanlı düşerken تنها oviden, boş dereden, akşamın erken hüznüyle susan meşcerelerden eylülün gamı bir gölge yayarken, aldırıışsız bir ses onu; kalbimi dolduran âha, yerlerde yatan süslü, donuk ve harap olmuş güzelliğe sorar.)

Önce şiirde cümlelerin sıralanış biçiminin anlamı üzerinde duralım: Eşit uzunlukta iki cümleyi daha kısa bir cümlenin takip etmesi anlatımın hızında küçük bir değişikliğin meydana geldiğini ve hızın arttığını gösterir. Fakat bunu uzun bir cümlenin takip etmesi anlatımın iyice ağırlaştığı anlamına gelir. Bundan, anlatım biçimiyle anlatılan arasında bir ilişki olduğu sonucuna varıyoruz. Şair, ilk üç mısradan annesinin ve kendisinin ayla olan eskiye dayalı tanışıklığını; sonraki üç mısradan ise annesinin sonbaharda ve akşam güneş batarken vuku bulan ölümünü birer cümle hâlinde anlattıktan sonra, annesinin ölümünün kendisini nasıl derinden etkilediğini ve ruhunu acıyla doldurduğunu iki mısraı içine alan bir cümle ile ifade eder. Sıra bunu, bu acıyı ayrıntılı olarak anlatmaya gelmiştir. Şair anlatımı iyice ağırlaştırarak, yani cümleyi uzatarak acıyı anlatmaya başlar.

“On beş sene evvelki hakikat hep o gündür”. Bu mısradan dilin yapısına aykırı bir anlatımın olduğunu belirtmiştik. Bu aykırılığın sıradan ve basit olduğunu düşünmemek gerekir. Öyle olsaydı; mısraı anlamakta hiç zorluk çekmezdik. Hâlbuki mısraı anlayabilmek için uzun uzun düşünmek gerekiyor. On beş sene evvelki hakikatin hep o gün olması ne demektir? Hakikatin o gün vuku bulmasından değil, hakikatin hep o gün olmasından bahsediliyor. O gün ile on beş sene evvelki hakikatin vuku bulduğu günün aynı gün olması gerekir. Vuku bulan hakikat annenin ölümü olduğuna göre, hakikatin hep o gün olması; söz konusu ölümün ve o günün hep devam ettiği anlamına gelir. O günün bir sonbahar günü olduğunu, annenin güneş batarken öldüğünü

hatırlayalım. On beş yıldır her gün batımında sanki annenin ölümü vuku bulmaktadır. Böylece şairin bu ölümü hiç unutmadiğı hep hatırladığı anlaşılıyor.

“Ruhumda bugün zulmet-i pür-giryeye onundur.” mısraında bugün kelimesinin kullanılması o gün ile bugün arasındaki sürekliliğin bir göstergesidir. Yükleme oluşturan o zamiriyle annenin veya annenin ölümünün kastedildiğı anlaşılmaktadır. Şair o günden, içinde bulunduğu bugüne kadar devam eden kederini, birtakım ayrıntılarla zenginleştirdiğı akşam ve sonbahar imgelerini kullanarak anlatır: On beş senedir ufka güneş kanlı düşmekte; eylülün gamı; تنها oavadan, boş dereden, akşamın erken hüznüyle susan ağaçlardan bir gölge yaymaktadır.

Akşam şiirin başlangıcında da ifade edildiğın gibi ufukta beliren ve kanlı sıfatıyla nitelenen kızılık dolayısıyla anlatılıyor. Fakat burada kullanılan ifadedeki farklılık son derece dikkat çekicidir: “Güneş ufka kanlı düşerken” Güneş sanki yaralanmıştır ve üzerinden akan kanlarla ufka düşmektedir. Sonraki mısralarda ise eylülün gamının, ufkun gerisinde kalan, تنها ova ve boş dere ve ağaçlıklardan oluşan mekâna bir gölge yayması dolayısıyla sonbahar anlatılmış oluyor. Ağaçlıkların akşamın erken hüznüyle sustuğı belirtilerek, sonbahara akşam da dâhil edilmiş oluyor. Akşam güneşinin özelliğı ufka kanlı düşmek, sonbaharın özelliğı ise mekâna gölge yaymak şeklinde ifade edilmektedir. Eş zamanlı olarak gerçekleşen bu iki hareketin iç içeliğı aynı zamanda akşam ve sonbahara ait özelliklerin yerleri değiştirilerek anlatılmıştır. Düşmek fiili aslında sonbahar dolayısıyla kullanılmaya daha uygundur. Çünkü sonbaharda yapraklar yere düşer. Yaprakların illa sarı düşmesi gerekmiyor, çünkü bazıları gerçekten de kızıl bir renge dönüşmüş olarak dökülmektedir. Gölge ise sonbaharın değil, akşamın bir özelliğidir.

Sonbaharın eylül olarak özelleştirilmesinin sebebini, bu kelimenin kelime olarak taşıdığı musikide aramak gerekir. Güneş ufka kanlı düşerken ve eylülün gamı mekâna bir gölge yayarken “bir savt-ı tegâfûl” yani aldırışsız bir ses, şairin kalbini dolduran “âh”a ve yerlerde yatan süslü, donuk ve yıkılmış, mahvolmuş güzelliğe onu sorar. Aldırışsız bir ses olarak karşıladığımız “savt-ı tegâfûl”ün öznesi belli değildir. Bu sesi, şairin iç dünyasından, düşüncelerinden yükselen bir ses olarak, yani bir düşünce olarak yorumlayabiliriz. Aklın fonksiyonu olan düşünceye tegâfûl sıfatı uygun düşmektedir. Sesin yönelip soru sorduğı şeyin kalpteki “âh” olması da bu yorumu desteklemektedir. Çünkü kalp ile akıl arasında, his ile düşünce arasında bir farklılık vardır. Şairin kalbini dolduran “âh” ile yerlerde mahvolmuş olarak yatan güzelliğı birleştirilmiş olması da dikkat çekicidir. Ses onu bu ikisine hasretle soruyor. “O” zamirinin anneyi karşıladığı açıktır. Şairin kalbini dolduran “âh”, annenin ölümü karşısında hissedilen büyük üzüntüyü ifade ediyor. Yerlerde sisli, donuk ve mahvolmuş, çürümüş olarak yatan güzellik ise sonbaharda dökülmüş olan yaprakları ve solmuş çiçekleri hatıra getirmektedir. Soru nedir? Ses, “âh”a ve çürümüş güzelliğe “O”nu nasıl sormaktadır? Bunu tahmin etmek zor değil. Yerlerdeki solmuş, çürümüş güzellikler, şaire annesini hatırlatır. O da böyle donuk ve sisli midir, çürümüş müdür? Ona ne olmuştur? Sorunun arka planında ölümün bilinmezliğı ve belirsizliğı yatmaktadır.

Birinci bölümde önce akşamın sonra sonbaharın anlatılmasına mukabil, ikinci bölüm, sonbaharın anlatılmasıyla başlar, akşam ile devam eder. Sonbahar ve akşam yine iç içedir:

“Âvâre felaket gülü altın krizantem,  
Her tarh-ı hazân üstüne dökmüş yine matem,  
Durgun sular üstünde perişan ve mükedder,

Faslın dağınık rûhu bulut, sis gibi titrer,  
 Yorgun sarı yapraklar uçar bir kuru daldan,  
 Bir hasta güneş ufka döker sâye-i ma'den;  
 En sonra semâlarda ey eski kamer sen  
 Hüznünle yayarken acı bir levha-i şîven  
 Çöllerde kalan bir küçük makber-i bî-kes  
 Yollar bu muhîtâta kesik, şekkalı bir ses!"

Bu bölümdeki on mısradaki uzun bir sıralı cümlelerin yer aldığını görüyoruz. Fakat anlatım yavaşlamak yerine, ilk altı mısradaki bilakis hızlanmıştır. Çünkü her iki mısradaki bir cümle yer almaktadır. Bir cümleyi oluşturan son dört mısradaki ise anlatım yavaşlıyor. Şair, bu on mısradaki cümleleri aralarına virgül koyarak bir sıralı cümle hâlinde birleştirmek suretiyle, şiirin başından itibaren gördüğümüz, anlatımı şiirin akışı içinde giderek yavaşlatma ameliyesine şeklen uymuş oluyor. Fakat cümlelerin büyük kısmında hareket ve heyecan ifade eden üç kısa cümlelerin, bundan sonra da uzun bir cümlelerin yer alması; anlatımın tekdüze bir şekilde ağırlaştırılmadığını iniş ve çıkışlar olduğunu gösteriyor.

Bir sonbahar çiçeği olan krizantem, sonbaharın her tarhına varlığıyla bir matem döker. Matem yere düşmüş, ölmüş olan bütün güzelliklerin matemidir. Krizantemin zikredilen iki sıfatından "avare felaket gülü" sonbaharın yol açtığı yıkımı hatırlatır. Krizantem bu yıkımla birlikte açan bir çiçek olduğu için felaket gülüdür ve yine aynı sebepten dolayı avaredir. Bazı krizantem türlerinin biçim olarak güle gerçekten benzediğini de belirtelim. Bilindiği gibi gül bir ilkbahar çiçeğidir. Krizantem ise şeklen güle benzemekle birlikte, sonbaharda açtığı için bir felaket gülü oluyor. Krizantemden "altın" diye bahsedilmesi ise hem sonbahara hâkim olan sarı rengi hem de kelimenin etimolojisini bize hatırlatmaktadır. Krizantemin bir felaket gülü ve altın çiçek olarak her sonbahar tarhına matem dökmesi matem ne kadar büyük olduğunu gösterir; fakat bu aynı zamanda güzel bir matemdir.

Mevsimin ruhunun bulut, sis gibi titremesi, bu titreyişin durgun sular üzerinde perişan ve kederli bir şekilde gerçekleşmesi sonbaharda esen rüzgârı düşündürür. Bu, ölüm getiren bir rüzgârdır. Bulut ve sis gibi titreyen ruh, ölmek üzere olan hasta bir insanı hatırlamamızı sağlar. Ahmet Haşim, şiirinde de nesrinde de çok kullandığı ruh kelimesiyle, bir şeyin varlığının özünü, iç boyutunu ifade etmek ister. Titremek kelimesi ise hastalığı çağırıştırır. Daha önce krizantemin altın olarak nitelendirilmesi dolayısıyla geçen ve hastalığın rengi olan sarı renk, titremeye birleşerek hastalık imgesini tamamlar. Mevsimin ruhunun durgun suların üstünde perişan ve kederli bir şekilde titremesi; rüzgârın etkisiyle suların ve belki suların üzerin düşmüş olan yaprakların ve çiçeklerin sularla birlikte hareket etmesine tekabül eder.

Bundan sonra şair anlatımını, iki mısradaki iki cümleye yer vererek biraz daha hızlandırıyor. Cümlelerin ilki sonbaharla, ikincisi ise akşamla ilgilidir. Mevsimin ruhunun titreyişinin ardından; yorgun, sarı yapraklar bir daldan uçarlar. Düşmek yerine uçmak fiilinin kullanılması; kurumak sebebiyle iyice hafifleyen ağırlığıyla yaprağın rüzgârın şiddetine dayanamayarak uçması, savrulması gerçeğine dayanır. Burada ölümden sonra ruhun hafifleyerek uçması inancına da işaret ediliyor olabilir mi? Bu mümkün olmakla birlikte, kesin değildir. Akşamın anlatıldığı ikinci cümlede hasta bir güneşin ufka bir maden gölgesi döktüğü ifade edilir.

Sonbahar ve akşamı birleştiren hastalığa delalet eden sarı renktir. Bir titreyiş sonrasında kuru bir daldan, sarı yaprakların uçması hastalığı çağrıştırır. Hasta olarak nitelendirilen güneşin de batarkenki rengi sarıdır. Şair, yaprakların sarı olduğunu belirtip, onların veya dalın hasta olduğunu gizlemekte; buna mukabil güneşin hasta olduğunu belirtip renginin sarı olduğunu gizlemektedir.

Maden gölgesi, kesif bir karanlığın karşılığıdır. Çünkü maden hem kesafeti hem de karanlığı çağrıştırır. Şiirde ufkun renginin nasıl değiştiğine dikkat edelim. Ufuk önce kıvı ve kanlıydı, sonra rengi sarardı ve şimdi ise karanlık. Akşamın gelişi safha safha anlatılıyor. Renk sıralamasında bir yanlışlık yok mudur? Güneş batarken ufuk; açık renkten koyu renge doğru, önce sarı, sonra da kıvı olmaz mı? Bu yersiz bir itirazdır. Dikkat edilirse şair, ufkun kıvıllığından sonra, güneşin sarı olduğunu, dolaylı olarak ifade ediyor ki bu da gerçeğe uygundur. Güneşin batarken ufukta hâkim renk başlangıç itibarıyla sarıdır; zaman geçtikçe ufuktaki sarılık yerini kıvıllığa bırakır; fakat sarı renk ufuktan iyice çekildikten sonra da güneşin rengi sarıdır. Şair, ufkun kıvıllığını ve güneşin de hastalığını, dolayısıyla sarılığını anlatır. Şiirde ufkun kıvıllığından sonra sarılığın bahsedilmesi söz konusu değildir.



Ahmet Haşim

Şiirin sonunda şair yeniden aya seslenir: “En sonra semalarda ey eski kamer, sen hüznünle acı bir matem tablosu yayarken...” Arık geç gelmiş ve ay gökyüzünde yükselmeye başlamıştır. Ay ışığının karanlığa yayılması ile oluşan manzara bir matem tablosu olarak nitelendirilmektedir. Şairin yine eski diye hitap ettiği ay da ölmüş olan annenin matemini tutmaktadır. Ayın bu vefalı tavrına karşılık, çöllerde kalan küçücük ve kimsesiz mezar, ayın matem tablosunun yer aldığı çevreye kesik ve hıçırıklı bir ses yollar. Mezar annenin mezarıdır. Artık anne mezarıyla ifade edilmektedir. Şair, ayın matem tablosunu izlerken, annesinin mezarından gelen kesik ve hıçırıklı sesini duymaktadır. Bu biraz da onun içindeki acının karşılığıdır.

## SONUÇ

Ahmet Haşim, diğer şiirlerinde olduğu gibi “Hazan” şiirinde de bir düşünceyi değil; iç yaşantıyı, ruh hâlini ifade eden, hissettiren bir biçim geliştirir. Bunu akşamın, sonbaharın ve gecenin manzaralarını birleştirerek yapar. Şiirin bütününe hâkim olan his, ölüm ve ölümün sebep olduğu acıdır. Şiir aya hitapla başlamakta ve yine onunla son bulmaktadır. Bu iki hitap arasında sonbahar ve akşam vardır. Şair on beş yıldır, sonbahar, akşam ve ay ışığı altındaki gece ile temsil edilen bir matem içinde yaşadığını bu suretle dile getirmektedir. Şiiri okuduğumuz zaman bu ölüm ve matem atmosferini biz de hisseder ve yaşarız.

Ahmet Haşim’in “Şi’r-i Kamer” başlığı altında bir araya getirdiği şiirlerde genel olarak geçmiş zaman canlandırılır, somutlaştırılır. “Hazan”da ise annenin ölümünden sonra geçen on beş yıl, şimdiki zamanı içine alacak şekilde anlatılır. Şiirde iç dünyadaki acının sürekliliği dolayısıyla değişmeyen bir şimdiki zamanın yer aldığı anlaşılmaktadır.



**KAYNAKÇA**

- Ahmed Haşim (1928). "Hazan". *Piyale*. İstanbul: Muallim Ahmed Halid ve İkbâl Kitaphaneleri. s. 50-51.
- Ahmet Haşim (1991). *Gurabahâne-i Laklakan, Diğer Yazıları*. İnci Enginün-Zeynep Kerman (Haz.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Çetin, Nihat (1954). "Ahmet Haşim'in Kaynakları Hakkında Bir Deneme". *Türkiyat Mecmuası*. C. 11, s. 183.
- Okay, Orhan (1993). "Ahmet Haşim'in Şiirlerinin Sembolizm Açısından Yorumu". *Meşrutiyet Sonrası Türk Edebiyatı*. Erzurum. s. 85-93.

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



**Dilbilim Araştırma**

**Makaleleri**

**Research Articles on**

**Linguistics**

# Katılımcı İnternet Sözlüklerinde Tahsin Yücel: Bir Web-portre Denemesi

ÖĞR. GÖR. DR. CANSU AVCI\* - PROF. DR. ERDOĞAN KARTAL\*\*

## Öz

Akademisyen kimliğinin yanında öykü, roman ve deneme yazarı, eleştirmen, çevirmen ve dilbilimci gibi çok yönlü bir kişilik olan Tahsin Yücel'in gerek bilim gerek edebiyat dünyasında önemli bir yeri vardır. Özellikle çağdaş Türk romancılığı ve öykücülüğünde kendine has tarzı ve söylemleriyle okurun ilgisini çekmeyi başarmış bir yazar olmasının yanı sıra aynı zamanda bir bilim insanı olarak duyarlı, yüksek gözlem gücü ve nesnel bakış açısıyla düşüncelerini ifade ederek de evrensel düzeyde kabul görmüştür. Bu bağlamda edebi eserleri, düşünsel yapıtları ve bilimsel çalışmalarıyla okuyucunun karşısına çıkan Tahsin Yücel'e dair okurlarının ne tür bilgi, görüş ve düşüncelerinin olduğu da merak uyandıran bir konudur. Bu çalışmada, sosyal medyanın Türkiye'de en sık kullanılan mecralarından olan *Ekşi Sözlük*, *Uludağ Sözlük*, *İnstela* ve *İnci Sözlük* gibi etkileşimli platformlarda "Tahsin Yücel" ismi ile ilgili üretilen ve paylaşılan "girdi" (entry)'lerdeki bilgi, görüş ve düşüncelerin söylem çözümlemesi yoluyla incelenerek yazarın bir "Web-portre"sinin oluşturulması amaçlanmaktadır. Nitel araştırma yaklaşımlarından olgubilim (fenomenoloji) desenine göre yapılandırılan çalışmanın bütüncesi ise "katılımcı İnternet sözlükleri" olarak da bilinen bu 4 (dört) platforma, kurulduğu günden 2021 yılının sonuna kadar "Tahsin Yücel" başlığı (entry) altında girilen toplamda 223 girdinin derlenmesi yoluyla oluşturulmuştur. Ardından bu girdiler, Web tabanlı söylem çözümlemesi yoluyla incelenerek yorumlanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar sözcükler:** Tahsin Yücel, katılımcı internet sözlükleri, entry, web tabanlı söylem çözümlemesi, fenomenoloji

## TAHSİN YÜCEL IN PARTICIPATORY INTERNET DICTIONARIES: A WEB-PORTRAIT ESSAY

### Abstract

In addition to his academic identity, Tahsin Yücel who is a versatile personality such as an author of story, novel and essay, a critic, a translator and a linguist, has a significant role both in science and literature world. He is not only an author who succeeded in drawing attention of readers with his unique style and discourse especially in contemporary Turkish novel and story but he also gained recognition globally via his highly observation skills and objective approach in stating his thoughts as a sensitive scientist. Herein; what information, view, thoughts his readers

\* Marmara Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu, cansu.avci@marmara.edu.tr, ORCID: 0000-0001-9336-8127

\*\* Bursa Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi, ekartal@uludag.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9836-5221

Gönderim tarihi: 01.09.2022

Kabul tarihi: 07.12.20



had related to Tahsin Yücel, appearing his readers' world with his literature work, spiritual art and scientific studies, is an absorbing issue. In this study, the most frequently used social media in Turkey Minus Dictionary, Uludag Dictionary, Instela and Pearl which are among the channels with the name "Tahsin Yücel", an interactive platform such as the dictionary knowledge, opinions in related "entries" produced and shared and by examining ideas through discourse analysis, the author's "Web-portrait" is aimed to present. The corpus of the study structured by phenomenology pattern from qualitative research approach has composed the total combination of 223 entries under the heading of "Tahsin Yücel" in Participatory Internet Dictionaries from the foundation of it to 2021. Then these entries have been tried to be interpreted by examining Web-based discourse analysis.

**Keywords:** Tahsin Yücel, participatory internet dictionary, entry, web-based discourse analysis, phenomenology

## GİRİŞ

**E**debiyat, kişilerin duygu, düşünce ve görüşlerini sözlü ya da yazılı olarak estetik kurallar çerçevesinde etkili bir anlatım sanatı olarak tanımlanırken, edebi tür ise bu bağlamda verilen eserlerinin düz yazı ve şiir olmak üzere biçim, konu ve teknik özelliklerine göre sınıflandırılmasıdır. Bu tür bir sınıflandırmada genellikle roman, öykü, masal, tiyatro, deneme, fıkra, makale ve biyografi gibi eserler düz yazı kategorisinde değerlendirilirken; lirik, epik, didaktik, pastoral ve satirik eserler ise şiir türü olarak görülürler. Ancak mevcut çalışmanın içeriği ve konusuyla doğrudan ilintili olduğu göz önünde bulundurularak bu edebi türler içerisinde *biyografi* ve *otobiyografiden*, edebi yazı olarak da *portre* ve *otoportrenin* tanımı ve özelliklerinden bahsedilecektir.

Biyografi sözcüğü, Çetin (2012, s. 15)'in de belirttiği gibi Yunanca kökenli bir sözcük olup, canlılık ve hayat anlamına gelen "bios" ile yazı ve şekil anlamına gelen "grafien" sözcüklerinin birleşiminden oluşur. Günümüz Türkçesinde ise daha çok "*hayat hikâyesi*" (TDK Türkçe Sözlük, 1998, s. 202) anlamında kullanılmaktadır. Altınova (2003, s. 3-4) ise biyografi sözcüğünü; "Fransızca "*biographie*" kelimesinin karşılığı olan ve günümüzde bir insanın hayatını anlatan yazı" şeklinde tanımlamaktadır. Akar (2013, s. 1)'in de ifade ettiği gibi aslında insanlar çok eski zamanlardan beri tanınmış şahsiyetlerin başarılarını gözler önüne sermek veya ölümlerinden sonra bu kişileri anmak için hayat hikâyelerini yazagelmışlerdir. Dolayısıyla biyografi türü de insanlığın bilinen geçmişi kadar eskidir denilebilir. Ancak sözü edilen edebî tür önceleri her ne kadar seçkin insanların hayat hikâyelerinin anlatılması için kullanılsa da zamanla toplumun geniş kitleleri tarafından tanınan kişilerin hayatlarını anlatmak için de kullanılır. Dünyadaki ilk biyografi örneklerine bakıldığında bunların Yunan ve Roma medeniyetlerine ait *tercüme-i hâl*<sup>1</sup> kitapları olduğu görülmektedir (Kütükoğlu, 1991, s. 24). Bununla birlikte, Batı dünyasında biyografi türünün ilk büyük yazarının Eski Yunan'da Plutarhos (MS 46- MS 120) olduğu iddia edilir. "Ben tarihler değil hayatlar yazıyorum" diyen yazar, daha önce tarihin bir kolu olarak düşünülen biyografinin edebiyatın bir türü olmasını sağlar (Çelebioğlu, 2007, s. 2).

<sup>1</sup> Osmanlıca bir kimsenin hayatını ve eserlerini anlatan yazı veya eser, öz geçmiş, yaşam öyküsü, biyografi.



Samuel Johnson

Orta Çağ'a gelindiğinde özellikle İngiltere'de daha çok etik ve teolojik kavramlara yer verilerek azizlerin yaşamlarının anlatıldığı *hagiografi*<sup>2</sup> diye yeni bir tür ortaya çıkar. 17. yüzyıl sonlarına gelindiğinde biyografi yazımında İngiliz Izaak Walton (1593-1683)'ın adı öne çıkar. Ancak yazar her ne kadar *Lives* (1670) adlı çalışmasıyla geçici bir başarı yakalamış olsa da sonradan kimi gerçekler konusunda yanılığa düştüğü ve eserde daha çok kendi duygularına ağırlık vererek etik değerleri ön plana çıkardığı gerekçesiyle söz konusu çalışması tam anlamıyla bir biyografi olarak kabul görmez (Çelebioğlu, 2007, s.5). 18. yüzyıl ise Er (2010, s.

31-32)'in de altını çizdiği gibi biyografik eserler açısından oldukça üretken bir dönemdir. Özellikle biyografi ve deneme yazarı Dr. Samuel Johnson (1709-1784), bu dönemde oldukça dikkat çeken isimlerden biridir. Zira Johnson kendine özgü bir takım yöntem ve teoriler aracılığıyla biyografi türünün sadeleşmesine büyük rol oynar. Özellikle biyografinin romanla olan ilişkisini daha da geliştirerek biyografik metinlerde mektup ve diyalogların kullanılmasının önünü açar. Ayrıca Plutarhos akımının takipçisi İngiliz yazar Samuel Smiles (1812-1904) da *The Life of George Stephenson* (1857), *The Story of The Life of George Stephenson* (1859) ve *Brief biographies* (1860) gibi biyografik eserleriyle 19. yüzyılda adından söz ettirmeyi başarır. Bunlara ek olarak Çelebioğlu (2007, s. 3), 20. yüzyılda bir diğer İngiliz yazar Lytton Strachey (1880-1932)'in, *Viktorya Dönemi* (1837-1901)'nin önde gelen kimi şahsiyetlerinin hayatını kaleme aldığı *Eminent Victorians* (1918) adlı çalışmasıyla ilk modern biyografi örneğini verdiğini belirtmektedir. Doğu dünyasında biyografi türünün ilk örneklerine ise 8. yüzyılın başlarından itibaren rastlanır. Örneğin, Türk tarihinde *Orhun Yazıtları* (720-735)'ni takiben tarih yazıcılığında biyografi türü görülürken, İslam tarihinde de Arapların *tabakât*<sup>3</sup> adını verdikleri eserler, biyografi yazıcılığının ne denli köklü bir geçmişe sahip olduğuna birer kanıt niteliğindedir (Çavdar, 2017, s. 632).

Diğer yandan Uslu (2007, s. 54), biyografi yazımının belirli bir düzen içerisinde kalmasını için dikkat edilmesi gereken kimi unsurlar olduğunun altını çizer. Buna göre; anlatılanlar gerçek ve yazar tarafsız olmalı, biyografisi yazılan kişinin yaşadığı dönem, sosyal çevresi, çalışmaları ve eserleri üzerinde özenle durulmalı, anlatılanlar tarihsel bir sıra içerisinde verilmeli, anlaşılır bir dille yazılmalı ve ders çıkarılabilecek nitelikte olmalıdır. Çavdar (2017, s. 630) da biyografilerin nesnel bir yaklaşımla ele alınması gerektiğini belirtir. Böylelikle hayatı kaleme alınan kişinin kendi tarihi gerçeğinin olduğu gibi ortaya konması kaygısı taşınmalıdır. Örneğin, 19. ve 20. yüzyıllarda biyografi yazımının 17. yüzyıldakilere oranla daha zor olduğu kabul edilir. Bunun nedeni olarak da daha önceki dönemlerde biyografi yazımında yeri olan hiciv (yergi), istihza (alay) ve anekdot (kısık anlatı) gibi yazılı anlatım türlerine yer verilmeyerek daha ziyade salt bilgi aktarımına dayanan yeni bir anlatı yaklaşımının benimsenmesidir. Ayrıca Çalışlar (2011, s. 10), bu

<sup>2</sup> Ermiş olduğu kabul edilen kişilerin, kilise büyüklerinin ve kendini dine adayanların hayatlarının anlatıldığı edebi eserlere verilen isimdir.

<sup>3</sup> Aynı çağda yaşamış, aynı bilim dalıyla uğraşmış, aynı mezhep ve tarikatın üyesi olan kişilerin hayatlarının işlendiği kitaplara verilen isimdir.

edebi türün aynı zamanda geçmişe ışık tutan bir tür olduğunu ve böylelikle de her biyografinin doğal olarak kendine özgü bir tarih yorumu içerdiğini savlamaktadır.

Bu bağlamda bir diğer edebi tür olarak karşımıza çıkan otobiyografi ise yine birebir Fransızca *autobiographie* kelimesinin karşılığı olup; “yazarının çoğunlukla birinci tekil şahıs zamirini kullanarak kendi hayatıyla ilgili gerçekleri dile getirdiği, kurgusal olmayan ve kapsamı oldukça geniş bir düzyazı anlatısı” şeklinde tanımlanmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2017, s. 333-334). Aslında Özyer (1993, s. 73-74)’in de işaret ettiği gibi edebiyatın tiyatro ve şiir gibi ana dalları dışında kalan, hatta yan dallarından biri sayılan bu türün, kurmacadan çok gereceğe dayandığı ve kişisel anıların yanında yorumlar içerdiği bilinir. Romalı Filozof Aziz Augustinus (354-430)’un Tanrı’ya hitap eden bir üslupta kaleme aldığı *Confessiones* (İtirafnar, 397-401) adlı kitabı otobiyografi türünün ilk yazılı örneği olarak kabul edilmesi sebebiyle geçmişinin Antik Çağ’a kadar uzandığı varsayılır. Cuddon (1982, s. 63-64) ise Romalı devlet adamları Publius Rutilius Rufus (MÖ 158 – MÖ 78) ve Aemilius Scaurus (MÖ 162-MÖ 89)’un bu türünün öncüsü olduklarını ancak daha da ileriye götüremediklerine vurgu yapar. Ayrıca ünlü Roma İmparatoru Marcus Aurelius (MS 121-MS 180)’un hükümdarlığı döneminde (MS 161-MS 180) kendine özel notları ve Stoacılık felsefesi üzerine düşüncelerini kaydettiği bir dizi kişisel yazıdan oluşan *Meditations* adlı yapıt ise modern otobiyografi türünde başat bir role sahiptir.

Bununla birlikte Dervişcemaloğlu (2017, s. 333-335), özellikle 18. yüzyılın sonlarına doğru *Romantizm* akımının etkisiyle “ben”in yüceltilmesi ve kişisel gelişime vurgu yapılması sebebiyle yazarların “itirafname” tarzında çok sayıda otobiyografi yazmaya koyulduklarını ve böylelikle söz konuş tarzın da giderek daha çok ilgi görmeye başladığını belirtir. Ünlü Alman edebiyatçı Goethe (1749-1832)’nin *Dichtung und Wahrheit* (Şiir ve Hakikat, 1808-1831) ve Cenevrelî yazar Jean-Jacques Rousseau (1712-1778)’nin *Les Confessions* (İtirafnar, 1782) adlı eserleri bu anlamda dünya çapında ses getirmiş otobiyografilerindendir. 19. yüzyıla gelindiğinde otobiyografi türünün çeşitlenmesiyle birlikte yazarlar da sürekli değişen bir çevrede kendi kimliklerini ortaya koyma ihtiyacı duyarlar. 20. yüzyılda ise kurmaca ve gerçek ayrımının çok da belirgin olmadığı otobiyografi yazma eğilimleri dikkat çeker. Örneğin yazar, otobiyografik bir söylemle halihazırdaki bakış açısı ile geçmiş yaşamını ele alır, bunu yaparken kişiliğinin gelişim sürecini de ortaya koymaya çalıştığı için otobiyografi aynı zamanda geçmişe yönelik (retrospektif) bir yazın türü olma özelliğine bürünür. Esasen otobiyografinin tek başına edebî bir tür olmanın ötesinde yazarının kimliğinin yaratıldığı psikolojik bir süreç olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Başka bir ifadeyle ister kurmaca ister gerçek olsun, otobiyografide anlatıcının yaşamı bir anlamda canlandırma yoluyla yeniden yapılandırılarak yaşamış olduğu olaylar yeniden yorumlanmış olur. Bu nedenle her otobiyografi bir bakıma kendini yorumlama işi olduğu için otobiyografi yazarının da tarafsız olması beklenemez.

Diğer yandan Morner (1975, s. 17), Batı kaynaklarında otobiyografinin genellikle önemli olayların anlatıldığı bir tür olarak kabul edildiğini ifade eder. Ancak otobiyografiler her ne kadar hafıza ve hayâl gücünün bir tür birleşimi olup güvenilir kaynaklar olarak görülmesi de yazarlarının kişiliklerini, davranışlarını ve gözlemlerini anlatmaları bakımından yaşadıkları döneme ışık tuttıkları da bir gerçektir. Özyer (1993, s. 73-74) ise kişiyi kendi yaşam öyküsünü

yazmaya iten nedenin aslında kendisini haklı çıkartma isteği olabileceğini savlar. Ayrıca insanların yaşamında önemli bir değişimlere neden olan bir takım düşünsel, dinsel ya da duygusal çatışmaların olabileceğini, hatta tarih ve kamuoyu karşısında kendisiyle hesaplaşmak ya da gelecek kuşaklara bir nevi ders verme amacının da otobiyografi yazmanın başlıca nedenleri arasında sayılabileceğini belirtir.

Edebi tür olarak nitelendirilen bir başka yazım biçimi ise *portre*dir. Fransızca kökenli (*portrait*) *portre* kavramını yazınsal anlamda Uysal (2009, s. 108); “bir kişinin görünüşü ve karakteristik özellikleriyle okuyucuya tanıtımı amacıyla yazılan edebi yazılar” biçiminde tanımlarken, Avcu (2019, s. 6-8) ise insan sureti ve ruhunun betimlendiği yazılar, bir nevi yazı ile resim yapılması diye tanımlamaktadır. Diğer birçok edebi tür gibi portrenin kökeni de Antik Çağ’a, eski Yunan’a kadar uzanır. İlk olarak Hipokrat (MÖ 460- MÖ 370)’ın tıp alanında portreyle ilgilendiği varsayılır. Ardından Platon (MÖ 428- MÖ 348), Aristo (MÖ 384 – MÖ 322) ve Galen (MS 129- MS 216) gibi filozof ve bilim insanlarının da bu konuya ilgi duyduğu dillendirilir. Benzer şekilde Aristoteles (MÖ 384- MÖ 322), ünlü *Poetika* (MÖ 344) adlı eserinde tragedyada karakterlerin özelliklerini maddeler halinde sıralarken, çağdaşı bir diğer Yunan filozof Theophrastos (MÖ 371- MÖ 287)’un da *Characters* (Karakterler- MÖ 300) adlı kitabını yazmasındaki asıl amacının insanların karakter olarak birbirlerinden çok farklı olduğunu düşünmesi olarak ifade edilir. Karakter çözümlemelerinin yapıldığı söz konusu kitap Yunan edebiyatının ilk portre eseri olarak kabul edilir (Avcu, 2019, s. 24-26). Ayrıca 17. yüzyıl Fransız klasik dönem yazarlarından Jean de La Bruyère (1645-1696), Theophrastos’un sözü edilen bu yapıtının çevirisine yaptığı eklerden meydana getirdiği aynı adlı (*Les caractères*-1688) eserinde yer verdiği 1120 karakterin (portrenin) genel bir çözümlemesini yaparak okuyucularından çıkarımlarda bulunmasını istemektedir (Çetişli, 2006, s. 66).

Özbek (2012, s. 248-249), portre yazımında birtakım kurallara uyulması gerektiğine dikkat çekerek, bu tür metinlerde kuru bir üslûbun yerini samimi bir ifade tarzının alması gerektiğini ve asıl amacın da okuyucuya sözü edilen şahsın biyografik bilgisinden öte “insanî” yönünün sunulması gerektiğini belirtir. Diğer yandan Mammadova (2021, s. 2583), edebî eserlerde imgelerin sanatsal sözlerle betimlenmesi açısından bu türün önemine değinerek portrenin, roman, kısa öykü ve şiir olmak üzere farklı türlerde yansıtılabildiğini ifade eder. Uysal (2009, s. 118-119) ise edebiyat, resim ya da fotoğraf sanatında portrenin, kişiye ait bütün ifade biçimlerinin sadece belli bir kısmını yansıttığını ve böylelikle gerçek yaşamla arasında farklılıklar olabileceğine dikkat çekmektedir. Ayrıca Özbek (2012, s. 246), portre yazıcılığının tamamıyla öznel (sübjektif) bir eylem olduğunu, dolayısıyla yazarın, portresini kaleme aldığı şahsı kendi duygu ve düşünce dünyasıyla algılayarak yansıtabileceğinin altını çizmektedir. Avcu (2019, s. 8-15)’ya göre portrenin bir diğer önemli özelliği ise tarihe tanıklık etmesidir, zira portre her ne kadar bir heykel, resim ya da yazın türünde verilmiş olsa da ortaya konan eser sayesinde (o) dönem ya da kişilere dair birtakım bilgiler edinilebilmektedir.

Bütün bunların yanı sıra Uysal (2009, s. 116-117), portrenin tür olarak edebiyatta oldukça ayrıntılı olduğunu, resim ya da fotoğraftaki portrelerden farklı olarak yüzeydeki, yani fiziki olarak görünenin ötesinde daha fazla şey içerdiğini belirtir. Bu durumun en somut örneği olarak da



romanda gerçekçilik akımlarının öncüsü olarak bilinen ünlü Fransız yazar Honoré de Balzac (1799–1850)'ın *La Comédie Humaine* (İnsanlık Komedyası, 1830-1856) adını verdiği toplamda 95 roman ve öyküden oluşan külliyyatında işlediği birbirinden farklı karakterler gösterilmektedir. Yazarının, bütün bu eserlerinde Fransız burjuvazisinin yaşam tarzı ve alışkanlıklarını iki bine yakın karakterin portresini çizerek yansıtmaya dikkate değer bir durumdur. Benzer şekilde 20. yüzyılın büyük roman yazarlarından biri olarak kabul gören Bulgar asıllı Elias Canetti (1905–1994) de *Der Ohrenzeuge. Fünfzig Charaktere* (Kulakmisafiri- Elli Karakter, 1974) adlı yapıtında elli karakterin portresini büyük bir ustalıklarla betimler. Türk Edebiyatında portre örnekleri ise, Avcu (2019, s. 63-64)'nun da belirttiği üzere, ilk olarak daha çok şiir türünde *Tanzimat* (1876) sonrası dönemde görülmeye başlar. Örneğin; *Servet-i Fünûn Dönemi* (1896-1901) şairinden Tevfik Fikret (1867-1915), eserlerinde ünlü divan şairi Fuzûli (1480-1556) ve edebiyatçı Rezaizade Mahmut Ekrem (1847-1914) gibi tanınmış kişilerin fizikî ve ruhi portrelerini çizer. *Cumhuriyet Dönemi* (1923-1960)'nde ise ünlü şairlerimizden Nazım Hikmet Ran (1902-1963), *Portreler* (1935); Yusuf Ziya Ortaç (1895-1967), *Bir Varmış Bir Yokmuş-Portreler* (1960); Yahya Kemal Beyatlı (1884-1958)'nın *Siyasi ve Edebî Portreler* (1968) isimli şiir türündeki portre eserlerini yayımladıkları görülür.

Girişte ilk paragrafında da vurgulandığı üzere bu bağlamda son yazım türü ise *otoportredir*. “Kendi kendine” anlamını veren *oto* ön ekiyle (Yaman, 2014) *portre* sözcüğünün birleşiminden meydana gelen *otoportre* kavramı sanat ve edebiyatta, sanatçının/yazarın “portre” konusu olarak kendisini seçmesidir, yani özne ve nesne, bakan ve bakılanın aynı kişi olmasıdır. Otoportrede sanatçı/yazar gördüğü, hissettiği, yaşadığı ve düşündüğü şeylere karşı duyarlı olduğu kadar aynı zamanda hem gözlemleyici hem de irdeleyici bir konumdadır. Kişinin kendini betimleme ihtiyacına istinaden ortaya çıkan bu yazınsal türde sanatçı ve yazarlar duygu ve düşüncelerini genellikle yazarak ya da resimlerini çizerek ortaya koymaya çalışırlar (Kaçmaz Ateş, 2013, s. 1-4).

Otoportrenin tarihinin ilk insanların mağara resimleri ile başladığı tahmin edilmektedir (Kaçmaz Ateş, 2013). Sanatta otobiyografik anlatımlar ise, Kuruç (2018)'un da ifade ettiği gibi, ilk olarak bireyin önem kazanmaya başladığı *Rönesans* döneminde gerçekleşir. Bu dönemde sanatçılar duygularını eserlerine yansıtarak, kendilerini ve kendi öznel algılayışlarını ortaya koyarlar. Örneğin, Hollandalı ressam Rembrandt van Rijn (1606-1669) kendi “ben”ini ortaya koymak adına yaşamı boyunca birçok otoportresini yapan ilk ressamlardan biridir. Benzer şekilde Alman ressam Albrecht Dürer (1471-1528) de kendi benliğini inceleyerek iç dünyasını eserlerinde yansıtmaya çalışır (Kaçmaz Ateş, 2013). Ancak teknolojik gelişmelere koşut olarak sanat alanına yeni malzemelerin girmesiyle birlikte sanatçıların ifade biçimlerinde de kimi değişiklikler kendini göstermeye başlar. Bu durum aynı zamanda sanatçıların bireysel yaratıcılıklarını da ön plana çıkarmalarına olanak sağlar. Tüm bu yaşananlar doğal olarak otoportre anlayışını etkiler ve bu türü benimseyen sanatçılar otoportrelerini farklı anlatım yollarıyla göstermeye koyulurlar. Bunun en belirgin örneklerinden biri Meksikalı ünlü ressam Frida Kahlo (1907-1954)'dur (Kuruç, 2018). Kahlo, acılarla dolu hayatını resimleri aracılığıyla izleyiciye sunarken yatalak kaldığı süreçte kendini “ben”ini tavana asılı aynaya bakarak ortaya koyar (Aytekin ve Bahadır, 2019, s. 15).

Yukarıda kimi özellikleriyle ele alınan *biyografi*, *otobiyografi*, *portre* ve *otoportre* gibi edebi tür ve yazılara ek olarak 21. yy. başından itibaren bilişim-iletişim teknolojilerinin, bir diğer ifadeyle

İnternet araçlarının (Web 2.0) gelişip yaygınlaşmasıyla birlikte sıradan İnternet kullanıcılarının dahi neredeyse her konuda yazılı, görsel ve sesli içerik üretebilecekleri yeni mecralar ortaya çıkar. Bu bağlamda sözü edilen kullanıcıların, alışıldık geleneksel metin/ yazın türlerinden farklı olarak bu mecralarda, özellikle belli başlı büyük tartışma forumları ve katılımcı sözlüklerinde herhangi bir konu ya da tanınmış (ünlü) kişiler hakkında duygu, düşünce ve görüşlerini dile getirmelerinin yanı sıra tartışılan konu ya da kişilere değin “bilgi” verdikleri/ aktardıkları da görülmektedir. Bu ortamlarda /mecralarda üretilen söylem biçimi; hipermetinsel (hypertextuel), çoklu-kanallı (multicanalite), çoklu-göndermeli (multiréférencialite) ve etkileşimli (interactivite) olması (Lancien, 1998, s. 20-32) sebebiyle klasik yazım biçimiyle üretilen söyleme göre farklılık arz etmektedir. Söz konusu ortamlarda özellikle tanınmış sanatçı, yazar ve onların eserlerine değin üretilen söylemlerin bir araya gelmesiyle birlikte “Web-portre” diye adlandırabileceğimiz yeni bir tür yazım türünün oluştuğu söylenebilir. Bu çalışmanın da ana eksenini oluşturan, aynı zamanda sosyal medyanın Türkiye’deki en sık kullanılan etkileşimli mecralarından, “katılımcı İnternet sözlükleri” olarak da bilinen; *Ekşi Sözlük*, *Uludağ Sözlük*, *İnstela* ve *İnci Sözlük*’te Tahsin Yücel ismi/ başlığı altında üretilen söylemlerin çözümlenmesi yoluyla yazarın bir *Web-portresinin* oluşturulması amaçlanmaktadır.

## KATILIMCI İNTERNET SÖZLÜKLERİ

Özellikle 20. yüzyılın son çeyreğinden başlayarak bilişim-iletişim teknolojileri alanında yaşanan gelişimlere koşut olarak ortaya çıkan ağların ağı olarak da nitelendirilen İnternet, dünya genelinde yaygınlaşarak toplumsal yaşamın hemen hemen her alanında yer edinerek gündelik yaşamı derinden etkiler (Yazıcı, 2016, s. 122). Ancak Üngüren (2019, s. 2880) ve Çomu (2012, s. 42-43)’nun da belirttiği gibi son yıllarda Web 2.0 araçları ya da “sosyal medya” platformları olarak adlandırılan bu iletişim kanallarının/ ortamlarının tüm dünya genelinde milyarlarca insan tarafından etkin bir şekilde kullanılmasıyla birlikte kişiler arası etkileşimin giderek arttığı, kullanıcıların buralarda yazılı, görsel ve sesli içerikler üretebildiği ve ürettikleri bu içerikleri başkaları ile istedikleri zaman kolaylıkla paylaşabildikleri, hatta üretilen başka içeriklere yorumlar yaparak ortamlara doğrudan etki edebildikleri görülmektedir. Böylelikle Wilson ve Peterson (2002, s. 449)’nun da dile getirdiği gibi İnternet sayesinde kişilerin hem kendi kültürlerinden hem de başka kültürlerden/ uluslardan olan insanlarla çevrimiçi ve çevrimdışı etkileşimlerinde büyük artışlar yaşanır.

Bu bağlamda İnternetin ülkemizde yaygınlaşmaya başladığı ilk dönemlerinde kullanıcılara kısıtlı bir katılım imkânı sağlayan Web 1.0 araçlarının olanakları ölçüsünde ortaya çıkan, bugün “sanal”, “çevrimiçi” ya da “etkileşimli sözlük” olarak da adlandırılan ortamlardan biri de katılımcı İnternet sözlükleridir (Söğüt, 2020, s. 48). 2000 yılların başından itibaren geniş bir kullanıcı kitlesine ulaşarak “popüler” birer sosyal ağ halini alan bu mecralar Sağır (2012, s. 26)’a göre; küreselleşmenin ve yeni bilişim ve iletişim teknolojilerinin hayatımıza daha çok sirayet etmesiyle birlikte geleneksel eski sözlüklerin modern kavram ve durumları açıklamakta yetersiz kalmaları sonucunda alternatif sözlük arayışı sebebiyle ortaya çıkmışlardır.

Özellikle Web 2.0 araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte bu sözlükler daha fazla gelişme göstererek, Yıldırım ve Başer (2016, s. 185)'in de vurguladığı gibi İnternet girişimciliği çerçevesinde “bilgiyi” farklı şekillerde aktaran mecralara dönüşürler. Bozkurt ve Biroğul (2012, s. 17) bu sözlükleri; “her türlü kelime, olay, durum ve kavram hakkında, kayıtlı yazarların yorumlarını içeren ve sübjektif sunumlarıyla genişletilen katılımcı sözlük tarzında ağ sayfası” olarak tanımlarken, Uçkan (2012, s. 23); “gerçek zamanlı akışa dayalı çevrimiçi forumlar, topluluk yaratmaya odaklı sosyal ağlar, “urban dictionary” tarzı sözlük formatını kullanan kullanıcı içeriği siteleri ve ortaklaşa üretimin teknik altyapısını oluşturarak Wikipedia gibi örnekleri yaratan wiki’lerin bir karışımı olarak” nitelemekte, Sağır (2012, s. 27) ise “kelimeleri ve olguları yeniden tanımlamak, gündelik olay ve haberleri anlık yorumlarla değerlendirmek için herkesin yazar olabildiği, deneyimlerinden hareketle tanımladığı alanlar” şeklinde değerlendirilmektedir.

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere İnternet sözlükleri, güncel konuların ele alındığı bir tür gündemli mecralar olup, bilgiyi oluşturma, paylaşma ve kategorilendirme özelliklerine de sahiptirler. Bu bağlamda, katılımcı sözlüklerde paylaşılan bilgiler doğru ya da yanlış olarak değil, daha ziyade sözlük yazarlarının herhangi bir konu hakkında yapmış oldukları öneri ya da görüş bildirme şeklinde değerlendirilmelidir. Sözlüklerin sıklıkla kullanılma nedenlerinden biri de bireylerin bilme merakı ve öğrenme istekleridir. Bu sebeple kuruldukları günden itibaren her yaşta bireyin sıklıkla başvurduğu birer kaynak haline dönüşmüşlerdir

## ÇALIŞMANIN AMACI

Bu çalışmada, Türkiye’nin en sık kullanılan sosyal medya platformlarından *Ekşi Sözlük*, *Uludağ Sözlük*, *İnstela* ve *İnci Sözlük* yazarlarının Tahsin Yücel’e değin bilgi, görüş, düşünce ve algılarından hareketle yazarın bir Web-portresinin oluşturulması amaçlanmaktadır. Bu nedenle sözü edilen platformlardaki “Tahsin Yücel” başlıklı girdilerin derlenip Web tabanlı söylem çözümlemesi yoluyla incelenerek sözlük yazarlarının Yücel ile ilgili bilgi, görüş, düşünce ve algıları ortaya konmaya çalışılacaktır. Böylelikle ilgili sözlüklerdeki yazarlarının söylemleri aracılığıyla elde edilebilecek bulgular sayesinde Yücel gibi önemli bir yazarın Türk toplumu nezdinde ne anlam ifade ettiği hususunda da az da bir fikir sahibi olma imkânı doğacaktır.

## YÖNTEM

### Araştırma deseni

Bu çalışmada, *Ekşi Sözlük*, *Uludağ Sözlük*, *İnstela* ve *İnci Sözlük* yazarlarının Tahsin Yücel’e dair yapmış oldukları yorumlardan/ girdilerden (söylemlerden) hareketle bilgi, görüş, düşünce ve algılarının belirlenerek yazarın bir Web-portrenin oluşturulması amaçlandığından araştırma, nitel araştırma yöntemlerinden olgubilim (fenomenolojili) desenine göre yapılandırılmıştır. Bu desendeki araştırmalar, Yıldırım ve Şimşek (2005)'in de ifade ettiği gibi genellikle farkında olduğumuz ancak derinlemesine ve ayrıntılı bir görüş ve düşünceye ya da anlayışa sahip olmadığımız olgulara odaklanmayı öngörür, bir diğer ifadeyle tam anlamını kavrayamadığımız olguları araştırmayı amaçlayan çalışmalar için olgubilim (fenomenoloji) uygun bir araştırma modeli oluşturabilmektedir. Ayrıca fenomenolojik yaklaşımın temelinde, özellikle de veri toplama

aşamasında, Turan (2019, s. 69)'ın da belirttiği gibi araştırmacıların, çalışmaya konu edilen olay ya da olgulara değin kişilerin yaşantı ve duygularını çözümleme girişimi bulunmaktadır. Dolayısıyla araştırmayı yapan kişi ya da kişilerin ilgili konuyla ilgili farkındalıklarını ortaya koyacak bir yaklaşım benimsemeleri de gerekmektedir.

### Araştırmanın evreni ve örnekleme

Her geçen gün gelişen ve değişen bilişim ve iletişim teknolojileri beraberinde kişilerin görüş, düşünce ve duygularını daha özgürce ifade etmelerine olanak sağlayacak sosyal medya platformlarının kullanılabilirliğini de yaygınlaştırmaktadır. Böylelikle Alp (2016, s. 148)'in de işaret ettiği gibi söz konusu platformlarda kullanıcıların her türden bilgi, görüş ve düşüncelerini özgürce tartışabilmeleri neticesinde bu platformların, kamusal kararları dahi etkileyebilecek bir potansiyele eriştikleri söylenebilir. Bu bağlamda, günümüzde toplumdaki yerleşik kültürel ve sosyal söylemlerin yeniden üretildiği alanlardan biri olması vesilesiyle Türkiye'deki katılımcı İnternet sözlükleri bu araştırmanın evrenini temsil etmektedir. Çalışmanın derlemine oluşturmak içinse amaçlı örneklem seçimine gidilerek Türkiye'nin en bilinen ve en sık ziyaret edilen 4 (dört) katılımcı sözlüğü seçilmiştir: 1. *Ekşi Sözlük* (<https://eksisozluk.com/>) 2. *Uludağ Sözlük* (<https://www.uludagsozluk.com/>), 3. Eski adı *İTÜ Sözlük* olan *İnstela* (<https://tr.instela.com/>) ve 4. *İnci Sözlük* (<http://www.incisozluk.com.tr/>)<sup>4</sup>.

### Verilerin derlenmesi

Araştırma verilerinin derlendiği son tarih (07 Ekim 2021) itibariyle "Tahsin Yücel" başlığıyla *Ekşi Sözlük*'te ilki 30 Ocak 2001, sonuncusu ise 07 Ekim 2021 tarihinde girilmiş 157; *İnstela*'da ilki 17 Nisan 2005, sonuncusu ise 14 Aralık 2020 tarihinde girilmiş 34; *Uludağ Sözlük*'te ilki 30 Mart 2006, sonuncusu ise 8 Ocak 2019'da tarihinde girilmiş 28 ve son olarak *İnci Sözlük*'te ilki 16 Mart 2014, sonuncusu ise 12 Eylül 2018 tarihinde girilmiş 4 (dört) girdi (entry)'ye, toplamda ise 223 girdiye ulaşılarak çalışmanın derlemi oluşturulmuştur. Ardından girdiler giriş tarihleri dikkate alınarak en eskiden en yeni olana doğru sıralandırılarak; "E" (*Ekşi*), "U" (*Uludağ*), "İN" (*İnstela*) ve "İ" (*İnci*) kısaltmalarıyla her 4 (dört) sözlük için de ayrı ayrı numaralandırılarak kodlanmıştır: *Ekşi Sözlük*: E01-157, *İnstela*: İN01-34, *Uludağ Sözlük*: U01-28 ve *İnci Sözlük*: İ01-04. Diğer yandan, bu türden sayısal (dijital) platformlardaki verilerin /girdilerin (söylemlerin) kimi zaman silinebilir olması durumu da dikkate alınarak derlenen verilerin tamamı ayrı bir Word dosyasına aktarılarak kayıt altına alınmıştır.

### Verilerin çözümlenmesi

Katılımcı sözlük platformlarının yazarları ya da kullanıcıları her ne kadar sayısal (dijital) ortamda çoğunlukla da klavye üzerinden yazarak ve bilgisayar ekranından yazılanları okuyarak iletişim kursalar da klasik sözlü iletişim modeli çerçevesinde iletişim kurdukları söylenebilir. Böylelikle ilgili kişilerin çevrimiçi etkileşimleri bir tür "söylem" aracılığıyla, yani gerçek anlamda

<sup>4</sup> İnteraktif Sözlükler Haziran 2021 sıralaması: <https://eksisozluk.com/interaktif-sozlukler-haziran-2021-siralaması--6965523>



dilin icraatı yoluyla gerçekleşmiş olur (Avcı ve Kartal, 2021, s. 1054). Baron (1984, s. 124) ise Web tabanlı iletişim modellerini, bilgisayarlarla ilgili yapılan tartışmaların bir parçası olarak değil de bundan daha ziyade insan dili üzerine yapılan çalışmaların bir parçası şeklinde incelenmesi gerektiğini savlar. Bu yaklaşım çerçevesinde, çalışmanın derlemine oluşturan 4 (dört) sözlükteki girdilerinin (görüşlerin/ yorumların) her biri kendi başına bir “söylem” olarak ele alınıp, *Web tabanlı söylem çözümlemesi* yaklaşımıyla çözümlenecektir. Herring (2004, s. 340)’in de işaret ettiği gibi *Web tabanlı söylem çözümlemesi* bir teori ya da bir yöntemden daha ziyade bir yaklaşım olarak kabul edilmektedir. Ayrıca bu yaklaşımın altında yatan teorik varsayımların, geniş çapta klasik söylem çözümlemesine ait teorik varsayımlarının aynısı olduğu söylenebilir, bir diğer ifadeyle temel yöntembilimsel yaklaşımı, dil odaklı içerik çözümlemesidir denebilir. Bu çözümleme türü, seçilmiş bir metin örneğinde kimi dilsel olguların gözlemlenmesi yoluyla doğrudan nitel amaçlı kullanılabileceği gibi bu olguların kodlanması, sayılması ve bunların göreceli frekanslarının elde edilmesi için nicel amaçlı da kullanılabilir.

Diğer yandan, van Dijk (1997, s. 2)’in de vurguladığı gibi bu tür platformlardaki içeriklerin (girdiler) de etkileşimli çevrimiçi ortamlar için öngörülen söylem çözümlemesi teknikleriyle çözümlemesi olağandır (akt. Mazur, 2004, s. 1074). Ancak Cumming ve Ono (1997)’ya göre ise bu söylemler farklı düzeylerde çözümlenebilseler de pek çok çalışmada artık katı dilsel söylem (örneğin, kelime ve cümlelerin sıraları gibi) olgusuna odaklanmak yerine içerikteki bilgilerin, söylemin diğer düzey ve boyutları ile olan uyumu incelenmektedir (akt. Marra, Moore ve Klimczak, 2004, s. 24-25). Benzer şekilde De Wever, Schellens, Valcke ve Van Keer (2006, s. 7)’in de belirttiği gibi Web tabanlı içerik/ söylem çözümlemelerinde genellikle yazı (transkript) düzeyinde yer almayan bilgilerin ortaya çıkarılması amaçlandığından çevrimiçi tartışmalar hakkında da ikna edici kanıtların elde edilebilmesi için içeriğin derinlemesine anlaşılması gerekmektedir. Bu sebeple yorumlar okuyucularına (alıcılar), katılımcıların (vericiler) gerçekte neler düşünüp neler hissettiklerini tam olarak yansıtamayacağı için araştırmacının çözümleme sırasında söylemde doğru olduğuna inandığı yorumlar için mümkün olan en güçlü kanıtları oluşturması büyük önem taşımaktadır.

Bütün bu görüşlerden hareketle çalışmada ilk olarak, yukarıda sözü edilen platformlardaki sözlük yazarlarının “Tahsin Yücel” ile ilgili bilgi, görüş ve düşünceleri (algıları), bir başka deyişle “söylemleri” (girdileri) çözümlenmek üzere kodlanarak sayısal hale getirilmiştir. Ardından girdilerdeki söylemlerin tek tek çözümlenerek elde edilen veriler sınıflandırılmış ve böylelikle ana temalar (kategoriler) belirlenmiştir. Son olarak bu temalar sıklıkları bakımından çoktan aza doğru bir sıralamayla verilerek yorumlanmaya çalışılmıştır.

## BULGULAR

Araştırma çerçevesinde, yukarıda da belirtildiği gibi “Tahsin Yücel” başlığı altında sırasıyla; *Ekşi Sözlük*’ten 157; *İnstela*’dan 34; *Uludağ Sözlük*’ten 28 ve son olarak *İnci Sözlük*’ten 4 (dört) girdi (entry) olmak üzere toplamda ise 223 girdi derlenmiştir. Ancak genellikle yazarlara ait her bir girdide, başka bir deyişle “yorumda” ya da “söylemde” her ne kadar sadece aşağıda belirtilen ana kategoriler çerçevesinde tek bir bilgi, görüş ya da düşünce dile getirilse de kimi zaman tek bir

girdide birden fazla temaya dair bilgi, görüşe ve düşünceye (algıya) de rastlanabilmektedir. Bu tür girdilerdeki birden fazla söylem Tablo 1'deki "frekans" sütununa eklenerek kodlamaları da "girdi kodları" sütunundaki içerdikleri "söylem" (entry) sayısı kadar yinelenmiştir (kalın ve koyu renkle belirtilenler). Ayrıca her bir söylemin (yorumun) yazarı, sözlüklerde yer aldığı gibi "takma isimleriyle" asıllarına sadık kalınarak ve söylemin yazıldığı tarihle birlikte verilmiştir. Örneğin, aşağıda *Ekşi Sözlük*'te yer alan 10 numaralı [E10] girdide görüldüğü üzere birden fazla tema kodlanmıştır: [E10]: "öykücü [1. öykücülüğü], romancı [2. romancılığı], göstergebilimci [3. göstergebilimciliği], çevirmen [4. çevirmenliği], emekli profesör [5. akademisyenliği] [...]. ötegeçe'de doğmuş, galatasaray lisesi'nde parasız yatılı okumuş [6. hayatına dair bilgiler]. gençliğinde üç isimli yaşar nabi nayır ve algirdas julien greimas arasında gidip gelmiş. balzac ondan sorulur. yaza yaza, okuya okuya, bir roman kahramanı gibi muzipleşmiş [7. yazarlığı] [...]". [tashih tamyeri, 24.05.2004].

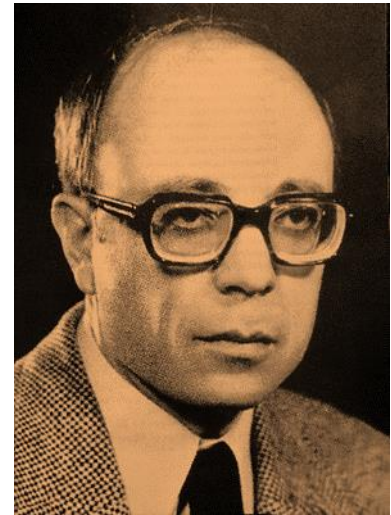
Yukarıda görüldüğü gibi *Ekşi Sözlük*'te, "tashih tamyeri," takma isimli yazar, 24.05.2004 tarihli girdisinde Tahsin Yücel'in; öykücülüğü [1], romancılığı [2], göstergebilimciliği [3], çevirmenliği [4], akademisyenliği [5], hayatına dair bilgiler [6] ve yazarlığı [7] ile ilgili 7 (yedi) farklı kategoride bilgi verdiği, bir diğer ifadeyle söylemde bulunduğu görülmektedir. Böylelikle çözümleme neticesinde derlemdeki her 4 (dört) sözlüğe ait 223 ham girdide 348 söyleme ulaşılmıştır. Bu söylemler sırasıyla; Yücel'in yazarlığı (f=95), çevirmenliği (f=77), romancılığı (f=54), hayatına dair bilgiler (f=35), öykücülüğü (f=23), eleştirmenliği (f=21), akademisyenliği (f=17), dilbilimciliği (f=11), göstergebilimciliği (f=6), deneme yazarlığı (f=5), kişiliği (f=3) ve adına atfen yapılan çalışmalar (f=1) olmak üzere toplam 12 ana tema (başlık) etrafında kategorilendirilmiştir (Tablo 1).

**Tablo 1.** Katılımcı sözlüklerde Tahsin Yücel başlıklı girdilerin ana temalara göre dağılımı

Temalar	Girdi (Entry) Kodları	f	%
Yazarlığı	E01, E07, E08, E09, E10, E15, E18, E19, E24, E27, E28, E30, E35, E36, E38, E39, E43, E44, E45, E51, E52, E53, E54, E56, E61, E62, E67, E69, E71, E72, E73, E74, E77, E78, E79, E80, E82, E83, E84, E86, E89, E91, E92, E93, E95, E98, E100, E103, E104, E105, E107, E108, E109, E117, E119, E121, E127, E130, E131, E135, E136, E138, E140, E142, E144, E146, E149, E150, E151, E154, E156, U01, U11, U12, U13, U14, U15, U16, U21, U22, U24, U26, İN02, İN05, İN06, İN09, İN12, İN13, İN14, İN19, İN26, İN29, İN31, İN34, İ01	95	27
Çevirmenliği	E02, E13, E16, E17, E20, E21, E22, E34, E36, E38, E42, E56, E59, E61, E64, E68, E72, E74, E84, E86, E88, E90, E91, E94, E96, E98, E99, E103, E105, E106, E109, E110, E111, E112, E113, E114, E118, E119, E122, E123, E125, E128, E129, E132, E133, E134, E135, E136, E137, E139, E140, E141, E145, E147, E148, E149, E150, E151, E152, E153, E154, E155, E156, U01, U03, U09, U15, U18, U19, U27, U28, İN03, İN05, İN07, İN08, İ02, İ04	77	22

Romancılığı	E05, E06, E11, E12, E14, E23, E27, E28, E36, E42, E43, E46, E47, E58, E60, E62, E69, E77, E78, E79, E84, E86, E87, E88, E89, E90, E91, E92, E95, E98, E100, E108, E114, E115, E116, E121, E124, E125, E126, E140, E146, U02, U12, U14, U21, U24, U26, İN14, İN18, İN20, İN23, İN24, İN33, İ01	54	16
Hayatına dair bilgiler	E10, E27, E57, E58, E59, E60, E61, E62, E63, E64, E65, E69, E70, E72, E73, E74, E75, E76, E81, E85, E86, E87, E88, E89, E90, E91, E98, E99, E102, E103, E109, U06, U26, İN01, İN25	35	11
Öykücülüğü	E06, E10, E26, E27, E30, E42, E79, E82, E89, E98, E101, E120, E121, U01, U10, U15, U24, İN01, İN05, İN10, İN17, İN22, İN28	23	7
Eleştirmenliği	E04, E25, E31, E33, E66, E74, E93, E100, E103, E105, E125, E143, E148, E149, E154, U01, U11, U15, U17, U24, İN08	21	6
Akademisyenliği	E10, E66, E72, E75, E86, E88, E90, E98, E109, E148, E149, U07, U11, U23, U24, İN05, İ04	17	5
Dilbilimciliği	E03, E07, E32, E35, E37, E103, E110, E117, U02, U03, İN14	11	3
Göstergebilimciliği	E10, E74, E125, U24, İN14, İ01	6	2
Deneme yazarlığı	U01, U15, U24, İN10, İ01	5	1
Kişiliği	İN13, İN15, İ03	3	0,5
Yazara atfen yapılan çalışmalar	E97	1	0,2
		<b>348</b>	<b>100</b>

1. **Yazarlığı:** Derlemdeki her 4 (dört) platformda da sözlük yazarlarının Tahsin Yücel'e dair en fazla *yazarlığı* yönünde söylemlerde (f=95) buldukları görülmektedir: *Ekşi:* 71, *Uludağ:* 11, *İnstela:* 12, *İnci:* 1. Bu söylemlerinde kimi yazarlar, Tahsin Yücel'in pek çok edebi türde eser verdiğini ve değerli bir yazın insanı olduğunu dillendirirken, kimi yazarlar ise Yücel'in Öztürkçe kelimeler kullandığı için anlaşılmasının zor olduğunu belirtmektedir. Örneğin; E15 kodlu girdinin yazarı Tahsin Yücel'in başarılı bir yazar olduğu için ödüller aldığını ifade ederken: "*fransız hükümetince, öğretim, yazın ve sanat alanında üstün başarı göstermiş kişilere verilen palmes académique nişaninin en yüksek derecesi olan commandeur derecesinin sahibidir.*" [mavimor, 21.04.2005], İ10 kodlu girdisinde bir başka sözlük yazarı ise Yücel'in farklı türlerde güzel eserler kaleme aldığını vurgulamaktadır: "*birbirinden güzel roman, hikaye ve deneme kitaplarının yazarı...*" [feklavye, 10.03.2009]. Ancak kimi girdilerde de Yücel'in yazarlığına dair olumsuz yorumlar da görülmektedir. Şöyle ki U01 kodlu söylemin yazarı Yücel'in anlaşılması zor bir



Tahsin Yücel

edebiyat yazarı olduğuna dikkat çekmektedir: “türk edebiyatının öztürkçeci profesörü. anlatı yerlemleri diye bir kitabı vardır ki anlayan beri gelsin [...]” [profesor bonbon, 30. 03.2006].

**2. Çevirmenliği:** “Yazarlığına” dair söylemlerin hemen ardından sözlük yazarlarının hemen hemen ¼’ü Yücel’in çevirmenliğine yönelik yorumlarda (f=77) da bulunmaktadır. Bu söylemlerin neredeyse tamamının, yazarın “başarısız” ve “anlaşılmaz” çeviriler yaptığı yönünde olduğu söylenebilir. Örneğin; **E16:** “elimde fransızca sözlük eserleri orjinalinden okusam daha az zaman kaybederdim dedirten yazar...” [Iambacini çevirmenliği, 16.09.2005] ve **İ03:** “eğer bir gün fransızca öğrenip de albert camus’ün kitaplarını çevirmeye kalkışırsam bilin ki müsebbibi tahsin yücel ve onun yürek yırtan çevirileridir. hayattan soğuttu adam” [recai pengül, 24.02.2008] kodlu girdilerin yazarları söylemlerinde, Yücel’in yaptığı çevirilerin zorluluklarından yakındıkları görülmektedir. Benzer şekilde **U09:** “neden iyi çevirmen dendiğini bi türlü anlayamadığım kişidir.” [ayselgitbasimdan çevirmenliği, 15.01.2010] ve **İN04:** “çevirilerini “Öztürkçe” yapmaya çalışırken tdk da olmayan kelimeler yazdığı için kitabı anlamak zor oluyor [...]” [tartarusamca, 12.09.2018] kodlu girdilerin yazarları da söylemlerinde Yücel’in çevirilerinin ne denli anlaşılmasız olduğunu belirtmektedirler.

**3. Romancılığı:** Sıklık bakımından üçüncü sırada ise sözlük yazarlarının Yücel’in nasıl bir romancılığına yönelik söylemleri (f=54) yer almaktadır. Söz edilen girdilerde yazarlar, Yücel’in çok başarılı romanlar yazdığını ve karakterlerini çok iyi betimlediğini dile getirmektedirler. Şöyle ki **E05** ve **U14** kodlu girdilerde yazarlar, Tahsin Yücel’in özellikle *Yalan* adlı romanının kendilerini ne denli etkilediğine vurgu yaparken: “‘yalan’ isimli romani ile tum okur hayatimi altust etmis insan. uzun sure kendimi toparlayip baska bir kitap okuyamadım” [**E05-** allbattross, 19.12.2002]; “yalan isimli romanıyla ‘2003 ömer asım aksoy roman ödülü’ ve ‘2003 yunus nadi roman ödülü’ alan yazar. bu romanı okuyup bitirdiğinizde, çok şey kazanmış olduğunuzu hissedebilirsiniz. süze süze, sindire sindire, özümseye özümseye kitap okumanın verdiği kazanımlarla baş başa kalırsınız bi süre. romanın kahramanı yusuf aksu’ya hem acır, hem de özenirsiniz. uzunca bi süre unutamazsınız yusuf aksu’yu” [**U14-** kent kartim kaybordu, 20.05.2011], benzer bir düşünceyle **İN20** kodlu girdinin yazarı da Yücel’in *Kumru ile Kumru* adlı romanına göndermede bulunarak, bu eseri çok beğendiğine dikkat çekmektedir: “çok akıcı ve değişik okumalara açık bir eser olan kumru ile kumru ile beni büyülemiştir” [**İN20-** kafkaesk komedi, 27.08.2012].

**4. Hayatına dair bilgiler:** Bir sonraki temada da sözlük yazarlarının; doğum yeri ve tarihi, okuduğu okullar, ailesi ve ölümüne dair doğruluğu ispatlı ve ilgili (edebiyat) çevrelerince de bilinen birtakım söylemlerle (f=35) Yücel’in hayatına dair bilgilendirmede buldukları gözlenmektedir. Örneğin **E27** kodlu girdide yazarın doğum tarihi, yeri ve okuduğu ortaöğretim kurumundan bahsedilirken: “1933 elbistan doğumlu ve galatasaray lisesi mezunudur.” [**E27-** qazaxala, 22.12.2008], **U26** ve **İN25** kodlu girdilerde ise Yücel’in vefat bilgisi verilmektedir: “vefat etmiş olan büyük usta yazar. allah rahmet eylesin öldüğünü duyunca epey üzüldüm [...]” [**U26-** tultag, 24.01.2016] ve “hayatını kaybetmiş” [**İN25-** ıslak kapı kolu, 22.01.2016].

**5. Öykücülüğü:** Ayrıca sözlük yazarlarının Yücel’in öykücülüğüne yönelik söylemlerde buldukları girdiler de sıklık bakımından (f=23) dikkate değerdir. **E89** ve **U10** kodlu girdi örneklerinde olduğu gibi Yücel’in, Türk öykücülüğünün önemli bir isim olduğu ve etkileyiciliği ile adından söz ettirdiğinin altını çizilmektedir: “[...] ergenlik yıllarımdan beri büyük bir iştahla okudum



her yazısını, kitabını, öykülerini vs. çağdaş türk edebiyatının içeriğini yüksek zekayla dolduran bir yazardı [...]” [E89- kassandra, 23.01.2016] ve “[...] küçük sümüklü böceğin kanatları yağmur sonu mavisine boyalı kelebeğe aşkını anlattığı hikayesidir yazarın en iyi öyküsü” [U10- solipsist, 23.05.2010]. Bununla birlikte, İN17 kodlu söyleminde başka bir yazar da Yücel’in öykülerinin kimi özelliklerine dair bilgilendirme yoluna gitmektedir: “tahsin yücel’in öyküleri toplumsal sorunlara dokunmadan, bireyin iç dünyasına yönelmiştir. bireyi soyutlamadan bireyin çevresiyle bağını koparmadan yapıyor bunu. birey önemli onun için, sorunlar, çalkantılar, iniş çıkışlar öykülerine yansımıyor” [İN17- agilulfo, 09.06.2012].

**6. Eleştirmenliği:** Bütün bunların yanı sıra Yücel’in eleştirmenliğine yönelik söylemler (f=21) de göze çarpmaktadır. Örneğin E74 ve U11 kodlu girdilerde olduğu gibi Yücel’in özellikle Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* (1990) adlı eserine dair yaptığı eleştiriler yer almaktadır: “[...] orhan pamuk’un kara kitap hakkındaki amansız ve acımasız eleştirisidir. söz konusu eleştiriyi tatsız kılan tahsin yücel’in kara kitap’ın içinde bulundurduğu metaforları ve kitabın inceliklerini görmezden gelerek konuya bir edebiyat öğretmeni perspektifi ile yaklaşmasıdır...” [E74- septimus warren smith, 22.01.2016] ve “[...] teşkilat derken şu bizim piyasanın meşhur sanat edebiyat çetesini kastediyorum, rakı sofrası kardeşliği. bütün teşkilat üyeleri gibi orhan pamuk a düşmandır, çünkü ve zira orhan pamuk tekerlerine çomak sokmuş, ezberlerini bozmuş, onların yazar değil sızar olduklarını yüzlerine vurmuştur [...]” [U11- pursewarden, 23.05.2010]. Ayrıca her 4 (dört) sözlükte bu bağlamda yer alan söylemler incelendiğinde de sözlük yazarları nezdinde Yücel’in eleştirmen kimliğinin daha ziyade *Kara Kitap* üzerine dair yaptığı eleştirilerle ön plana çıktığı görülmektedir: “zamanında kara kitap romanını eleştirdiği için orhan pamuk’ un “kitaplığımdaki tüm kitaplarını attım.” dediği yazar ve çevirmen” [İN08- gramadevate, 19.02.2009].

**7. Akademisyenliği:** Sözlük yazarlarının bu başlıktaki söylemlerinde (f=17) çoğunlukla Yücel’in bu denli başarılı bir yazar olmasının da ötesinde çok iyi bir bilim insanı olduğu konusunda hemfikir oldukları görülmektedir. E86 ve U07 kodlu girdilerdeki; “[...] tahsin yücel çok kıymetli bir akademisyen ve çevirmeni [...]” [bizans, 23.01.2016]; U07: “fransız dili ve edebiyatı alanında profesör, yazar, aydın kişidir [...]” [heathcliff\_07.08.2008] söylemlerden de anlaşılacağı gibi yazarlar, Yücel’in başarılı bir akademisyen olduğunu dile getirmektedirler. Benzer bir söylemle İN05 kodlu girdinin yazarı da Yücel’in kıymetli bir bilim insanı, akademisyen olduğunun vurgusunu yapılmaktadır: “[...] tahsin yücel, komple bir sanatçıdır ve genelde olduğunun aksine hem akademisyen-bilimadamı hem de sanatçı kimlikleri arasında kendine has sentez yapabilmiş değerli bir yazardır. ayrıca bir yazıneridir. her ikisi birdendir bence [...]” [sinefilolog, 10.06.2008].

**8. Dilbilimciliği:** Diğer yandan, sözlüklerde aynı zamanda Yücel’in başarılı bir dilbilimci olduğu yönünde söylemler (f=11) de görmek mümkündür. Örneğin; E03 kodlu: “dil devrimi ve sonuçları” adlı kitabı okunması, okutulması ve okutturulması gereken yazar; dünyaca tanınan/sayılan bir dilbilimci” [yasinko, 17.02.2002] ve U03 kodlu: “uluslararası alanda bakıldığında; yapısalcılığın ilk temsilcilerindendir. hatta yapısalcılığı kuran ünlü bir yazarın öğrencisidir [...]” [calderon de la barca, 16.11.2006] girdilerdeki söylemlerinde yazarlar, Yücel’in dünyaca tanınan ve sayılan bir dilbilimci olmasının yanı sıra, aynı zamanda yapısalcılık alanında da öncü olduğunun altı çizilmektedir. Benzer şekilde bir başka yazar da Yücel’in yapısalcılık alanında önemli eserler kaleme aldığını

ifade etmektedir: **İN14**: “[...] ayrıca kendisi yapısalcılık ve göstergebilim gibi alanlarında oldukça başarılı yapıtlar ortaya çıkarmış [...]” [stratpaul, 19.01.2010].

**9. Göstergebilimciliği:** Yücel’in yukarıda anılan birçok kimliğine ilaveten sıklık bakımından az (f=6) da olsa göstergebilimci yönüne de dikkat çekilmektedir. Şöyle ki **U24** kodlu: “türkiye”deki göstergebilim çalışmalarının öncüsü, yazar, eleştirmen ve bilimadamı [...]” [nilushka, 22.01.2016] girdisinde yazar, Yücel’in göstergebilimin Türkiye’deki öncülerinden olduğuna işaret ederken, **E125** kodlu: “[...] hem afedersiniz öztürkçeci, hem iki göstergebilim, fransızca biliyor diye kendini tanrı zanneden pseudo-entelektüellerden...” [don drapper, 02.04.2019] girdisinde bir başka yazar ise Yücel’in sözü edilen bu yönüne olumsuz bir göndermede bulunarak “aydın” kimliğini sorgulamaktadır.

**10. Diğerleri:** Son olarak, sözlük yazarının girdilerinde sıklık bakımından az yinelenen; Yücel’in deneme yazarlığı (f=4): “çok güzel denemeleri olan yazar. [...]” [**U20**- strategy, 24.06.2013], kişiliği (f=3): “gördüğüm en alçak gönüllü insanlardan biri. [...]” [**İN13**- mistir loba loba, 23.04.2009] ve yazara atfen yapılan çalışmalara (f=1): “fatma barbarosoğlu ikincisini bugün 29 ocak günü yazdığı ‘tahsin yücel’in ardından bir yüzleşme denemesi’ yazıları ile veda etmektedir tahsin yücel’e. bu ikinci yazısında insan niye roman okur sorusuna da cevap arıyor ve kumru ile kumrudan örnek veriyor” [**E97**- karakugu atflar, 29.01.2016] **dair söylemler** de yer almaktadır.

## TARTIŞMA

Çözümlemeler neticesinde sözlük yazarlarının en çok Yücel’in “yazarlık” yönüne dair söylemlerde buldukları gözlemlenmektedir. Böylelikle söz konusu söylemlerden de anlaşılacağı üzere sözlük yazarlarının; Yücel’in yazarlığı hakkında önemli bilgilere sahip oldukları, kendisinin gerek öykü ve roman gerek deneme türlerinde özgün ve önemli eserler kaleme aldığını ifade eden söylemlerine rastlanmaktadır. Bu bağlamda kimi sözlük yazarının Yücel’in “etkileyici” bir kalem olması yönündeki görüşlerin, Yağcı (2020, s. 300)’nin da altını çizdiği gibi aslında Yücel’in kullandığı sade dilden ve yarattığı sözcüklerden kaynaklandığı söylenebilir. Ayrıca yazarın, eserlerini ironi ve alaycı unsurların egemen olduğu bir gerçeklikle yazması ve Anadolu insanına sevecen fakat bir o kadar da gerçekçi ve eleştirel bir tutumla yaklaşması gibi etmenler de Yücel’in özgün ve başarılı bir yazar olduğunu kanıtlar niteliklerdir.

Ardından kimi sözlük yazarların Yücel’in “çevirmenliği” ile ilgili söylemlerde bulunduğu görülmektedir. Bu kategorideki söylemlerde neredeyse yazarların tamamı; Yücel’in “başarısız”, bir o kadar da “anlaşılması güç” çeviriler yaptığına dair olumsuz düşünceleri göze çarpmaktadır. Ancak sözü edilen “zorluk” ya da “anlaşılama” durumu, Yağcı (2020, s. 299)’nin da vurguladığı gibi daha çok Türk toplumunun kültür, düşün, sanat ve bilim alanında yeterince üretimde bulunamamalarından kaynaklanmaktadır, bir diğer ifadeyle Türkçe; sanat ve edebiyat gibi alanlarda sözcük ve terimden yoksun olduğu için okuyucular da Yücel’in kullandığı kelimeleri anlamakta zorlanmaktadırlar. Bununla birlikte, Özüaydın (2020, s. 259) ise Yücel’in Fransız Edebiyatının önde gelen birçok önemli yapıtını dilimize kazandırması sebebiyle yeri doldurulamayacak bir çevirmen olduğuna işaret etmektedir.



Tahsin Yücel

Ayrıca sözlük yazarlarının, Yücel'in "çok başarılı bir roman yazarı" olduğu şeklindeki girdileri de dikkate değerdir. Söz konusu girdilerde yazarlar, Yücel'in romanlarında karakterlerini çok iyi yarattığını ve bu vasiyle de yaşadığımız çağın toplumsal sorunlarını çok iyi yansıtılabildiğini dile getirmektedirler. Bununla birlikte Sarıkaya (2021, s. 25-26) da Yücel'in romanlarında toplumsal sorunları göz ardı etmediğini, bilakis gerçekçi bir bakış açısıyla roman karakterlerinin yaşadığı güçlükleri, sınıf sorunlarını ve üretim ilişkilerinin dayattığı sistemi ele aldığını ifade etmektedir. Andaç (2020, s. 291) ise benzer bir

düşünceyle Yücel'in insan ve toplum üzerine dikkatli gözlemler yaptığını ve böylelikle toplumsal gerçeklikleri kendi bakış açısından süzerek romanlarını kurguladığını belirtmektedir. Çölmekçiöğlü (2019, s. vi) da özellikle çağdaş romanda bireyin iç dünyasını/ psikolojisini yansıtması bakımından önem teşkil eden "iç çözümleme", "iç monolog" ve "iç diyalog" gibi tekniklerin Yücel'in romanlarında önemli bir yere sahip olduğunu vurgulamaktadır. Böylelikle Yücel'in Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının önemli romancılarından biri olduğu savı sözlük yazarlarının söylemleriyle de örtüştüğü söylenebilir.

Girdilerde ayrıca yazarların, Yücel'in hayatına dair söylemlerde buldukları da belirlenmiştir. Bu söylemlerinde yazarlar genellikle Yücel'e dair; doğum yeri ve tarihi, ailesi, eğitimi (okuduğu okullar), ekonomik koşulları ve vefat gibi doğru olan bir takım biyografik bilgiler verdikleri anlaşılmaktadır. Şöyle ki 1933 yılında Kahramanmaraş'ın Elbistan İlçesine bağlı Ötegeçe yöresinde doğan Yücel'in çocukluğu, Kılıçeri Öztokat (2020, s. 270)'in de dile getirdiği gibi yoksulluk, kimi aile biyelerinin kaybı ve hastalıklarla geçer. İlkokulu doğum yeri ve memleketi olan Elbistan (Ötegeçe Sempti)'da okuduktan sonra 1945 yılında İstanbul'a gelerek Galatasaray Lisesi'nin sınavını yatılı olarak kazanır. Buradan 1953 yılında mezun olduktan sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans eğitimini tamamlar (1960). Bir yıl sonra aynı bölümde asistan olarak çalışmaya başlar, 1969'da doktorasını tamamlar, 1972'de doçent ve 1978'de ise profesörlük unvanı alır. 2000 yılına kadar burada öğretim üyesi olarak görev yaptıktan sonra emekliliğe ayrılır ancak edebi çalışmalarını sürdürür ve 2016 yılında da yaşama veda eder.

Diğer yandan, kimi girdilerde ise Yücel'in "çok iyi bir öykü yazarı" olduğuna dair söylemlere ulaşılmıştır. İlgili girdilerde sözlük yazarlarının, Yücel'in öykülerinde insanı düşünmeye yönelttiğini ancak bununla birlikte toplumsal sorunlara da değinerek okuyucuda etki uyandırdığını dillendirdikleri görülmektedir. Esasen Andaç (2021, s. 4)'in de vurguladığı gibi Yücel bir "durum" öykücüsüdür, yani yazar bireyin gerçek yaşantısından kesitler sunarak onların olup biten olaylar karşısındaki tutumunu yansıtmayı amaç edinir. Benzer bir bakış açısıyla Akgün (2009, s. 8-9) de Yücel'in, öykülerinde insan gerçekliğinden yola çıkarak bir anlamda toplumsal yapıyı gözler önüne serdiğini ifade etmektedir. İnsanın varoluş serüveni, teknolojik gelişmelere koşut olarak değişen toplumsal yapı ve çağsal değişimle birlikte bireysel ve toplumsal gerçekliğin

iç içeliği öykülerinin temel meseleleri olmasının yanında insanı ve toplumu “tanıma”, “anlama”, “tanımlama” ve “anlatma” gayreti de Yücel’in yazma serüvenini açıklayan temel kavramdır.

Bütün bunların yanı sıra kimi sözlük yazarlarının, Yücel’in “eleştirmen” kimliğiyle ilgili görüş ve düşüncelerini ifade ettikleri girdiler de bulunmaktadır. Bu türden girdilerde yazarların, Yücel’in eleştirmen kimliğinin esasen Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* üzerine dair yaptığı eleştirilerle ün saldıği konusunda hemfikir oldukları görülmektedir. Aslında Tilbe (2020, s. 329)’nin de dikkat çektiği gibi Yücel’in gerçek “eleştirel” tutumunun kendisini daha çok eserlerinde gösterdiğini söylemek mümkündür çünkü öykü ve romanlarında gerçekçi bir yaklaşımla insanlığın durumunu betimlerlerken toplumsal eleştiriye de her daim ön planda tutmaktadır. Benzer şekilde Öcal (2012) da Yücel’in, insanı kendine ve topluma yabancılaşmasını körükleyen kapitalist sistemi yapıtlarında, özellikle de romanlarında sıklıkla eleştirdiğinin altını çizmektedir. Dolayısıyla Yücel’in “eleştirmenliğini” sadece Pamuk’un sözü edilen kitabı üzerine yaptığı eleştiriyle sınırlandırarak kendisinin “kötü bir eleştirmen” olduğunu savlamanın doğru bir yaklaşım olmadığı söylenebilir.

Derlemdeki bir diğer kategoride ise sözlük yazarlarının Yücel’in “akademisyenliğine” değin girdileri yer almaktadır. Yazarların, bu girdilerdeki söylemlerinin neredeyse tamamında Yücel’in “başarılı bir yazar” olmasının yanı sıra aynı zamanda “çok iyi bir bilim insanı/ akademisyen” olduğu konusunda görüş birliği içerisinde oldukları görülmektedir. Bu bağlamda, Yağcı (2020, s. 299-300)’nın da işaret ettiği gibi Yücel, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü’nde 1961 yılında başladığı akademik yaşamını Fransız hükümetinden aldığı bursla bir süre Paris’te sürdürür ve sonra geri döner. 1965 yılında *Bernanos’un İmge Evreni* başlıklı doktora tezini tamamlar. Bu çalışma, Türkiye’deki “göstergebilim” çalışmalarının ilk örneklerinden biri olup 1969 yılında da yayımlanır. 1972 yılında *İnsanlık Güldürüsü’nde Yüzler ve Bildiriler* başlıklı çalışmasıyla doçent, 1978 yılında ise *Les Coordines Narratives* başlıklı çalışmasıyla profesör unvanını alır ve 2000 yılında emekli oluncaya kadar öğretim üyesi olarak görev yapar. Böylelikle Kılıçeri Öztokat (2020, s. 271)’in da belirttiği gibi Yücel aynı zamanda hayatını bilime ve evrensel düşünceye adanmış bir bilim insanı ve aydındır.

Benzer şekilde sonraki iki kategoride de sözlük yazarlarının, Yücel’in aynı zamanda “başarılı bir dilbilimci” ve dünyanın “en önemli” göstergebilimcileri arasında yer aldığı şeklindeki söylemlerine rastlanmaktadır. “Dilbilimciliği” konusundaki kimi söylemlerde Yücel’in özellikle “yapısalcılık” alanının önemli temsilcileri arasında yer aldığına vurgu yapılırken, “göstergebilim” alanında ortaya koyduğu teoriler ile de bu alanın gelişiminde önemli bir payının olduğunu ifade edilmektedir. Bu doğrultuda Özüaydın (2020, s. 258-259), bir yandan Yücel’in dilbilim alanında yaptığı akademik çalışmalarla bilinen bir bilim insanı olduğunu, bu kimliğini bütün yapıt ve yaratılarında kullanma biçimi ve gücüyle zenginleştirdiğini ve göstergebilim çalışmalarıyla da profesörlük unvanı aldığına atıfta bulunurken, diğer yandan yazarın özellikle göstergelerin iletişimsel boyutunu yazınsal yapıtlarında nasıl işlediğini örnekleriyle birlikte ortaya koymasının da bu “bilimselliğinin” ayrı bir uzantısı olduğunun altını çizmektedir. Aktulum (2013, s. 4) ise Yücel’in *Anlatı Yerlemleri* (1993), *Söylemlerin İçinden* (2014) ve *Göstergeler* (2006) olmak üzere neredeyse tüm yapıtlarında Ferdinand de Saussure (1857- 1913)’ün yapısalcı dilbilim anlayışı ve



Algirdas Julien Greimas (1917-1992)'ın da göstergebilimsel yaklaşımından etkilendiğini ifade ederek, yazarın özellikle *Yalan* adlı romanında sözü edilen kuramlara dair teknikleri oldukça fazla kullandığına dikkat çekmektedir.

Sıklık bakımından az olsa da derlemdeki kimi girdilerde Yücel'in "başarılı bir deneme yazarı" olduğuna dair söylemlere de ulaşılmıştır. Söz konusu durum, Özüaydın (2020, s. 259)'a göre Yücel'in genellikle insani ve toplumsal konuları ele aldığı denemelerinde ortaya koyduğu kimi "farkındalıklardan" kaynaklanırken, Kılıçeri Öztokat (2020, s. 271) ise yazarın, Türkiye'nin geçmişte yaşamış olduğu ve bugün de süregelen birtakım sorunlarını "çarpcı" bir üslupla kaleme alması sebebiyle denemelerinin bu denli sevildiğine işaret etmektedir. Bununla birlikte birkaç adet de olsa sözlük yazarlarının, Yücel'in "kibar", "naif" ve "mütevazı" bir kişilikte olduğunu dile getirdikleri söylemleri de göze çarpmaktadır. Kişiliğine dair bu özellikleri, Sarıkaya (2021, s. 25)'nin da vurguladığı gibi yazarın "medyatik" olma, bir diğer ifadeyle görünme çabasının olmaması ve sadece eserleriyle bilinmek istemesi şeklinde yorumlanabilir. Son olarak, tek bir girdide ise Yücel'in eserlerinden birine (*Kumru ile Kumru*) atfen yapılan bir çalışmadan bahsedildiği anlaşılmaktadır. Yazarın birçok alanda birbirinden farklı eserler vermesi sebebiyle söz konusu eserlerinin bilimsel ya da yazınsal çalışmalara/ araştırmalara konu edilmesi olağan bir durum olarak değerlendirilebilir.

## SONUÇ YERİNE

Sözlük yazarlarının söylemleri genel bir bakış açısıyla değerlendirildiğinde büyük bir çoğunluğunun, Yücel'in çağdaş Türk edebiyatının önemli yazarlarından bir olduğu, özellikle öykü ve roman türünde oldukça başarılı eserler verdiği ve aynı zamanda Fransız Edebiyatından birçok eseri çeviri yoluyla Türkçeye kazandırdığı konusunda görüş birliği içerisinde oldukları anlaşılmaktadır. Diğer yandan, kimi sözlük yazarların da Yücel'in doğum yeri, ailesi, aile ilişkileri, eğitim hayatı ve sosyo-ekonomik durumu ile ilgili bir takım "biyografik" bilgilere sahip oldukları ve Yücel'in aynı zamanda okuyucuları etkileyen bir öykü yazarı olmasını eserlerinden örnekler vermek yoluyla somutlaştırmaya çalıştıkları görülmektedir. Bununla birlikte, Yücel'in "eleştirmen" kimliğinin sadece Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* adlı romanına dair kaleme aldığı *Kara Kitap Üzerine* (Yücel, 1990) başlıklı (eleştiri) yazısıyla gündeme geldiği vurgulanırken, kendisinin aynı zamanda başarılı bir akademisyen /bilim insanı olduğu ve bu bağlamda "yapısalcılık" alanında ortaya koyduğu kimi teorileri sayesinde de "dilbilimci" kimliğini pekiştirdiği belirtilmektedir. Son olarak, az sayıda da olsa Yücel'in "göstergebilim" alanının öncülerinden biri olarak görüldüğü, önemli denemeler kaleme aldığı, kibar ve alçakgönüllü bir kişiliğe sahip olduğu ve eserleri üzerine çalışmalar yapıldığı dile getirilmektedir.

Çalışmanın değişik aşamalarında da ifade edildiği gibi Tahsin Yücel gerek yazar, çevirmen, denemeci ve eleştirmen kimliğiyle gerek bilim insanı kimliği ile Türk Edebiyatında ve akademik çevrelerde kendine haklı bir edinmiş olsa da ilgili platformlardaki yazarların söylemlerinden de anlaşılacağı üzere Türkiye'de geniş bir okur kitlesi nezdinde "anlaşılmadığı" söylenebilir. Yazınsal eserleri, çevirileri ve bilimsel çalışmaları ancak sınırlı bir edebi ve akademik çevre tarafından bilinen ve okunan bu denli üretken bir yazarın çok daha geniş kitlelere ulaşması ilerleyen

dönemlerde gerçekleştirilebilecek bir takım çalışma ve etkinliklere bağlı olabilir. Örneğin; Yücel'in eserlerin ülkemizde ilköğretimden yükseköğretime her seviyede bütün eğitim kurumlarında okutulması, üniversitelerin başta Türk dili ve edebiyatı programları olmak üzere ilgili bütün (yabancı) dil ve edebiyat programlarının lisansüstü ders ve seminerlerinde Yücel'in edebiyat, dilbilim ve göstergebilim alanlarındaki kuramlarına verilmesi ve eserlerinin bu bakış açısıyla araştırma ve tezlere konu edilmesi hiç kuşkusuz yazarın çok daha iyi anlaşılmasına ve geniş çevrelerce tanınmasına katkı sağlayacaktır. Bununla birlikte, Yücel'in bütün yönleriyle, özellikle de çevirmen kimliğiyle – ki bu yönünün şimdiye kadar sınırlı sayıda bilimsel çalışmaya konu edildiği anlaşılmaktadır- daha iyi anlaşılması ve tartışılmasına yönelik gerçekleştirilebilecek bilimsel çalışma ve toplantılar, Yücel'in akademik çevrelerce de daha iyi tanınip anlaşılmasına olanak sağlayacaktır diye düşünülmektedir.

### KAYNAKÇA

- Akar, G. A. (2013). *Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk edebiyatında biyografi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akgün, F. (2009). *Tahsin Yücel'in hikâyelerinin yapı ve tema bakımından incelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktulum, K. (2013). Tahsin Yücel'in *Yalan* adlı romanında yapısal dilbilimin ve göstergebilimin izleri. *Turkish Studies*, 8(3), 1-11.
- Alp, H. (2016). Çingenelere yönelik nefret söyleminin *Ekşi Sözlük'*te yeniden üretilmesi. *Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 3(2), 143-172.
- Altınova, B. (2003). Kavram kargaşası çerçevesinde edebî bir tür olarak *Hatıra*. *Türkbilig*, (6), 3-12.
- Andaç, F. (2020). Tahsin Yücel anlatısında göstergesel olan. *Çağdaş Türk Dili Dergisi* (Tahsin Yücel Özel Sayısı), (389), 288-292.
- Andaç, F. (2021). Çok yönlü bir anlatı ustası: Tahsin Yücel. *Sin Edebiyat*, (26),4-7.
- Avcı, C., & Kartal, E. (2021) *İnci Sözlük'*te yabancı dil olarak Fransızca: *Fransızca* başlıklı girdilerin Web tabanlı söylem çözümlemesi yoluyla incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (24), 1049-1066.
- Avcu, D. G. (2019). *Yeni Türk edebiyatında portre türünün gelişimi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aytekin, C. A., & Bahadır, A. (2019). *Ben* ve *Öteki'*ne yolculuk ikiliği bağlamında bellek otoportreleri karşılaştırması: Andy Warhol ve Gustave Courbet otoportreleri. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(8), 1-23.
- Baron, N. S. (1984). Computer mediated communication as a force in language change. *Visible Language*, 18(2), 118-141.
- Bozkurt, A., & Biroğul, S. (2012). Bilgiyi kümülatif bir biçimde oluşturup paylaşan siteler: Etkileşimli sözlükler. *Bilişim Dergisi*, 6(140), 16-69.
- Cuddon, J. A. (1982). *A Dictionary of Literary Terms*. London: Penguin Books.
- Çalışlar, R. F. (2011). *Nietzsche ve biyografi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

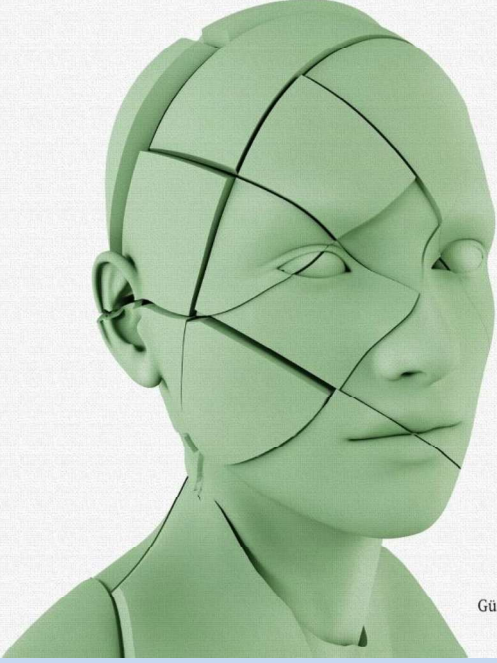
- Çavdar, N. (2017). Tarihsel biyografi inşasında sübjektiflik sorunu. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (60), 627-644.
- Çelebioğlu, S. (2007). *Türk Edebiyatı'nda modern biyografinin doğuşu*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çetin, M. (2012). *Biyografi kitabı*. İstanbul: Biyografi Net Yayınları.
- Çetişli, İ. (2006). *Batı edebiyatında edebî akımlar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çomu, T. (2012). *Video paylaşım ağlarında nefret söylemi: Youtube örneği*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çölmekçioğlu, T. (2019). *Tahsin Yücel'in romanlarında anlatım teknikleri*. Yayınlanmamış Lisans Tezi. Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- De Wever, B., Schellens, T., Valcke, M., & Van Keer, H. (2006). Content analysis schemes to analyze transcripts of online asynchronous discussion groups: A review. *Computers and Education*, 46(1), 6-28.
- Dervişcemaloğlu, B. (2017). Biyografik bir roman örneği: *Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Son Savunması- Her şey bana karşı*. *Marmara Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 4(2), 329-338.
- Er, H. (2010). *Sosyal bilgiler eğitimi kapsamında ilköğretim öğrencilerinin "biyografi" kullanımına ilişkin görüşleri*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Herring, S. C. (2004). Computer-Mediated Discourse Analysis: An approach to researching online behavior. In S. A. Barab, R. Kling, & J. H. Gray (Eds.), *Designing for virtual communities in the service of learning* (pp. 338-376). Cambridge: Cambridge University Press.
- Kaçmaz Ateş, Ö. (2013). *Deneysel otoportre çözümlenmeleri*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kılıçeri Öztokat, N. (2020). Tahsin Yücel'in bakışıyla toplum, dil, kültür. *Çağdaş Türk Dili Dergisi* (Tahsin Yücel Özel Sayısı), (389), 268-271.
- Koruç, E. (2018). *Günüümüz sanatında otobiyografik anlatılar*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Sanat Çalışması Raporu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Kütükoğlu, M. (1991). *Tarih araştırmalarında usul*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Lancien, Th. (1998). *Le multimédia*. Paris: Clé International.
- Mammadova, A. (2021). Edebi ve sanatsal müzik eserlerinde portre türünün uygulama özelliklerinin araştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(1), 2583-2594.
- Marra, R. M., Moore J. L., & Klimczak A. K. (2004). Content analysis of online discussion forums: A comparative analysis of protocols. *Educational Technology Research and Development*, 52(2), 23-40.
- Mazur, J. M. (2004). Conversation analysis for educational technologists: theoretical and methodological issues for researching the structures, processes and meaning of on-line talk. In D. H. Jonassen (Ed.), *Handbook for Research in Educational Communications and Technology* (pp. 1073-1098). Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.
- Morner, K. R. (1975). *NTC's dictionary of literary terms*. Pennsylvania, USA: National Textbook Company.
- Öcal, O. (2012). *Tahsin Yücel'in romanlarında bireyin dramı, yapı ve ironi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

- Özbek, S. (2012). Kelimelerle resim yapanlar, yeni Türk Edebiyatında edebî portre türüne bir bakış. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, 4(7), 245-260.
- Özüaydın, E. (2020). Çalışmak alanıdır yazmak. *Çağdaş Türk Dili Dergisi* (Tahsin Yücel Özel Sayısı), (389), 258-259.
- Özyer, N. (1993). Edebi tür olarak otobiyografi ve iki örnek. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 73-85.
- Sağır, A. (2012). Küresel dünyanın yeni sosyal paylaşım mekânları: İnternet sözlüklerinin sosyolojik çözümlemesi. *Sosyoloji Dergisi*, (26), 1-31.
- Sarıkaya, B. (2021). Tutkulu okurlar için Tahsin Yücel'in romanları arasında bir gezinti. *Sin Edebiyat*, (26), 24-29.
- Söğüt, F. (2020). İnternet sözlüklerinde mekânsal ötekileştirme üzerine bir araştırma: *Ekşi Sözlük'te Esenyurt* başlığı örneği. *Gümüşhane Üniversitesi İletişim Fakültesi Elektronik Dergisi*, 8(1), 45- 68.
- Tilbe, A. (2020). Tahsin Yücel'in roman anlayışı. *Çağdaş Türk Dili Dergisi* (Tahsin Yücel Özel Sayısı), (389), 328-331.
- Turan, S. (Ed.) (2019). *Eğitimde araştırma yöntemleri* (1. Baskı). Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.
- Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe Sözlük* (1. Cilt). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basım Evi.
- Uçkan, Ö. (2012). Sözlükler: Türkiye İnternet kültürünün vazgeçilmezi... *Bilişim: Aylık Bilişim Kültürü Dergisi*, 40(140), 22-27.
- Uslu, M. (2007). Biyografi (Maddesi). *Ansiklopedik Türk Dili ve Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Yağmur Yayınları.
- Uysal, A. (2009). Yüzün ötesi- portre kurmak üzerine. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1(4), 107-122.
- Üngüren, E. (2019). Yeni medya iletişim kanalı olarak katılımcı sözlük sitelerine yönelik bir değerlendirme. *OPUS Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 11(8), 2878- 2907.
- Wilson, S.M., & Peterson, L. C. (2002). The anthropology of online communities. *Annual Review of Anthropology*, (31), 449-467.
- Yağcı, Ö. (2020). Tahsin Yücel: Türkçe sevdasının görünmez çalışanı. *Çağdaş Türk Dili Dergisi* (Tahsin Yücel Özel Sayısı), (389), 298-304.
- Yaman, Ö. (2014, 26 Ağustos). Otoportre. *Evrensel*. <https://www.evrensel.net/yazi/72136/otoportre>
- Yazıcı, T. (2016). Yeni medyanın nefret dili: Suriyeli mültecilerle ilgili *Ekşi Sözlük* örneği. *Global Media Journal TR Edition*, 7(13), 115-136.
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2005). *Sosyal Bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (5. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, O., & Başer E. (2016). İnternetin girişimciliği kapsamında değişen enformasyon siteleri üzerine bir değerlendirme. *Global Media Journal TR Edition*, 6(12), 172-200.
- Yücel, T. (1990). *Kara Kitap* üzerine. *Hürriyet Gösteri*, (120), 45-48



# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



  
Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



  
Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

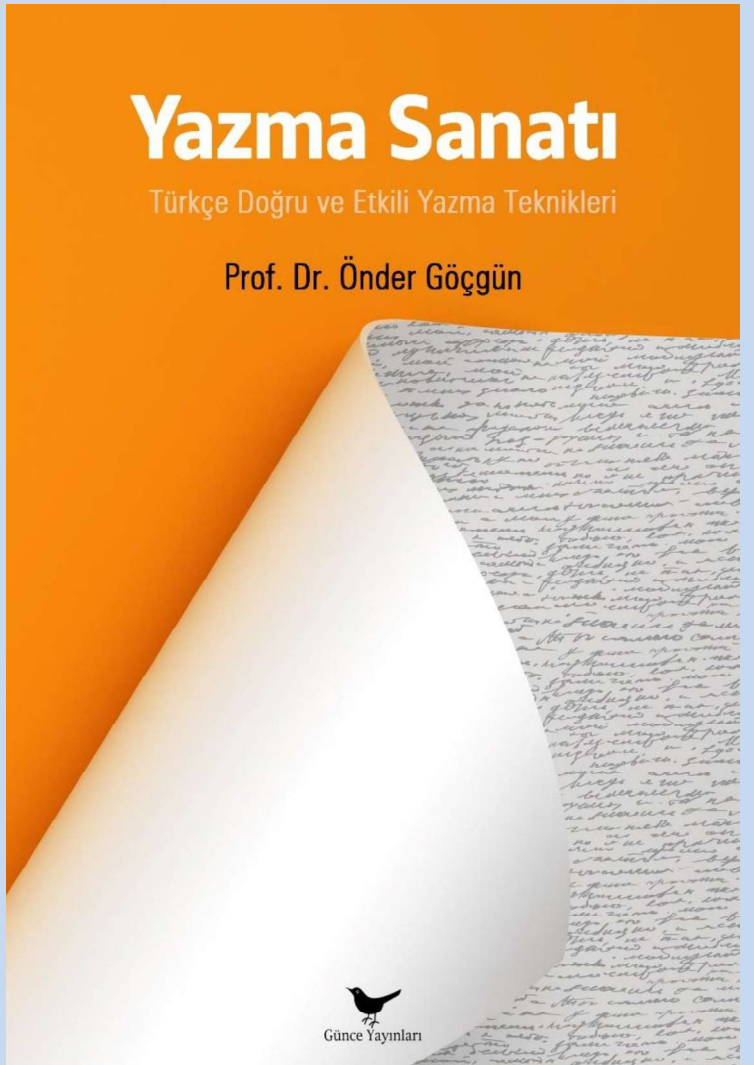


  
Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



  
Günce Yayınları

# Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Savaş Anlamlı Sözcüklerin Kapsamı\*

DOÇ. DR. ERKAN HİRİK\*

## Öz

Ömrünün büyük bir bölümünü seyahatlerde geçiren Evliyâ Çelebi gördüğü, tecrübe ettiği ya da ikincil kaynaklar vasıtasıyla haberdar olduğu birçok olayı eserinde kaleme alarak bu bilgilerin bugüne ulaşmasını sağlamıştır. Seyahatnâme, muhteva genişliği ve döneminde alışılmıştın dışındaki dili dolayısıyla yalnızca Türk edebiyatının değil, tüm dünya edebiyatının en önemli tarih kaynakları arasında yer almaktadır. Evliyâ Çelebi'nin sosyal statüsü ve eserin basmakalıp gezi edebiyatı ürünü dışında olması, eserin tarihi kaynak bağlamında önemini artırmaktadır. Keza Seyahatnâme'de çok sayıda savaş ve sefer konu edilmektedir. Çoğu savaşa bizzat katılan Seyyah, "savaş, gaza, sefer, cenk, fetih, fütühat" gibi sözcükleri bilinçli bir şekilde kullanmış ve 17. yüzyılda gerçekleşmiş birçok savaşta elde edilen ganimetten kullanılan silahlara, fethedilen yerlerden savaşa katılan askerlerin psikolojik durumlarına kadar bilgiler sunabilmektedir. Sunulan bu bilgilerde kullanılan dil, söz varlığı ve kimi yerlerde fonetik/morfolojik veriler savaş dili bağlamında da Seyahatnâme'yi ayrı bir yere konumlandırmaktadır.

Bu çalışmada Evliyâ Çelebi'nin ilgi çekici bir dille okuyanın gözünde canlandırma olanağı sunduğu savaş anlatıları; söz varlığı, Seyyah'ın sözcük tercihi ve kullanılan dil bağlamında ele alınacaktır. Böylece savaş edebiyatı bağlamında Seyahatnâme'nin konumu tespit edilmeye çalışılacaktır.

**Anahtar sözcükler:** Evliyâ Çelebi, Seyahatnâme, savaş, söz varlığı, Osmanlı Türkçesi

## THE SCOPE OF WAR WORDS IN EVLİYÂ ÇELEBİ'S SEYAHATNÂME

### Abstract

Evliyâ Çelebi, spent most of his life on travels, wrote down many events that he saw, experienced or was aware of through secondary sources, and ensured that this information reached today. Seyahatnâme is among the most important historical sources not only of Turkish literature but also of the whole world literature due to its breadth of content and unusual language in its period. Evliyâ Çelebi's social status and the fact that the work is out of the stereotypical travel literature product increases the importance of the work in the context of historical source. Likewise, many wars and expeditions are mentioned in Seyahatnâme. The traveler, who participated in most of the wars himself, used words such as "war, gas, expedition, war, conquest" consciously and can provide information from the loot obtained in many wars in the 17th century

\*\* Bu çalışma Millî Savunma Üniversitesi tarafından 21-22 Haziran 2022 tarihlerinde düzenlenen Türk Harp Dili ve Edebiyatı Sempozyumu'nda sunulan "Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Savaşların Dile Yansıması" başlıklı bildirinin genişletilerek geliştirilmiş şeklidir.

\* Samsun Ün. İktisadi İdari ve Sosyal Bil. Fak. TDE Böl. erkanhirik@gmail.com, 0000-0001-6978-8981.

Gönderim tarihi: 15.09.2022

Kabul tarihi: 05.11.2022



to the weapons used, and the psychological state of the soldiers who participated in the war from the conquered places. The language, vocabulary and in some places phonetic/morphological data used in this presented information position the Seyahatnâme in a different place in the context of the language of war.

In this study, war narratives, which Evliyâ Çelebi offers to visualize in the eyes of the reader with an interesting language, will be discussed in the context of vocabulary. Thus, the position of Seyahatnâme in the context of war literature will be tried to be determined.

**Keywords:** Evliyâ Çelebi, Seyahatnâme, war, vocabulary, Ottoman Turkish

## GİRİŞ

**E**vliyâ Çelebi yalnızca XVII. yüzyılın değil, tüm Türk edebiyatının hatta dünya edebiyatının en önemli şahsiyetleri arasında yer almaktadır. Yarım asrı aşkın bir süreyle Osmanlının hüküm sürdüğü toprakları dolaşarak gördüklerini ya da dolaylı olarak bilgi sahibi olduklarını Seyahatnâme’de bir araya getirmiş olması onun öneminin temelini oluşturmaktadır.

Seyahatnâme’yi sıradan bir gezi edebiyatı örneği olarak değerlendirmek mümkün değildir. On ciltlik bir hacme sahip olan eserde yalnızca Seyyah’ın gezdiği yerlerin coğrafi özellikleri yer almaz. Bununla birlikte o bölgelerin tarihi, insanları, konuşma biçimleri, bitkileri, yiyecekleri, giyim tarzları, örf ve âdetleri, kendi iç anlatıları, hastalıklar, hastalıklara karşı bulunan şifa verme yöntemleri, insanların psikolojik durumları gibi genelden özele oldukça farklı konularda bilgiler bugüne eser sayesinde aktarılmaktadır. Bu nedenle Seyahatnâme âdeta bir ansiklopedi niteliği taşımaktadır. Eserin kaleme alındığı çağın özellikleri de dikkate alındığında Seyahatnâme’de Evliyâ Çelebi’nin ne kadar zor bir işi başardığı anlaşılacaktır.

Seyahatnâme’nin konu bakımından geniş bir yelpazede bulunması eserin muhteva incelemelerinin ön plana çıkmasına neden olmuş, bu da eserin dil ve dilbilgisi bağlamında incelemelerinin geri planda kalmasına yol açmıştır.

Osmanlı Türkçesi metnlerinin çoğu geleneğe bağlı metinler olarak yazarlarının üsluplarını yansıtsalar da belli basmakalıp şekillerde kaleme alınmıştır. Seyahatnâme bu anlamda döneminin diğer metinlerine benzemeyen bir dille yazılmıştır. Seyahatnâme’de yer alan bilgilerin aktarımında Seyyah, kendi anlatım tarzını ve dilini belirlemiş ve eserini bu şekilde vücuda getirmiştir.

Seyyah, eserinde yalnızca gezip gördüklerini kuru bir dille anlatmamıştır. İz, Evliyâ Çelebi’nin anlattıklarının *kendi görüp işittikleri, gözlemleriyle saptadıkları, görgü tanıklarından dinleyip aktardıkları, kendi hayal gücü ile abarttıkları, halk arasından inanılan ve anlatılan olağanüstü olaylar çerçevesinde olduğunu ifade etmektedir* (1979, s. 64). Bunlara ek olarak Evliyâ Çelebi’nin eserini kaleme alırken Tuhfe Tarihi, Tarih-i Taberî, Fütüvvetnâme gibi birçok eserden de faydalandığını belirtmek gerekmektedir (Eren, 1960, s. 37).

Evliyâ Çelebi’nin seyahatleri ile tecrübe ettiği olayları kaleme alırken kullandığı dil ya da anlattığı olaylar kimi zaman araştırmalarda Seyahatnâme’nin abartılarla dolu güvenilir bir kaynak olduğu algısını yaratmış olsa da yapılan farklı disiplinlerdeki araştırmalar aslında Seyyah’ın mübalağa sanatını kullansa da gerçeklerden çok da kopmadığını göstermektedir. Keza

Duman da çalışmasında Seyahatnâme'nin doğru şekilde incelenip değerlendirildiğinde eserin gerçeklerle örtüştüğünü ifade etmektedir (Duman, 2011). Bunlara ek olarak Kahraman, Evliyâ Çelebi'nin gezip dolaştığı yerlerde o yerin yöneticilerinden bilgiler aldığını, bölgenin kayıtlarını ve sicillerini incelediğini, halkla görüşükten sonra bizzat gezip görerek bilgileri tek tek yazdığını söylemektedir. Kahraman, Evliyâ Çelebi'nin edindiği bu bilgileri yanında sakladığını ve son durağı olan Mısır'da bir araya getirip sistemli bir şekilde ve gezi sırasına göre yazdığını söylemektedir. Kahraman bunu Evliyâ Çelebi'nin seyahate başladığından yaklaşık 10 yıl sonra gittiği yerde de 51 yıl ifadesini kullanmasına bağlamaktadır (2013, s. 77-78).

Tezcan, Seyahatnâme'yi şu şekilde tarif etmektedir:

Hayatı boyunca daha önce başka şeyler yazıp yazmadığını bilmediğimiz çok yaşlı bir yazarın vatan-ı aslı[si] olan Belde-i Tayyibe ya'nî Kostantiniyye'yi terk edüp, Mısır'a çekilip orada bütün hatırladıklarını, belki notlarını birleştirerek, neyi nasıl yazmak istiyorsa, öyle kurgulayarak, en başta kendisi olmak üzere her şeyle ve herkesle, kimi yerde pek belirgin biçimde, kimi yerde 'çaktırmadan dalga geçerek' yazdığı eşi benzeri görülmemiş koskoca bir eser...Türlerüstü devasa bir yapıt... İçinde yalnız seyahat yok, seyahat sanki bahane, bu eserin içinde seyahatin yanında her şey var. (2011, s. 276).

Evliyâ Çelebi tanık olduğu olayları her türlü detayı ile anlatmaya büyük gayret göstermekle birlikte bu hususa önem vermektedir. Başka bir deyişle tanık olduğu yerleri ve olayları sözleriyle resmedebilmektedir. Bu nedenle Türkçenin ifade çeşitliliğini ve zenginliğini oldukça güçlü bir şekilde kullanabilmiş ve bahsedilen özgün dilini oluşturabilmiştir. Yerel bir satıcının satış yaparken kullandığı nidalardan kuş seslerine, kekeme birisinin konuşmasından kedi seslerine kadar detaylı aktarım yapabilen Evliyâ Çelebi'nin aynı titizliği olayların aktarımında da devam ettirdiği görülmektedir. Evliyâ'nın bu detaycılığı tarihî olayların aktarımında eserin bir tarih belgesi gibi kullanılabilir olmasına olanak tanımaktadır. Bizzat katıldığı seferlerde askerlerin psikolojik durumlarından, komutanların konuşmalarına kadar kesitler sunan Seyyah, eseriyle XVII. yüzyıl Osmanlısına ve özellikle dönemin askerî olaylarına büyük ışık tutmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin eserinde titiz bir anlatım tekniği uygulamasının neden ile Seyahatnâme'nin yazılış amacı arasında bağ olduğunu söylemek mümkündür. Dankoff, Seyahatnâme'nin yazılış amaçlarından birinin Osmanlı'nın ve çevresinin eksiksiz bir tasvirini sunmak, diğerinin ise seyahatlerin eksiksiz bir kaydını tutmak olarak olduğunu söylemektedir (2010, s. 40).

Tüm bunlar göstermektedir ki Evliyâ Çelebi, gezerken elde ettiği bilgiler, gittiği yerlerin yöneticilerinden aldığı malumatlar ve sicillerden aldığı kayıtlar, onun üslubu ile birleşerek tarihî bir kaynak olarak kullanılabilir nitelikte bir eserin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenle özellikle son dönemlerde tarih, sanat, halk bilimi, coğrafya gibi disiplinlerde de yerli ve yabancı araştırmacılar tarafından Seyahatnâme<sup>1</sup> birincil kaynak olarak kullanılmaktadır.

## 1. EVLİYÂ ÇELEBİ VE TÜRKÇEYİ KULLANIMI

Seyahatnâme boyunca verdiği düzenli etimoloji bilgilerinden ve gittiği bölgelerin konuşma özelliklerini sunmasından hareketle Evliyâ'nın dile karşı özel bir ilgisinin olduğunu söylemek

<sup>1</sup> Seyahatnâme'den verilen örneklerde köşeli ayraç ile cilt ve varak numarası verilmiştir. Dankoff, Kahraman, Dağlı ve Kurşun tarafından 2011 yılında yayımlanan nüsha esas alınmıştır.



mümkündür. Seyahatleri esnasında pratik amaçla dile dair bilgiler edinen Seyyah, bu bilgileri okuyucuyla da paylaşmaktadır. Evliyâ Çelebi'nin dile karşı olan ilgisi şu kısımdan açık bir şekilde anlaşılmaktadır:

[3/147a] Ammâ seyyâh-ı âlem ve nedîm-i benî Âdem olan kimesnelere her lisândan ekmek ve su isteyecek kadar ve kendüye bir zarar geleceğın fehm edecek kadar gûnâ-gûn lisân bile kim kendüyi girdâbdan halâs ide.

Evliyâ Çelebi'nin dil konusundaki mahirliği ile ilgili Akalın, onun dille oynayan, sözlere yeni anlamlar yükleyen hatta kimi zaman sözcükler türeten bir dil ustası olduğunu söylemektedir (2013, s. 54). Evliyâ Çelebi'nin dil ustası olduğu onun *kelime türetmece ve kelime çarpıltmaca* örnekleri sunmasından anlaşılmaktadır. Bu şekilde hem sözcüklerin hem de morfeplerin kullanım alanlarını genişleten Evliyâ, anlatım kabiliyetini de güçlendirebilmektedir. Dankoff, Evliyâ Çelebi'nin *dille istediği gibi, serbestçe oynama tutumu ile kendi çıkardığı âdete kendisi uyma tutumu* arasında gidip geldiğini belirtmektedir (2008, s. 17).

Gördüğü her şeyi fotoğraf sadakati çerçevesinde anlatmak isteyen Evliyâ Çelebi, Türkçenin o gün kullandığı alfabeyi düzenleyerek kulağının duyduğu sesleri olduğu gibi yansıtmayı başarabilen bir yazım düzeni amacı taşımaktadır (Tulum, 2011, s. 167-168). Bu nedenle gezip gördüğü yerlerde kedi sesini, güvercin çağırın birinin sesini, kekeme birinin konuşmasını olduğu gibi aktarmaktadır.

Evliyâ Çelebi'nin detaycılığı onun dil kullanımına yansımış ve bu durum eserinin birçok konuda bilgileri bugüne aktarmaya yarayan bir niteliğe bürünmesine neden olmuştur. Tarihî bir kaynak olarak ele alınması gereken Seyahatnâme içinde anlatılan olaylarda sözcük seçiminde dahi titiz bir dil ustasının varlığını göstermektedir.

Bizzat katıldığı ya da şahit olduğu savaşlarda söz varlığına dair birçok kullanım örneği sunan Evliyâ Çelebi, bu savaşların birbirlerinden farklarını sözcük seçimleriyle ifade etmiştir. Bununla birlikte gerek bu savaşların öncesinde gerek savaş esnasında gerekse de sonrasında kullanıldığı sözcüklerle savaşın betimlemesini bilinçli sözcük seçimiyle yapmıştır. Kullanılan savaş aletlerinden, savaş alanına hem askerinin hem de düşman askerinin psikolojik durumuna kadar bilgiler sunan Evliyâ Çelebi'nin harp dili ve edebiyatı bağlamında Seyahatnâme'yi önemli bir noktaya konumlandığı söylenebilir.

## 2. SEYAHATNÂME'DE SAVAŞ ANLAMLI SÖZCÜKLER VE KAPSAMLARI

Döneminde musahiplik, kâtiplik, imamlık, nedimlik ya da ulak şeklinde görev yaptığında bu görevlerindeki süreyi her an seyahat etmek için vesile aramakla geçiren Evliyâ Çelebi, çoğu zaman da bu amacına erişerek seyahatler gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla kendisi için âdeti bir tutku olan seyahat, Evliyâ Çelebi'nin her fırsatta değerlendirdiği bir olgu olarak görülebilir. Bu nedenle "savaşlar da Evliyâ Çelebi'nin seyahat etmesi için bir bahane olmuştur." denebilir. Kendisi de bir devlet adamı olan Evliyâ, çeşitli görevleri vesilesiyle seyahat etmekle birlikte bu görevlerin birçoğunda seferler de bulunmaktadır. Hatta kimi zaman savaşlara bir asker gibi bizzat da katılmış ve savaşmıştır. Evliyâ Çelebi'nin katılarak savaştığı ya da şahit olduğu savaşlarda verdiği detaylar, Osmanlı kroniklerinde ve resmî belgelerde yer almayan inceliklere sahiptir. Askerlerin

savaş için olan motivasyonundan, savaş durumundaki ruh hâllerine kadar insani betimlemeler de yapan Evliyâ Çelebi, bu şekilde savaşa dair birçok söz varlığı unsuru sunmaktadır.

Seyahatnâme’de dedesinin İstanbul’un fethine katıldığını, babasının ise katıldığı seferleri büyük bir övünçle anlatan Evliyâ Çelebi’nin seferlere katılma ve bu seferleri da seyahate vesile kılma aracı olarak görmesinin onun çocukluğundan kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Hatta çoğu zaman Evliyâ Çelebi’nin seyahatlerinin rotasının belirleyicisi seferler olmuştur. Seyahatlerinin bazı ciltlerine doğrudan sefer anlatılarıyla başlamaktadır. “Der-Beyân-ı seyâhatnâme-i fütûhât-ı diyâr-ı Alman-ı dâr-ı bî-îmân vilâyet-i Kâfiristân-ı bî-amân” [7/1b] kısmıyla başlayan yedinci cilt bunun tipik bir örneği sayılabilir. Keza sekizinci ciltte katıldığı seferleri büyük bir gururla sıralamaktadır. 1641-1669 yıllarında çok sayıda seferlere katılan Evliyâ, seyahatlerinin büyük bir kısmını da aslında bu seferler vasıtasıyla da gerçekleştirmiş olur.

Savaş ve seyahat Evliyâ Çelebi’de birbirini besleyen iki unsur olarak göz önüne çıkmaktadır. VI. ciltte bir süre seyahat edememenin vermiş olduğu huzursuzluk ile [6/49a] “Âyâ ne cânib azm-i râh etsem?” diye düşündüğü anda Macar ve Alman seferlerine katılması hem seyahat hem de savaş olanağı tanımış olur.

Savaşlara ait kayıtlar müverrihler tarafından kayıt altına alınmış olmasına karşın Evliyâ Çelebi bu savaşları kendisi de bizzat kayıt altına almış ve savaşlarla ilgili detayların bugüne erişmesine vesile olmuştur.

[6/107a] “Niçe müverrihler yazdılar, ammâ bu hakîr ü kemter fakîr kalîlü'l-bizâ’a pür-taksîr bu gazâ-yı azîmde bulunup alâ kadri'l-îmkân bu yüzden müsvedde etdik. İnşâallâhu Ta’âlâ bu mecmu’a-i nâ-matbû’umuzu ser-rişte elde olduğu üzre tas[h]îhe geçürüp gayri kürrâslar[a] tahrîr etdikde “El-ma’nâ fi batni’s-şâ’iri” üzre dahi matbû’ ve merbût tahrîr olunur. Kusûruna nazar olunmayup dâmen-i afv ile setr edeler.”

Her ne kadar Evliyâ Çelebi’nin çağdaşı olan tarih yazıcıları da kısmen kaleme almış olsalar da Seyyah’ın tarihî olayları kaleme alması, onun canlı üslubu ile daha ilgi çekici hâle gelmektedir. Emecen, müverrihlerden daha detaylı bilgiler vermesine rağmen Seyahatnâme’nin tarih kaynağı olarak kullanılmamasını sorun olarak tespit eder (Emecen, 2009, s. 140). Seyahatnâme’nin uzun bir süre birincil kaynak olarak kullanılmamasının nedeni Evliyâ’nın mübalağalı üslubu olmalıdır. Bu üslup Evliyâ Çelebi’nin eserinin güvenilmeyecek bir kaynak olduğu algısını yaratmış olmalıdır.

Seyahatnâme’de hacmen de oldukça yer tutan savaş anlatılarında Evliyâ Çelebi’nin özellikle yağma motivasyonuna sahip askerlerin ruh durumları konusunda da bilgiler sunmuştur. Evliyâ’nın bu savaşlara bizzat katılmış olması da gözlemleyerek aktardığı bu bilgilerin önemini bir kat daha artırmaktadır. Gazâ düşüncesinin ve yağma kültürünün savaşlar üzerindeki etkisi Ertaş (2012) tarafından değerlendirilmiştir.

Evliyâ Çelebi, savaş kavramını farklı sözcük tercihleriyle ifade etmektedir. “Ceng, gazâ, sefer, fetih, muhasara, savaş, muharebe, harb, kılıç çek-” bu sözcüklerden bazılarıdır. Bu sözcükler Seyyah tarafından alelade kullanılmamıştır. Örneğin *sefer* sözü ile genel bir savaşa hâli ifade edilmiştir. Seyyah’ın çokça tercih ettiği sözcüklerden bir diğeri de “gazâ” sözcüğüdür. Bu sözcük yine genel savaşa hâlini anlatmakla birlikte doğrudan çarpışmalar için özellikle tercih edilmektedir. Ordular arası kılıç ve ateşli silahlarla yapılan mücadeleler ise “ceng” ve “savaş” sözcükleriyle ifade edilirken “cihâd” sözcüğü çok az yerde geçmektedir.

Evliyâ Çelebi, Seyahatnâmesi'nde savaş olgusu ile ilgili kullanılan sözcükler aşağıda isim ve fiil cinsinden olması fark etmeksizin değerlendirilmiştir. En çok kullanılan en az kullanılan doğru bir sıralama ile ele alınan savaş anlamlı sözcüklerin kullanım alanları şu şekilde ele alınabilir:

### 2.1. Ceng

Seyahatnâme'de ateşli silahların kullanıldığı savaşları anlatmak için Seyyah, *ceng* sözcüğünü kullanmaktadır. Savaş, kuşatma, çatışma gibi mücadelelerin ifade edildiği durumları anlatan ve sıklık derecesi en yüksek olan sözcük *ceng*'dir. Evliyâ, gerek kendi çağında gerekse kendinden önceki dönemlerde yaşanmış olan savaşlarla ilgili oldukça teferruatlı bilgiler sunduğu için *ceng* sözcüğünü de oldukça sık kullanmıştır. Hatta Seyahatnâme içerisinde tüm bağlamlarda en sık kullanılan sözcüklerden birisinin de *ceng* olduğunu belirtmek yanlış olmaz. Bununla birlikte Seyahatnâme'yi oluştururken bahsettiği bölgelerin her birinin savaş geçmişine dair bilgiler vermeyi eserin tüm ciltlerinde bir plan olarak benimseyen Evliyâ'nın bu planı da savaşa dair sözcüklerin sıklıkla kullanılmasını sağlamıştır. Bu da *ceng* sözcüğünün sık kullanılma nedenlerinden bir diğeridir.

Evliyâ, Tirepişvar kalesinin vasıflarını anlattığı kısımda *ceng* sözcüğünü tercih ederek ateşli silahların kullanıldığı bir savaşı tarif etmektedir. Bu savaşta Osmanlı askerinin ganimet mallarına ne kadar önem verdiği ve psikolojik olarak bu malları edinmelerinin onları motive ettiğini ifade etmektedir. Eleştirel bir dille Kral kızının cesedi üzerindeki değerli eşyaların nasıl toplandığı ifade edilmektedir.

"[6/9b] "Zolomioğlu kralzâde milki olmağile içinde olan Macar eşkiyâsı on binden ziyâde olmağile elçilerimiz ile varan nâmelerimize aslâ itâ'at etmeyüp "cenge" mübâşeret etdiler. Asker-i İslâm hemân ol sâ'at varoş-ı azîmine rûzgâr-ı zor-kârın tarafa şehrine âteş edince yana yana âteş kal'a içinde olan tahta örtülü evlere yapışınca derûn-ı hisârda olan evler ve cebehâneler eyle tutuşdu kim hemân cân acısından cümle küffâr-ı hâksâr-ı dûzah-karârın karârları kal'ada kalmayup kimi kal'a kapusundan taşra çıkup kimi dendân-ı bedenden kendülerin kal'adan aşağı atup kimi helâk ve kimi esîr-i gamnâk [ve] giriftâr-ı bend-i belâ olup enderûn-ı kal'ada olan toplar âteşden kızup kendü kendilerine azîm vezni üzre bî-hisâb toplar atıldı. [6/10a] Bu ganîmetleri gâzîler görünce âteş-i Nemrûd'a bakmayup lâşe-i duhter üzre hücûm edüp niçe ümmet-i Muhammed birbirlerin ganîmet için şehîd ederek cümle ganîmetleri yağmâ edüp âsûde-hâl oldular."

"[2/234a] Yedi yüz doksan birde "Kosova cenginde" üç kerre yüz bin kâfiri "dendân-ı tığdan geçirüp gazâ-yı ekber etmişken" küffâr-ı hâk-sâr leşlerin temâşâ ederken Miloş Koblaki nâm kâfir leşler içinden kalkup Murâd Hân'ı ol mahalde bıçağıyla urup şehîd etdi."

"[2/234b] Ba'dehû hicret-i Nebvî'nin sekiz yüz beşinci senesinde sû'-i tedbîr ve bed-hâh huddâmân re'yiyle Timur Hân, Hind [u] Acem diyârlarından hurûc edüp Yıldırım Hân ile "cenge" âheng etdükde Yıldırım Hân gördü kim cümle askeri kendüden yüz çevirüp Timur yanına firâr etdiler."

"[2/268b] Evvelâ "gazâ-yı cezîre-i Girid (...)" Hikmet-i Hudâ (---) cezîre kurbunda altı pâre Malta küffârı kadırgalarına râst gelüp bir gün bir gice "ceng-i azîm edüp" sademât-ı topdan kalyon içre olan atlar boşanup guzât-ı müslimîne atlar dahi bir şaşkınlık verüp yine bu hâl ile

mücâhidîn “ceng [ü] savaş-ı perhâş” edüp limân hevâda kalyon rûy-ı deryâda karadağ gibi kalup (...)”

“[2/269b] tarfetü'l-ayn içre taşra asker döküp ve iki pâre kolomborna toplar ve gayrı cebehâne ve mühimmâtlar çıkarup sepet-i siperler sürüp kal'ayı cümle guzât-ı müslimîn muhâsara edüp iki sâ'at “cenge” tahammül etmeyüp içinde olan soltat ve murtât kefereler haçlı peykerlerin ser-nigûn edüp vakt-i fecrde papasları taşra çıkup”

## 2.2. Gazâ

Gazâ, TDK Sözlük'te “İslam dinini korumak veya yaymak amacıyla Müslüman olmayanlara karşı yapılan kutsal savaş” olarak tanımlanmaktadır. Eserini çok sayıda ayet ile destekleyen Evliyâ Çelebi, gazalarda da bu tavrını sürdürmektedir. Osmanlı ordusunu aynı zamanda İslam ordusu olarak niteleyen Evliyâ Çelebi, orduyu çeşitli sözcüklerle nitelemiştir. Bu nitelemelerden bazıları şu şekildedir:

- Asâkir-i İslâm
- Guzât-ı müslimîn
- Guzât-ı muvahhidin
- Guzât-ı mücâhid
- Sâtûr-ı Muhammedî
- Cünd-i Osmânî
- Cündüllah

VII. ciltteki şu ifade gaza anlayışının açık bir ifadesidir: [7/65b] “(...) bizim pâdişâhımız ve cümle asâkir-i İslâmımız ceng-i cidâlsiz ve harb-i kîtâlsiz olamazlar, zira bizim Hazret-i Muhammedimiz Allah emriyle kâfire kılıç urmağile ba's olup anların fermânıyla bizler dahi kılıç urup gazâlar ederiz.” Bununla birlikte ordu savaş öncesinde dini duyguları ön plana çıkarılacak şekilde motive edici eylemler yapılmaktaydı. Mevlitler, okunan sureler ve cemaat şeklinde kılınan namazlar, yine gazaların “İslam ordusu” düşüncesiyle yapıldığını gösteren bir diğer delil olarak ortaya çıkmaktadır.

“[1/19b] Meselâ gazâ-yı Bedr ve gazâ-yı Uhud ve gazâ-yı Handak ve gazâ-yı Benû Ferîr [Kurayza] ve gazâ-yı Beni'l-Mustalık ve gazâ-yı Hayber ve gazâ-yı Mekke ve gazâ-yı Huneyn ve gazâ-yı Tâif ve on tokuz gazâda Hazret-i bâ-izzet bile gazâ etdiler. Ammâ harb [ü] kîtâl ve ceng [ü] cidâl olmadan düşman itâ'at edüp harâc kabûl etdiler.”

Evliyâ Çelebi, özellikle İslâmî anlayışa göre olan kuşatma ve fetihlerde özellikle *gazâ* sözcüğünü tercih etmektedir. Aşağıdaki örnekte “Bismillah” ile “gazâ” sözcüklerinin aynı cümlede eşdizimli olarak kullanılması bunun bir göstergesi olarak ele alınabilir.

“[3/95a] Osmân Gâzî müstakil Rûm diyârına sikke ve hutbe sâhibi pâdişâh olunca Bismillah ile ibtidâ “gazâsı” bu Mudurnu kal'ası olmuştur.”

*Cihâd* sözcüğü ile eşdizimli kullanılan *gazâ* ifadesi de yine İslâmî gaza anlayışının Evliyâ Çelebi'deki tezahürü olarak görülebilir. Bu anlamda şu örnek verilebilir:

“[3/141b] Balı Efendi azîz bu hâli istimâ' edüp eydür: "Süleymân garîb, kırk sekiz yıldır “cihâd-ı gazâ” edüp “cihâd-ı ekber” etmedi. Niçe yüz bin mahlûk-ı Hudâ'yı kırarak şimdi bizim



himâyemizde olan korumuzu âhir senesinde kırmağa mı geldi?" deyüp seccâdesin alup dağlar içine firâr eder."

Kıbrıs adasının fethedilmesi durumunda yapılacak olan savaştan elde edilecek mallar neticesinde cami yaptırılacak olması ve bu fethin gerçekleşmesiyle birlikte Allah'ın bu fethi müsaade ettiğinin ifade edilmesi yine İslamî gaza anlayışının bir tezahürü olarak eserde yer almaktadır.

"[3/154a] Yâ Selîm, Allah ile ahd [u] mîsâk etmiş idin kim 'Eğer fâtihi-î cezâire-i Kıbrıs olursam, "gazâ" mâlından bir câmi' binâ edeyim' demiş, idin. Cenâb-ı Bârî sana Kıbrıs adasının yedi yüz yetmiş mil arzında yüz yetmiş pâre kal'a ihsân etdi."

*Gazâ* sözcüğü ile ilgili örnekleri artırmak mümkündür. Hatta Seyahatnâme'de savaş bağlamı sözcükler içerisinde sıklık derecesi en yüksek olan sözcüklerden biri *gazâ*dır. Osmanlı Devleti'nin bir görevlisi olan Evliyâ Çelebi'nin eserine devletin ideolojik yaklaşımını sözcükler vasıtasıyla nakşetmiş olması bu anlamda dikkat çekmektedir.

### 2.3. Sefer

*Sefer* sözcüğü Evliyâ Çelebi tarafından iki bağlamda kullanılmaktadır. Bunlardan biri içerisinde yolculuk, seyahat de barındıran bir saldırma ve fethi geçme hâlidir. İkincisi ise konuşma anında sonucu bilinmeyen bir savaşı ifade etmek için kullanılmaktadır. Yalnızca geçmişte gerçekleşmiş bir sefer hakkında bilgi veriliyorsa elbette ki bu kez sonuç bilinmektedir.

[3/182a] Hemân paşa eyitdi "Evliyâm ben mu'abbir değilim, ammâ ilhâm-ı Rabbânî ile hâtırına böyle hutûr eder kim, ben "Revân seferinde" Sultân Murâd Hân'ın musâhibi ve çukadârı idim. Ba'de'l-feth-i Revân avdetde vilâyet-i Nahşivân'ı ve Serav-şehr-i ve Tebrîz'i ve niçe yüz aded İrân-zemîn vilâyetinde kendü büldânları harâb u yebâb, hânelerin türâb, âdemlerin giryân u kebâb ederek Kotur kal'ası altından Mahmûdî vilâyetin ubûr edüp sedd-i imân kal'a-i Van'a dâhil olduğumuzda Sultân Murâd Hân, Van kal'asının seyr [u] temâşâyâ urûc edüp anda ta'âm yeyüp hâb-âlûd oldu.

"[4/238b] Zamânı kadîmde bu şehir Mâhân pâdişâhının hükmünde idi. Ol pâdişâh-ı bî-tedbîr Semenân pâdişâhı üzre "sefer etmeğe" murâd edindikde bu şehir-i Ahlad ahâlîsinden "sefer-imdâd" için yüz bin yumurta ister."

"[4/239b] Kânûn üzre cebelüleriyle bin mikdârı Muş sahrâsı bîhûş asker olup beğleri livâsı altında me'mûr oldukları 'sefere giderler'."

*Sefer* sözcüğü genellikle *sefere gitmek*, *sefere çıkmak* bağlamında "eş-" fiili ile eşdizimli olarak *sefer eş-* olarak kullanılmaktadır.

"[2/249a] Hîn-i seferde bu cümle asker-i pür-silâh Paşa sancağı ve alaybeğisi; bayrağı altında eşmek; şartıyla ma'mûr [u] âbâdân kurâların senevi (---) (---) yük akçe mahsûlâtların yiyüp "sefer eşerler." Nâ-mevcûd bulunsalar ze'âmet [ü] timarları; âhara tevcîh olur."

"[4/245b] Beğinin hâssı taraf-ı pâdişâhîden 300.000 akçedir. Erbâb-ı timârı 97 ve erbâb-ı zu'amâsı 7 vardır. Alâybeğisi ve çeribaşısı vardır. Hîn-i gazâda üç bin Ekrâd askeri olup 'sefer eşerler.'"

### 2.4. Fetih

*Fetih* sözcüğü de Evliyâ Çelebi tarafından tercih edilen sözcüklerden birisi olarak görülmektedir. Hatta Seyyah katıldığı fetihlerin bazılarında fetih suresini bazılarında ise ezan

okumuştur. Dankoff, Evliyâ'nın hafızlık dışında asıl askerî görevinin zafer ezanı okumak olduğunu belirtmektedir (2010, s. 158).

“[6/133a] Beri tarafda cümle guzâtdan evvel hemân küffâr kal'adan çıkınca bu abd-i kemter gedâ yine elime kılıcım alup kal'a kaptusu üzre kuşluk zamânı “fetih ezânın okumak” ibtidâ bu hakîre müyesser oldu, elhamdülillâh.”

Fetih sözcüğü anlam itibariyle savaşın başarıyla tamamlanmış olduğunu ifade etmektedir. Keza TDK Sözlük'te de sözcük “Bir şehir veya ülkeyi savaşarak alma.” anlamıyla verilmektedir. Seyahatnâmê'de de bir bölgeyle ya da bir imaret ile ilgili bilgiler verilirken (özellikle kaleler) bölge ya da mimari yapının başından geçen fetihler anlatılmaktadır. Bununla birlikte Evliyâ Çelebi hem kendi katıldığı hem de bilgi sahibi olduğu fetihleri de etraflıca anlatmaktadır. Bu nedenle fetih/feth sözcüğü de sıklık derecesi yüksek sözcüklerden biri olarak metinde görülmektedir.

“[4/210b] Ba'dehû sene 920 târîhinde Sultân Selîm Hân-ı Evvel “Çıldır fethin” etdikden sonra bu kal'a üzre Bıyıklı Mehmed Paşa Monlâ İdrîs-i İmâdî ile yüz bin askere serdâr-ı mu'azzam edüp deryâ-misâl asker ile serdâr-ı mu'azzam zeyl-i kal'ada meks edince (...)”

[8/199b] Ba'dehu Mengli Geray Hân Bâyezîd-i Velî ile Akkirmân ve Kili kal'aları “fethinde” bulunup sonra merhûm olup (---) medfûndur. Andan (---) hân oldu.

Fetih sözcüğü ile ilişkili fütûhât da Seyahatnâme'de kullanılmaktadır. Fütûhât çoğunlukla *feth ü fütûhât* şeklinde metinde yer almaktadır. Fütûhât yalnızca bir yeri ele geçirmeyi ifade etmek için değil, genel bağlamda kullanılmaktadır. Diğer bir ifadeyle fütûhât savaş/çatışma anını ya da sonrasını değil, genel olarak bu kavramı ifade etmektedir. Bu nedenle *fetih* sözcüğünden ayırmaktadır.

“[5/30a] Mefhûm-ı hatt-ı şerîf oldur kim "Melek Lalam, ber-hurdâr-ı ömr olup ekmeğim sana helâl olup hemîşe böyle “feth [ü] fütûhâtlar” edesin.”

“[8/299b] Hemân Kandiye fethi gibi niçe “feth [u] fütûhâtlarda” bulunup niçe haccü'l-ekberler edüp seyâhat-i sa'âdet-i dâreynde nâ'il olasin.”

## 2.5. Muhasara

Seyahatnâme'de *muhasara* sözcüğü, fetih sözcüğü ile birlikte kullanılmaktadır. Muhasara, “kuşatma anı” ile ilgili bir sözcüktür. Dolayısıyla kuşatmanın sonucunun ne olduğu *muhâsara* esnasında belli değildir.

“[6/22b] Bu kerre hemân İsmâ'îl Paşa zîr-i kal'ada top menzilinden ba'îd asker-i kerrâr ile meks edüp kal'a-i Seykel'e amân u zamân vermeyüp “muhâsara etdi”, ammâ kal'a-kûpluk etmeğe me'mûr olmayup kal'a muhâsara edem derken muhâtara edeyazdı (...)”

“[8/205a] Ve yedi kerre mukaddemâ “muhâsara olup” fethi müyesser olmayup âhıru'l-emr kralın birin Ferhâd Beğ avda avlayup esîr eder.”

Kuşatılan kale, şehir ya da mevkilerin fethedilmesi kuşatmayı gerçekleştiren askerin motivasyonu, ruh durumu ile doğrudan ilgilidir. Evliyâ Çelebi Kandiye Seferi'nden önce şu sözleri düşüncelerini bir sohbet esnasında belirterek askerin psikolojik durumu hakkında bilgi vermektedir:

“[8/203a] “(...) ‘Eğer bu üslûb üzere Beç Kal’âsı “muhâsara olunup” asker ile yek-dil [ü] yek-cihet olup ‘Mâl-ı ganâim sizin, kal’a pâdişahın’ denilirse inşaallah Beç değil Prag ve Amıstırdam ve Lonçat şehirleri bile feth olur’ dedim.”

Evliyâ Çelebi’nin yukarıdaki sözleri sefer muhasara öncesi hem bir askerî bilgi verme hem de askerinin ruh durumunu gösterme açısından önemlidir. Ganimet mallarının askerlere verilmesi durumunda askerlerin büyük bir motivasyon yakalayacakları ve bu motivasyonun Prag, Amsterdam gibi şehirlerin bile fetholunabileceğini belirtmektedir. Seyyah’ın bu kadar detaylı bilgiler sunması ve eserin döneminin kroniklerinden ve resmî belgelerinden çok daha farklı konumda olduğunu göstermektedir.

## 2.6. Savaş

Savaş sözcüğü diğer ceng, sefer, fetih gibi sözcüklere nispeten daha az kullanılmaktadır. Evliyâ Çelebi özellikle savaş sözcüğünü *perhâş* sözcüğü ile eşdizimli kullanmaktadır. Bununla birlikte *savaş-ı perhâş*<sup>2</sup> ifadelerinin çetin çatışmaları anlattığı kısımlarda kullanılması dikkat çekicidir.

“[2/261b] Netîce-i merâm, sekiz sâ’at-i nücûm hücum, ceng [u] “savaş-ı perhâş” olmuştur kim gûyâ ceng-i Çıldırın ve yâhûd ceng-i Kosova’dır.”

“[2/331b] asker-i İslâmın vücûdların zeyl-i hisârdan hakk etmeğe sa’y-ı belîğ etmeğe cidd ü cehd edüp üç buçuk sâ’at keşâkeş, yaka çâk, “savaş-ı perhâş” ederken (...)”

“[2/356b] Ve kal’a dizdârı bu kal’adan taşra çıksa katl eylerler yâhûd azl edüp nefy ederler. Zîra cemî’î düşman bu kal’anın bir taşına bin baş verüp yüz bin “savaş etmeğe” cân-baş oynadır.”

“[3/93b] Murtezâ Paşa’nın Direklibel üzere gitmeyüp bu semtde Kızılırmak geçidinden geçmeğe azîmeti haberin çaşıtları getirince hemân ol gice cümle haymelerin bozup bâr-ı bengâhların yükledüp Murtezâ Paşa önünden bir cânibe “savaşmağa” karâr verüp hakîre bir kemer gurûş ve sekiz gulâmıma ellışer gurûş ve katl olunanların birer atların verüp hakîr ile öpüşüp nân [u] yemek hakkın hellâllaşup (...)”

## 2.7. Âteşe ur-

Evliyâ Çelebi kimi kuşatmalarda *ateşe ur-* yapısını da kullanmaktadır. Bu yapı genellikle *ceng* sözcüğünde olduğu gibi ateşli silahların kullanıldığı savaşlarda *yakıp yıkma* eylemini ifade etmek için tercih ediliyor olmalıdır. Özellik ganimet mallarının toplanmak istediği kuşatmalarda *ateşe ur-* eylemi gerçekleştirilmektedir. Çünkü asker kuşattığı yeri ateşe vererek yağmalama yapmaktadır.

“[6/5a] Ve mukaddemâ sene (---) târîhinde Yanova gazâsına Mehemmed Giray Hân bu şehire uğrayup Kazak-ı Ak askeri bu Belgrad kal’asına sarılıp altı gün yedi gece “ceng-i azîm edüp” âhir-i kâr kal’ayı döğmeden fâriğ olup hân hazretleri taşra şehrin “âteşe urup” gitmişlerdi.”

“[3/179a] Eğer pâdişâhdan bana bir zarar isâbet ederse bunda rehn olanları cümle “kılıçdan geçirüp” yetmiş seksen bin asker Üsküdar’ı nehb ü gâret ve hünkâr sarâyın talan u hasâret edüp gulâmların ve kızların alup şehri “âteşe urup” gidesiz” deyü Kara Hasan Paşa ve gayri haşerât bu ahd-i habâset üzere yemîn edüp Kelâm-ı kadîme el ururlar.”

<sup>2</sup> Her ne kadar çalışmanın temel alındığı Dankoff, Kahraman, Dağlı ve Kurşun tarafından 2011 yılında yayımlanan çalışmada ifade savaş-ı perhâş şeklinde ifade geçiyor olsa da bu ifade “savaş u perhâş” olarak okunmalıdır. Aksi hâlde anlamsız bir tamlama ortaya çıkmaktadır.

Her ne kadar yağma ve ganimet toplama gibi hususlar kimi zaman Evliyâ'nın kendisi için de bir motivasyon kaynağı olsa da değerli şehirlerin ve yapıların yakılıp yıkılması kendisini rahatsız etmektedir. *Âteşe ur-* birleşigi bu tür bağlamlarda kimi zaman araya sözcükler alabilmektedir. Evliyâ Çelebi bahsi geçen olaydaki rahatsızlığını şu şekilde ifade etmektedir:

[6/5a] Lâkin Âl-i Osmân askerine mukâbil olup mukâvemet edemeyeceğın bilüp böyle bir kal'a-i hısn-ı hasîni ve böyle bir müzeyyen ve mahbûb ve mergûb şehir-i mefîni bırağup cümle kefereleri dağlara firâr etdiklerinde bu kal'anın her tarafından yağmâci asâkiri Tatar girüp zabt u rabtları mümkün olmayup ibtidâ kiliselerinin çanların çıkarup sâ'ir mâl-ı künûzların bulup hadd [ü] hasrdan bîrûn ve hisâbdan efzûn mâl-ı ganâ'imler alup böyle nâzenîn şehri "âteş-i Nemrûd'a urup garîb" şehir, murg-ı semender-vâr böyle ma'mûr dâr-ı diyâr âteş içinde kalup deyyâr bir imâret kalmadı.

[6/11a] her küffâr varoş içinde hâne-i nühûsetlerinde yatırken ol kadar esîr ve mâl-ı ganâ'imler alınup varoşu "âteş-i Nemrûd'a uruldukda" Karol kal'asındaki küffârlar dahi âgâh olup cânib-i erba'asından top atmağa başladı ve bizden hayli âdem haşladı, ammâ çi fâ'ide.

## 2.8. Muhârebe

Seyahatnâme'de muhârebe sözcüğü çok sıklıkla olmamakla birlikte büyük savaş hâlini genel olarak tasvir etmek için kullanılan sözcüklerden biridir.

"[4/304b] Sene 920 târîhinde Selîm Hân-ı Evvel asrında "Çıldır muhârebesinde" şâh-ı gümrâha imdâd eden Zülkadırlı Şâhrub Beğ oğlu Muhammed Şâh Beğ Çıldır'da münhezim olup (...)"

"[7/110b] Lâkin Sultân Bâyezîd-i Velî karındaşı Şehzâde Korku(r)d Hân ile Anadolu vilâyetinde niçe sene "muhârebede" iken beri tarafda Kazak fırsat bulup bu Doğan geçidi kal'asını alup Timur Hân münhedim ettiği gibi yere berâber eder."

"Harb" sözcüğü muharebe sözcüğünün kökünü teşkil etmektedir. Ancak bu sözcük muhârebe sözcüğüne nazaran daha az kullanılmaktadır. "Harb" sözcüğü genellikle muhârebe sözcüğündeki gibi genel ve büyük savaş hâllerini anlatmaktadır. Bununla birlikte harb sözcüğü, "ceng", "cidâl", "kıtâl" gibi benzer anlamlı sözcüklerle eşdizimli olarak sıklıkla kullanılmaktadır.

"[1/128a] Ba'dehu Galata'da Aronda Kırıl, Rûm keferesiyle yek-dil [ü] yek-cihet olup rûz-merre Kostantiniyye'ye istîlâ eden İspanya keferesiyle "ceng [ü] cidâl ve harb [ü] kıtâl" ederek İspanya şeb [u] rûz cenge tâkat getiremeyüp bir gece Yedikulle tarafından gemilerine süvâr olup"

"[6/178a] yine ahâlî-i Kanije tekâsül etmeyüp hâlâ germâ-ger[m] "ceng [ü] cidâl ve harb u kıtâl" ederler, ammâ efendim Kanijeli gâzîlerinin açlıktan cânları gelmiştir."

Savaş aletlerinin ifade edildiği kısımlarda ise *harb* sözcüğü yine tercih edilmektedir.

"[2/371b]Eimme-i Hanefi'den cevâb [ne vechiledir kim eşkiyâdan bir kaç kimesne bir mahalde tahayyür edüp katlleri icâb etmeyen kimesneleri katl ederiz deyü "âlet-i harb" ile üzerlerine guluvv etseler ve emr-i pâdişâhiye itâ'at etmeseler şer'an ne lâzım olur."

## 2.9. Kılıç çek-

Evliyâ Çelebi, çatışma anlarının, savaş sahnelerinin görüntülerini sözcükleriyle adetâ resmetmiş ve bunları okuyucunun zihninde iyi canlandırabilmesini amaçlamıştır. Herhangi bir



savaşın çatışma anında ya da bir kuşatmada askerlerin bireysel çatışmalarında *kılıç çek-* öbeğini kullanarak olay anını tasvir etmektedir.

"[2/346b/347a] Sultân Murâd eydür "Dede! Ben seni şu kılıç ile şer'-i Resûl üzre katl [347a] etmeğe geldim" deyü Dede üzre "kılıç çekerek" De[de] eydür "Murâd Beğ! Şer' ile zâhir edâ-yı hizmet etdin, ammâ bu işe me'mûr değilsin. Sığala oğlu elinden kâfirler İzmir kal'asın aldı."

"[6/6b] ol kral-ı dâllin na'se-i murdârı üzre bu kadar mâlî guzât-ı müslimîn görünce el-azametullâh bu kadar gâzîler yağmâ ederken birbirlerine girüp "kılıç çeküp" yetmiş aded yiğit bu deyr içre birbirlerinden şehd-i şehâdeti nûş edüp serhoş-ı dâr-ı bâkî oldular."

### 2.10. Dendân-ı tîğdan geçir-

Evliyâ, anlatımına canlılık katmak için kılıçla düşmanı alt etmek anlamında "dendân-ı tîğdan geçir-" öbeğini de kullanmaktadır. Bu öbeğin geçtiği yerlerde çatışmada düşmana karşı büyük bir üstünlük kurulduğu anlamı açıkça anlaşılmalıdır. *Dendân-ı tîğ* "kılıç dişi" ifadesiyle *kılıç ucu* kastedilmektedir. Evliyâ, aynı söyleminin devamında *ciger* ve *kebab* sözcüklerini de kullanarak ciğeri delip geçen kılıcı, ciğer kebabındaki *şiş*lere benzeterek kapalı istiâre sanatını icra etmiştir.

"[1/9b] "Pâdişâhım Kaydefâ nâm avretin ne haysiyyeti ola, deryâ-misâl asker ile üzerine varup elin, vilâyetin harâb u yebâb, halkın "dendân-ı tîğdan geçirüp" ciğerlerin kebâb edelim"

"[6/10b] Ertesi gün dörd aded varoşları yakup ve niçe eller ve köyler yakup cümle keferelerin esîr edüp kimin "dendân-ı tîğdan geçirüp" nehr-i Şamos'u atlar ile bî-pâk ayakdan geçüp ol gün sahrâlar içre seğirdüp (...)"

Bununla birlikte *kılıçdan geçür-* öbeğinin de aynı anlamda kullanıldığı görülmektedir:

"[3/179a] Eğer pâdişâhdan bana bir zarar isâbet ederse bunda rehn olanları cümle "kılıçdan geçirüp" yetmiş seksen bin asker (...)"

### 2.11. Cidâl ve Kıtâl

Çatışma, savaş anı, büyük savaş anlamlarını karşılayacak şekilde Seyahatnâme'nin birçok yerinde *cidâl* ve *kıtâl* sözcükleri *ceng* ve *harb* sözcükleriyle birlikte kullanılmaktadır. Benzer anlamlı sözcüklerin bir arada ikilemeli kullanımı savaşın büyük ve şiddetli geçtiğini ya da geçeceğini göstermektedir.

"[1/9b] "Yâ İskender, eğer Kaydefâ'dan intikâm alam dersen ceng [ü] "cidâl" ve harb [ü] "kıtâl" dahi olmaya, hemân Karadeniz'i şehir-i Makdonya kurbünden kesüp Akdeniz'e munsab eyle (...)"

"[6/6b-7a] mezbûr taburun üzerlerine varıldıkda hünzîr batakdan çıkar gibi cümle küffâr batakdan taşra çıkup kâmil üç sâ'at ceng [ü] "cidâl" ve harb [ü] "kıtâl" olunup âhirü'l-emr Tatar [7a] bir kerre yan vericek küffâr bunları kaçdı zann edüp askeri kovarak (...)"

### 2.12. Cihâd

Seyahatnâme'de çok sayıda olmasa da savaş kavramını anlatmak için kullanılan sözcüklerden bir diğeri de *cihâd* sözcüğüdür. Cihâd sözcüğü doğrudan savaş anlatmak yerine din uğruna yapılacak savaş anlatan genel bir bağlama sahip şekilde kullanılmaktadır.

"[7/15a] Cümle bir aded hammâmdır, ammâ {çifte hammâmdır ve} niçe sarâyılarda hammâm-ı mahsûsları ve her hânelerde soba guslhâneleri vardır, zîrâ pâk ve tâhir halkı vardır. Şeb [ü] rûz dîn-i mübîn uğruna "cihâd" ederler."

## SONUÇ

Seyahatnâme’de savaşların, seferlerin, gazaların önemli bir yer tuttuğunu söylemek mümkündür. Savaşlarla ilgili anlatılarda da elbette diğer konulardaki gibi hayal ürünü, kurgusal ve mübalağalı anlatımları yer almaktadır. Yaşanan olayları her ne kadar kurmacalar ile birleştirse de bu husus eserin tarihî kaynak olarak kullanılmasında engel değildir. Sözcükleriyle resmettiği savaşların politik ve mali yönleriyle ilgilenmeyen Evliyâ Çelebi, doğrudan savaş öncesi, savaş meydanı ve sonrasının anlatımlarını yaparak doğrudan olayın kendisine odaklanmıştır.

Seyahat tutkusunu seferler ve savaşlar ile birleştiren Evliyâ Çelebi, her konuda detaylı bilgiler sunduğu gibi katıldığı bu sefer ve savaşlar konusunda da etraflı bilgiler vererek dönemin görüntüsünü sözcükleriyle çizebilmiştir. Kimi zaman mübalağalı anlatımlar sunsa da özellikle diyaloglarda verdiği bilgiler gerçekliği yansıtmaktadır. Keza Osmanlı kronikleri ve resmî belgeler de Evliyâ’nın anlatımlarını destekleyici mahiyettedir.

Seyyah, savaşlara dair bilgiler sunduğu kısımlarda kullandığı sözcükleri titizlikle seçmiş ve *savaş, ceng, fetih, muhasara, ateşe ur-, sefer, gaza* gibi sözcükleri bilinçli bir şekilde kullanmıştır. Evliyâ Çelebi’nin anlatımlarının bazı yerlerinde yer alan abartı; eserin dil, tarih, coğrafya, edebiyat, halk bilimi gibi alanlarda sunduğu bilgileri değersiz ya da güvenilmez kılmamaktadır.

Kısaca Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’nin tarih bakımından birincil kaynak olarak ele alınması, bunun Evliyâ’nın sözcük seçimindeki titizliğe dayanması ve eserin söz varlığının buna göre oluşturulması savaş edebiyatı bağlamında eseri önemli bir noktaya taşımaktadır. Bu da Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi’ni askeri tarih açısından söz varlığı bağlamında da dikkate değer hâle getirmektedir.

## KAYNAKÇA

- Akalın, Ş. H. (2013). *Seyyâh-ı Âlem Evliyâ Çelebi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Dağlı, Y. vd. (2011). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 4. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 305 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dağlı, Y. vd. (2011). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 5. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 307 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dağlı, Y. vd. (2011). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 7. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 308 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dağlı, Y. vd. (2011). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 9. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 306 Süleymaniye Kütüphanesi Pertev Paşa 462 Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Beşir Ağa 452 Numaralı Yazmalarının Mukayeseli Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dankoff, R. (2008). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi Okuma Sözlüğü*. (Çev. S. Tezcan), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dankoff, R. (2010). *Seyyâh-ı Âlem Evliyâ Çelebi’nin Dünyaya Bakışı*. (Çev. M. Günay), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Dankoff, R. vd. (2011). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi 1. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Duman, M. (2011). *Evlîyâ Çelebi Konuşmaları/Yazılar*. İçinde S. Koz (Ed.), *Evlîyâ Çelebi Yalancı mıydı?* (s. 171-187). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Emecen, F. (2009). *Çağının Sıradışı Yazarı Evliya Çelebi*. İçinde (Ed. N. Tezcan (Ed.), *Askerî Dönüşüm Çağında Evliya Çelebi ve Ateşli Silâhlar* (s. 137-146). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eren, M. (1960) *Evlîya Çelebi Seyahatnâmesi Birinci Cildinin Kaynakları Üzerinde Bir Araştırma*. İstanbul: Edebiyat Fakültesi Matbaası.
- Ertaş, M. Y. (2012). Evliya Çelebi'nin Seyahatnâmesi'nde Gazâ. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 27(1), 79-100.
- Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi* (2011). (haz. Dankoff, R., Kahraman, S. A., Dağlı, Y., Kurşun, Z.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- İz, F. (1979). Evliya Çelebi ve Seyahatnâmesi. *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi Beşeri Bilimler*, 7, 61-79.
- Kahraman, S. A. (2013). *Evlîya Çelebi ile Devr-i Âlem*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kahraman, S. A. vd. (2011). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi 10. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 306 Süleymaniye Kütüphanesi Perteve Paşa 462 Süleymaniye Kütüphanesi Hacı Beşir Ağa 452 Numaralı Yazmalarının Mukayeseli Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, S. A. vd. (2011). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi 3. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 305 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, S. A. vd. (2011). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi 6. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Revan 1457 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, S. A. vd. (2011). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi 8. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 308 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kurşun, Z. vd. (2011). *Evlîyâ Çelebi Seyahatnâmesi 2. Kitap Topkapı Sarayı Kütüphanesi Bağdat 304 Numaralı Yazmanın Transkripsiyonu-Dizini*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tezcan, S. (2011). *Evlîyâ Çelebi Konuşmaları/Yazılar*. İçinde S. Koz (Ed.), *Türk Dilinin Büyük Ustası Evliya Çelebi* (s. 275-282). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tulum, M. (2011). XVII. Yüzyıl Türkçesi ve Söz Varlığı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, [www.sozluk.gov.tr](http://www.sozluk.gov.tr) (erişim 16.06.2022).



Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Dr. Murat Gür

**H. Tahsin Nuri'nin  
Yiğitler Romanı ve  
İzdivaç Dergisindeki  
Öyküleri**



Günce Yayınları



# Semiotic Approach in Lighting Product Design

DR. ÖĞR.ÜYESİ EDA ÇORBACIOĞLU\*

## Abstract

Today, in addition to the basic functions of saving from darkness, it is also important for the lighting products to carry aesthetic values. In the designs, it is aimed to show the spaces different than they are, even to highlight them, to present successful, creative, artistic images and to create visual effects.

Lighting products are design products that contain aesthetic elements in terms of being selectable and attracting attention. Industrial products carry meaning in respect to their cultural and communal reality. Therefore, these products are means of communication, and signs are one of the important tools for establishing this communication. In terms of designers, it is important to use the signs conveniently to convey the product to the target group.

The aim of this study is to reveal how the semiotic approach can contribute to the design process. It is foreseen that the designs that are created by the designers with the inspiration of semiotic approach can easily find response in terms of marketability and perceptibility in the target audience.

In the study, as a method some home lighting products were selected from various sources and the examples were analyzed by using Peirce's triple semiotic classification of icon, index, and symbol. As a result of this semiotic analysis, it has been determined that using the semiotic elements in lighting product design is a frequently used method in design to make the products to be adopted by the target group. In the product design process, it has been seen that the semiotic elements guide the designers with deliberative placements, give them a creative perspective and inspire them.

**Keywords:** design, semiotic, lighting, product, icon, index, symbol

## AYDINLATMA ÜRÜN TASARIMINDA GÖSTERGEBİLİMSEL YAKLAŞIM

### Öz

Günümüzde aydınlatma ürünlerinin temel işlevleri olan karanlıktan kurtarma işlevlerinin yanı sıra estetik değerler taşımaya da önem verilmiştir. Tasarımlarda, mekanları olduğundan farklı göstermek hatta öne çıkarmak, başarılı, yaratıcı, sanatsal görüntüler sunmak, görsel etkiler yaratmak hedeflenmiştir.

Aydınlatma ürünleri, seçilebilir ve dikkat çekici olması açısından estetik unsurlar içeren tasarım ürünleridir. Endüstriyel ürünler kültürel ve toplumsal gerçeklikleri nedeniyle anlam taşıyıcılardır. Dolayısıyla ürünler bir iletişim aracıdır ve göstergeler de bu iletişimi kurmanın

\* İzmir University of Democracy, Graphic Design Department, eda.corbacioglu@idu.edu.tr, orcid: 0000-0002-2272-0813  
Gönderim tarihi: 01.10.2022 Kabul tarihi: 23.10.2022

önemli araçlarından biridir. Tasarımcıların ürünün hedef kitleye ulaştırılması için uygun göstergeleri kullanması önemlidir.

Bu çalışmanın amacı göstergebilimsel yaklaşımın tasarım sürecine nasıl katkı sağlayabileceğini ortaya koymaktır. Tasarımcıların göstergebilimsel yaklaşımdan esinlenerek oluşturdukları tasarımların, hedef kitlede pazarlanabilirlik ve algılanabilirlik açısından kolaylıkla karşılık bulabileceği öngörülmektedir.

Çalışmada yöntem olarak çeşitli kaynaklardan ev aydınlatma ürün örnekleri seçilmiş, örnekler, Peirce'in görüntüsel gösterge, belirti ve simgeden oluşan üçlü göstergebilim sınıflandırmasından yararlanılarak çözümlenmiştir. Bu göstergebilimsel çözümlenmeler sonucunda aydınlatma ürün tasarımında kullanılan göstergebilimsel öğelerin, ürünlerin hedef kitle tarafından benimsenmesi için tasarımda sıkça başvurulan bir yöntem olduğu saptanmıştır. Ürün tasarım sürecinde göstergebilimsel öğelerin bilinçli yerleştirmelerle tasarımcılara yol gösterdiği, yaratıcı bakış açısı kazandırdığı ve ilham verdiği görülmüştür.

**Anahtar sözcükler:** tasarım, göstergebilim, aydınlatma, ürün, görüntüsel gösterge, belirti, simge

## INTRODUCTION

**N**atural lighting is the main energy source defined as lighting that provides visual comfort by using daylight from the sun. Artificial lighting is defined as the lighting that provides visual comfort by using artificial light sources.

“All the spectral and photometric properties of illuminating light; It is a technique that deals with all the properties of objects related to reflecting, absorbing, or transmitting light (colored-colorless, dark-light, glossy-matte) and the light and color vision properties of the human eye as a whole and determining the ways to use them according to the visual perception needs. The lighting technique thus provides the most suitable visual conditions and makes it possible to do this with the least expenditure” (Sektörüm Dergisi,2020).

According to International Commission on Illumination, which was founded in 1913 and which is a fully authorized organization in its field, “lighting is to apply light in order to ensure that the environment and objects can be seen properly” (Şerefhanoglu, 2001, p. 11). Various devices based on the technology of the day, have been developed to artificially illuminate areas that do not have enough sunlight or when darkness falls in those areas. When such devices were put into the service of humanity, they also became a sign of the advancement of a civilization.

The need to illuminate the places where people live has had a long history since the formation of humanity. The process that started with the invention of fire reached the top level with the discovery of electricity. The discovery of fire is considered the beginning of artificial lighting. Difficulty of carrying fire and the dangerous nature of it made it necessary to invent new lighting appliances. Various elements were used in the artificial lighting process.

“In Homeric times, rooms were illuminated by receptacles on tall stakes fed with bits of dry wood. After hand-held torches, lighting appliances continued with oil lamps, lanterns, candles, and gas lamps. The introduction of electricity in the 19th century was

an important step in lighting. Electric came into daily use in 1878, and the first electric lamp was manufactured in 1881. The first electric power plant was commissioned in London in 1882. In 1907, incandescent lamps with tungsten wires were produced, and an important step was made with the production of high-pressure mercury lamps in 1935. Fluorescent lamps began to be used in 1939. Since 1977, important technological steps have been made" (Karahüseyn, 2009, p. 11).

Apart from the practical, convenient, useful product that not only performs the function, but also offers the creation of "designer-brands". Designer-brands products serve as the decoration of the home as well. Thus, demand for more expensive products increases day by day.

"In the process of product design, the technique of metaphor is also frequently used to give product appearances a character of communicative symbols. In the mid-80s, industrial design evolved to emphasize product emotional expressions and humanistic qualities. Industrial design was a design aesthetic infused with historical and cultural thought, injecting traditional art and design methods into the design of new products to express accommodation for traditional culture" (Chiu et al., 2013).

Over time, form function has begun to disappear. The basic criterion in the design and use of the product in the 80's has become the meaning of that product rather than the uses loaded on the product. These concepts are important for designers rather than users. It has gained importance in the formation of designs that have little or no relation to use but are realized by meanings and shape according to the creativity and perspective of the designers.

Today, lighting products have attached importance to carrying aesthetic values in addition to the recovery functions from darkness, which are their main functions. According to Laganier & Van Der Pol, "On the lighting field, the emotional considerations have been mainly implemented by technicians or lighting designers based on their experiences and intuition lacking theoretical background that includes the talks with artists and technicians on lighting design" (cited by, Calvillo & Falcón, 2016, p. 1). Depending on the technological developments, their sizes and shapes have changed and become an important part of decoration. Designs hanging from the ceiling, rising from the floor, standing on the furniture, mounted on the wall appeared. It is now clear that they should be considered as design products. In addition to getting rid of the dark by burning light, the lighting systems that are made to make the space and environmental elements with different functions appear natural as they are, are called decorative lighting. It is aimed to show the places different than they are and even to be remarkable, to create more aesthetic effects.

## 1. LITERATURE REVIEW

It has been understood that there is a strong relationship between light and the body of human. 18 articles from PubMed medical article database published between 2002-2012 demonstrating the results of controlled clinical trials show that a well programmed lighting has a positive effect on 24 hours' biological cycle (White et al., 2013) and clinical tests prove that properly designed lighting improves working people's stress level and satisfaction (Gray et al., 2012). It has been found that light illuminance levels, exposure times seems to improve patients' sleep (Hadi et al., 2019) and adequate lighting are helpful for people with cognitive impairment

(Karol & Smith, 2019) as well better design of lighting at home has potential to create a healing effect even not scientifically proven (DuBose et al., 2018).

Bille (2017) sees light “more than a ‘symbol’ or ‘sign’ of something else, light thus shapes a visual presence in the world that ties closely into notions of self, solitude, and comfort” and home lighting may help us creating a pleasant atmosphere which calls cheerfulness, relaxed intimacy, informality as well secureness, solidarity, community. Some research indicates that emotions are more associated with the experience of the lighting, instead of the appearance of the place. In addition to people’s cultural background intensity, color, direction, and diffusion of light have been found to produce different effects, such as fear, uncertainty, fascination, entertainment, affection, pleasant surprise, inspiration, unpleasant surprise, contempt, and disappointment (Calvillo & Falcón, 2016).

Lighting besides color is thought to have a capacity to create an effect on the environment (Duckworth & Sassin, 2017). Apart from others (Chiu et al., 2014), also examines ancient lighting with a systematic semiotic approach as well. Chen had studied stone lamp platforms that occupied an imperative position in Buddhist worship in medieval China (Chen, 2019).

Lighting in cities has critical importance from different perspectives and various design efforts and methods have been developed to incorporate the emotions of potential users into the design of lighting (Cheng et al., 2018). In addition, cultural differences and light color, light intensities have been found to influence the arousal of hotel guests (Park et al., 2010) and light configuration in mosques aims to generate an atmosphere of unity of the worshippers, where green light at homes is expected to secure from bad spirits (Bille, 2015) also cultural differences and color quality of light affects emotional states of arousal and pleasure and the shopping behavior of the people (Park & Farr, 2007) and lighting behavior and shared meaning creation might be an experimental interesting research and implementation area (Nacsá et al., 2011).

Material, color, texture, function, structure, cultural factors seem to be the major factors affecting the shape of today’s lamps as well identified that basic values seem to be humanization, artistry, fascination, and personalization (Xue & Li, 2009). Apart from lamps, the design of an illuminating textile curtain utilizes a different technology to collect and store solar energy and the solar illuminating curtain can make our daily life easier by providing increased light and visibility (Taieb et al., 2009).

Lighting design approaches have become more complex and aim to provide the right experience at the right time and right place with some technical capabilities (Pont, 2018). By the guidance of different approaches and techniques, cultural values and the essence of emotional and psychological aspects may be taken as input to the product design including lighting products (Yang & Ridder, 2018).

## 2. SEMIOTICS AND PRODUCT DESIGN

The twentieth century's design history generally depends on the changes in consumption habits, tastes and trends, the moral and commercial obligations of designers, technological developments, and societies. “A product is anything that can be offered to a market for attention,



acquisition, use or consumption that might satisfy a want or need. It includes physical objects, services, people, places, organizations, and ideas" (Kotler, 2000, p. 110). Every product has a cost, and each has a selling price. The price to be determined varies according to the target market, quality, and marketing strategies. Product design is a commercial activity that is created to respond to physical, social, economic, cultural, political, and technological needs, and that allows the creation of products to meet the needs of consumers, to satisfy them, and to be sold by businesses. In addition, it would not be correct to say that design is only for commercial purposes, it is a tool to convey to the target group how persuasive ideas, attitudes and values should be according to individual and social goals.

Design as a means of communication between people, develops the designer's ideas about the special intuitions of the designer's thinking, the importance of the relationship between the object (design solution), the user/consumer, the design process and society. The role of a product designer is to achieve the best in every sense and is to facilitate the life of consumers by improving the function of a product, and to make products more efficient by using the latest production and technological developments. Product designers should find the most suitable materials for the products by following the technological developments, appeal to the society to which the target audience belongs, follow the changing tastes, emotions, and trends, reflect them in their designs and create emotional appeals to the consumers for the products.

Designers should attach importance to aesthetics and ease of use as well as functional and technical features of designs. Each product contains different meanings besides its basic function and can create different emotions in users. The product design team tries to develop, find, and define meanings for the product as well as its function. Every product has a more or less meaning in the life of individuals. This meaning is sometimes taken from society or traditions, sometimes there are special meanings created by individuals, and in many cases, each product contains the meaning they aim to a certain extent within the product. Sometimes the integration of meaning and function is not very compatible. Product design studies are the work of bringing many factors together in the most ideal way.

Semiotics-specific works, objects, events, etc. are an interdisciplinary academic field that can be defined as the study of meanings, signs and symbols, focusing on the meanings that exist and/or thought to exist in entities, the transmission of meanings, the change of meanings according to the properties of entities, their natural transformation over time, the planned intervention and alteration of meanings in entities, the formation and transmission of meanings. The aim of semiotics is to reveal meaning from words, symbols, narratives to all kinds of human products.

Industrial design products communicate with the consumer through the signs that they contain. It is one of the ways in which emotions and thoughts are conveyed such as advertisements, works of art and architectural structures. Therefore, products are a means of communication, and signs are one of the important tools for establishing this communication. While Barthes (1979, p. 10) expresses the broad definition of language, he does not limit it to words, sounds and their grammatical structures. It treats products, advertisements, graphics, movies, and many other forms of communication as a form of language.

Lighting products are also one of the design products that contain aesthetic elements to be selectable and attract attention. "Industrial products are also meaning carriers because of their cultural and social realities. The product is a sign and has all the features of the signs. According to Umberto Eco every product designed is a sign" (cited by Erkman, 1987, p. 129). Semiotics can be seen at every stage from the design to the consumer stage. Semiotics plays a major role in the analysis of products. The importance of semiotics in the field of design has increased with the help of designs that are developed with technological innovations, changing marketing and consumption habits, and widespread influence of visual, written and social media.

The word "semiotics is derived from the Greek root, seme, as in semeiotikos, an interpreter of signs" (Cobley & Jansz, 2010, p. 4). Semiotics as a discipline is simply the analysis of signs or the study of the functioning of sign systems. Saussure examines the life of signs in society. "All the signs in the social field; clothes, gestures, facial expressions, body language, deaf-mute alphabet, behavior patterns, traffic signs, etc. talks about a science to examine" (Saussure, 1972, p. 33). The use of semiotics for the structuring of the main message to be conveyed during the design of the products has been discussed and analyzed in many studies. In these studies, different methods have been applied in different fields. Especially in the studies for the last ten years design and semiotics have increased exponentially.

In product design there is no place for coincidence; each morpheme is deliberately brought together by the designer. When creating a design, we refer to signs and it is important to use and place these signs conveniently in order to convey the product to the target group. Signs can be created by using the similarity relationship, existential relations, human experiences, or laws or rules. Objects created by humans and certain industrial products have certain messages and specific meanings for the society in which they are produced. "Many corporations use symbols and icons as a means of establishing some kind of "corporate identity", because it is easy to remember a symbol or icon. The design of a firm's symbols and icons— through the use of color and form, and often the appearance of specific words and/or numbers—help people have a sense of what the corporation is like" (Berger, 2004, p. 16).

If the sign used when creating a design has a similarity relationship with the product, it is an icon. Icon is a type of sign that is based on a relationship of similarity such as photography, painting, diagram, and is created by feeling or sensing production and use. In the index, production and use occur by inference, perception, or action-reaction. There is a causal or natural relationship such as smoke, signs of illness, burning smell of food, and clouds. Social convention is essential in symbols. Alphabets, flags, traffic signs can be given as examples for symbols that are learned and taught as signs.

The basis for the selection of the user is, the signification that is specific to the qualities of the product, which we call communicative functions.

"Due to the highly developed technology, the design is no longer the function and shape design of a product itself, but the design meets the demand of the overall light environment by reaching the coordination between the environment and the design. Therefore, the different demands for the light's form in different situations should be

considered to build a suitable light environment to meet people's demands for modern lighting design" (Uxe & Li, 2009).

In order to show the signification in any sign; the connection between signifier and signified must be established. The interpreter tries to understand what the form means by the signs of the product. In industrial design, semiotics also tries to establish cultural ties as a result of the interpretation of functions in relation to communication.

Form is a tool that refers to some objects. Products can be in a concise and modest form, embedded in human sensitivity and feelings, to display the beauty, the kindness and warmth of life. "The design of lighting form's dynamic and static forms displays itself in two ways. Different forms will bring different feelings to people, influencing viewers' inner emotions directly. The meanings of different forms with dynamic perception cover a broad domain, including the senses of moving forward, going back, speed, [...] flying and so on" (Uxe & Li, 2009). The form refers to the object in different ways, as well as to different types of the object. This relationship can be one of the sign types; icon, index, symbol (Vihma, 1990, p. 202). Peirce examines signs in triadic models according to various characteristics. "The most basic and most referenced signs in Peirce's classification are the classification which they divide into three as icon, index, symbols according to their presence, similarity or countermeasures in terms of their objects" (Jolly, 2008, p. 28).

Peirce's triple classification can be used in product design. In this study, we will examine Peirce's triadic semiotic classification in detail and illustrate how this triadic classification is used in design of lighting products

### **2.1. Use Of Icon in The Lighting Products**

In the icon, there is a direct relationship of representation and similarity between the object and its representative. "Icon is a mode in which the signifier is perceived as resembling or imitating the signified being similar in possessing some of its qualities such as portrait, a cartoon, a scale-model, onomatopoeia, metaphors, imitative gestures" (Chandler, 2007, p. 37). The common feature of these is that they have a similarity relationship with the object in terms of some properties.

Like other icon models we mentioned earlier, metaphor is one of the icon models. The use of metaphors helps to make objects abstract in our brains and it is used to give product appearances a character of communicative symbols. It provides faster and easier access to the receiver and prevents cliché into use. "Metaphors help designers to understand unfamiliar design problems by juxtaposing them with known situations" (Casakin, 2007, p. 23). Metaphors are used to understand an abstract proposition or concept. "Human beings can truly understand abstract concepts and prepositions only by assimilating them metaphorically, or by association, with concrete experiences such as emotional, physical, sensory-motor, spatial, social, etc. notions" (Levy, 1991, p. 97). The concept structures what we perceive and our relationships with others. Our conceptual system in which we think, and act is metaphorical (Lakoff & Johnson, 1980, p. 3). Using iconic metaphors in product design serves to establish an emotional, physical connection between the

product and the consumer. The product designed using a similarity relationship, can be more easily reciprocated at the consumer.

In the chandelier example, in terms of form, color and proportion, the reference includes many features. The lamp designed (Figure 1) shows the similarity with the spider. There is a representation of the relationship between the chandelier and spider. They represent each other through similarity. Imitating the spider creates a friendly and emotional feeling for the people.



Figure 1. Spider chandelier  
Source: URL-1



Figure 2. Radioactive cloud and nuclear explosion bomb lamp  
Source: URL-2

The lamp in the example (Figure 2) resembles a mushroom cloud formed by radioactive evaporation after it was thrown on Hiroshima, one of the greatest tragedies in human history. The radioactive cloud formed by the effect of the bomb dropped on Hiroshima on 6 August 1945 rising almost 10 km from the ground. The resulting image is exactly similar to the lamp design. While the lighting product is similar to the cloud created by the nuclear bomb as an icon, we can also talk about the very strong light created by this bomb as an index. One of the immediate effects of nuclear weapons in the first minute is very strong light. "In brightness, a nuclear denotation is comparable to the sun" (Butler, 1962). The testimonies of survivors of Hiroshima also revealed that the strong light was first seen and lit up the sky like the sun. A nuclear explosion can be predicted even on a bright sunny day, as the light, also called nuclear lightning, is even brighter than the sun. Therefore, this inference formed by the cause-and-effect relationship in the index inspired the design.

Mason Parker's design takes its colorful octopus chandelier (Figure 3) form from its resemblance to an octopus. Nature is a limitless source of inspiration for designers. Designers and scientists have imitated or been inspired by nature for centuries. Biomimicry, which comes from the Latin word bio mimesis, is to imitate nature directly or to design inspired by nature. The solutions produced by nature have also been a unique guide for designers. Examples shown were created by imitation of nature, namely biomimicry.



Figure 1. Colorful octopus chandelier  
Source: URL-3



## 2.2. Use Of Index in Lighting Products

It is a sign with a direct existential connection with its object. "Index is a mode in which the signifier is not arbitrary but is directly connected in some way (physically or causally) to the signified (regardless of intention)" (Chandler, 2007, p. 37).

The example shows a tooth-shaped night lamp (Figure 4) that contains both an icon and an index. When viewed as a form, it provides the appearance of teeth with all its formal features. The use of the tooth figure in the night lamp points to the tooth fairy as an index (Çorbacıoğlu, 2022, p. 40). The tooth fairy is a mythical figure like Santa Claus for children in western and western-influenced cultures. When the children get their first teeth out, they put the tooth under their pillow, the tooth fairy comes at night when the children are sleeping and leaves a gift in place of the tooth that has erupted. In Canada, on the other hand, it is customary to substitute money for gifts.



Figure 4. Tooth lamp  
Source: URL-4

The arrival of a fairy at night for the tooth placed under the pillow is an example of the tooth being a sign in the night lamp. Here, the signifier has a causal proximity to the signified without being arbitrary.

In the second example a lighting made of gold is seen (Figure 5). In Peirce's use of gold has been the index of wealth and symbol of power of societies and countries that have always preserved their value for centuries. "According to Barthes, gold is a symbol of wealth and power. For example, in the movie Ivan the Terrible, he shows the baptism of the young Tsar in gold coins as a symbol of wealth, power and status" (Fiske, 1990, p. 91). The cost of a chandelier made of gold is very high. It is a product that can be obtained by people with a certain economic power. The product made by gold is an index of wealth, on the other hand, a symbol of power.

At first glance, the lighting (Figure 6) chosen consists of a long light cord. There is a long cord and a knot at the end of the cord. Vertical lighting from the ceiling gives light to the room and beside lighting it evokes the execution. A thin cord extending from the ceiling, an opening so that a human's head can pass, a knot at the end of the cord, which is designed to narrow and expand according to people's neck can be likened to an apparatus formed by hanging the rope from the ceiling for a suicide or execution. The index of this example of lighting is suicide, execution, and indirect death.



Figure 5. Chandelier made of gold  
Source: URL-5



Figure 6. Lamp with long cord

Source: URL-6



Figure 7. Cowboy boot table lamp

Source: URL-7

In this example, a table lamp whose body is designed as a boot is seen (Figure 7). Such a boot reflects the “cowboys' style. The index of this lamp is the cowboy and Western culture. There is a direct connection between the signifier and the signified. On the other hand, the stars, and colors at the top of the boot are the color and the format of the flag of the United States of America. This design consists of a symbol as the American flag, an icon as the shape of a lamp body and an index as the cowboy (Çorbacioğlu, 2022, p. 42).

When using index in design, the relationship between the signifier and the signified is not intended. We perceive this relationship with our cultural and social experiences. While creating designs in our examples, neither tooth fairy, nor wealth, nor cowboy perception was aimed. The main aim of the designs in appearance is lighting. We can interpret the indexes in these designs with our cultural and social experiences. These indexes do not have the same value in every culture.

### 2.3. Use Of Symbol in The Lighting Products

A symbol is a sign that connects its object through social convention, agreement, and rule and “which refers to the object that denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas, which operates to cause the symbol to be interpreted as referring to that object” (Peirce, 1978, p. 140). Symbols can be considered as a rule or a habitual connection.

In such signs, there is a causal and consensual relationship between the signifier and the signified. This compromise is a social convention or is bound by rules. Symbols are produced and used for communication purposes. (Çorbacioğlu, 2014, p. 950)

In the lighting design (Figure 8) that is chosen as an example, symbols such as words, punctuation, numbers, and national flags created by social convention are used. Alphabet letters containing the American flag, American flag colors and stars are used as symbols in the designed lamps. These letters are the initials of the United States of America. All these items belong to American culture. It was formed by social convention in society, and they are



Figure 8. American flag lamp

Source: URL-8

learned and taught. This design also includes an icon. The map of the United States of America is an icon because it shows its geographical boundaries and represents this country with its lines.

Some designs contain both icons, indexes, and symbols. In this lamp example (Figure 9), the lamp is similar to the body of a phone-box. There is a similarity between the icon and the object. The Red phone box is also the index of London.

Following the privatization of telephone services by British Telecom in 1980, the long-used bright red telephone cabins were replaced. The new model, which resembles a glass box, was purchased from the American manufacturer at a lower cost. This new model was claimed to be more efficient in many ways. However, the removal of red telephone cabins used since 1936 has caused public reaction and outrage (Heskett, 2017, p. 127). The social convention that the public accepted it as a distinctive element of British identity could be the basis of the fact that these telephone cabins were considered one of the symbols of British culture since 1980. In this case, we can also consider the red shiny telephone cabin as a symbol.



Figure 9. London telephone box table lamp  
Source: URL-9

There is also a crown on the top of the phone box as an index. This is the index of England governed by the Kingdom regime. The flag of England above the lamp is a flag created by the social convention of the England community and is the symbol of England.

Peirce’s triadic classification can be summarized in the following diagram (Table 1) (Berger, 2004, p. 11) with examples of lighting shown and analyzed in this study:

Table 1. Three Aspects of Signs

	Icon	Index	Symbol
Signify by	Resemblance	Causal connection	Convention
Examples	Spider chandelier	Tooth lamp	American flag lamp
	Nuclear explosion bomb lamp	Chandelier made of gold	London telephone box table lamp
	Colorful octopus chandelier	Lamp with long cord	
Process	Can see	Can figure out	Must learn

### CONCLUSION

It has been needed to illuminate the places where people live since the formation of humanity. After meeting this need there was a need to create products that not only fulfill the task of illumination, but also satisfy the personal tastes of people. Apart from the practical, convenient, useful product that not only performs the function, but also offers the creation of “designer-brands”, products also have started to serve for the decoration of the home and demand has increased for this style which is much more expensive. Over time, the understanding of form function begins to disappear. Artificially lighting areas without sufficient sunlight is the primary

function of lighting today, lighting products have attached importance to carrying aesthetic values as well as the recovery functions from darkness, which are their main functions. It should present creative, artistic images and in a sense, it should be aesthetically successful. Depending on technological developments, its dimensions and forms have changed, and it has become one of the important parts of decoration.

As a result, it has become increasingly important that industrial design products also carry the features of marketability and reaching the target audience. Industrial products are communication tools and signs are one of the important tools to create this communication. It is one of the study areas of semiotics because they are messages and meaning carriers. In order for a design to reach the buyer, it is necessary to place the target signs correctly. Semiotics plays a major role in the design and marketing stages of the design.

Design products were chosen aiming to visually use the concepts described in Peirce's classification, to experience how they can be used within a design and to bring out how the semiotic approach can contribute to the design of a product. With the use of each concept in products, conceptual elements are explained with visual examples.

Based on similarity relations, influencing the target consumer with the method of making inferences based on experiences, using symbols created by social conventions are the ways that will guide designers. It is thought that the designs created by the designer by taking inspiration from these methods can easily find a place in customers. In order for the products to be selectable and recognizable, semiotic elements should be used consciously in the design.

In our study, analysis was made on the existing lighting samples, and no new design was made. In later studies, an exemplary design can be created based on semiotic approaches explained with examples.

There is no conflict of interest with any institution, organization or person related to my article titled Semiotic Approach in Lighting Product Design.

## REFERENCES

- Barthes, Roland (1979). *Göstergebilim İlkeleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Berger, Arthur A. (2004). *Semiotics Analysis*. California: Sage Publications.
- Bille, Mikkel (2015). Lighting up cozy atmospheres in Denmark. *Emotion, Space and Society*, 15,56-63. <https://doi.org/10.1016/j.emospa.2013.12.008>.
- Bille, Mikkel (2017). Ecstatic things: The power of light in shaping Bedouin homes, *Home cultures. The Journal of Architecture, Design and Domestic Space*, 14(1),25-49.
- Butler, Clay P. (1962). The light of the atom bomb. *Science*, 138(3539), 483-489. <http://www.jstor.org/stable/1709609>
- Calvillo, Cortés. A. B., & Luis E. Falcón, M. (2016). *Emotions and the urban lighting environment: A cross-cultural comparison*. California: Sage Publications.
- Casakin, Hernan P. (2007). Metaphors in design problem solving: Implications for creativity. *International Journal of Design*, 1(2), 23-35.
- Chandler, Daniel (2007). *Semiotics: The Basics*. London: Routledge.



- Chen, Huaiyu (2019). A study on a stone lantern from Dongzhang village in medieval China, *Studies in Chinese Religions*, 5:3-4, 306-329, DOI: 10.1080/23729988.2019.1676085.
- Cheng, Jianxin, Ye, Jjunnan, Yang, Chaoxiang, Yao, Lingyun, Ma, Zhenzhen, & Li, Tengye (2018). *Study on innovative design of urban intelligent lighting appliance (UILA) based on kansei engineering*. 6th International Conference, Las Vegas.
- Chiu, Y. R., Chou, H.M., & Chen, H.Y. (2014). *Symbolic analysis and metaphorical character of ancient Chinese lighting fixtures*. 2nd International Conference on Innovation, Communication and Engineering, ICICE 20132014, 743-747, Huadong.
- Cobley, Paul & Litza Jansz (1999). *Introducing Semiotics*. Cambridge: Icon Books.
- DuBose, Jennifer, MacAllister, Lorissa, March Hadi, K. & Sakallaris, Bonnie (2018). Exploring the concept of healing spaces. *Health Environments Research & Design Journal*, 11(1), 43-56. <https://doi.org/10.1177/1937586716680567>
- Çorbacioğlu, Eda (2022). *Tasarımda Göstergebilim: Kansei Mühendisliğinin Temelleri*. Ankara: Günce Yayınları.
- Çorbacioğlu, Eda (2014). Utilisation des icons et des symboles dans les affiches publicitaires, *The Journal of International Social Research*, 7(34), 948-953.
- Duckworth, Chloe N., & Anne E. Sassin (2017). *Colour and Light in Ancient And Medieval Art*. New York: Routledge.
- Erkman, Fatma (1987). *Göstergebilime Giriş*. İstanbul: Alan Yayıncılık.
- Fiske, John (1990). *Introduction to communication studies*. London: Routledge.
- Gray, W. A., Kesten, K. S., Hurst, S., & Anderko, L. (2012). Using clinical simulation centers to test design interventions: A pilot study of lighting and color modifications. *Health Environments Research & Design Journal*, 5(3), 46-65. <https://doi.org/10.1177/193758671200500306>
- Hadi, K., Du Bose, J. R., & Choi, Y.-S. (2019). The Effect of light on sleep and sleep-related physiological factors among patients in healthcare facilities: a systematic review. *Health Environments Research & Design Journal*, 12(4), 116-141. <https://doi.org/10.1177/1937586719827946>
- Heskett, John (2017). *Design*. Ankara: Dost.
- Jolly, Martine (2008). *L'Image et Les Signes*. Paris : Armand Colin.
- Karahüseyin, Güller (2009). *Shedding Light on An Era*. İstanbul: Promat.
- Karol, Elizabeth & Dianne Smith (2019). Impact of design on emotional, psychological, or social well-being for people with cognitive impairment. *Health Environments Research&DesignJournal*, 12(3),220-232. <https://doi.org/10.1177/1937586718813194>.
- Kotler, Philip (2000). *Marketing Management*. New Jersey: Prentice Hall.
- Lakoff, George & Mark Johnson (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Levy, Paul (1991). *L'Idéographie Dynamique : Vers une Imagination Artificielle*. Paris: La Découverte.
- Nacsa, Julia, Barakova Emilia & Frens, Joep (2011). Sharing meaning and physical activity through a tangible interactive lighting object, Proceedings of the Desire'11 Conference on Creativity and Innovation in Design. Eindhoven, Netherlands.

- Park, Nam K., Pae, Joo Y., & Meneely, Jason (2010). Cultural preferences in hotel guestroom lighting design, *Journal of Interior Design*, 36(1), 21-34.
- Park, Nam K., & Cherly A. Farr (2007). The Effects of lighting on consumers' emotions and behavioral intentions in a retail environment: A cross-cultural comparison. *Journal of Interior Design*, 33, 17-32.
- Pierce, C. Sanders (1978). *Ecrits Sur Le Signe*. Paris : Editions du Seuil.
- Pont, Sylvia & Huib De Ridder, (2018). Lighting perceptual intelligence. In *electronic imaging: Human vision and electronic imaging*. Society for Imaging Sciences and Technology, 1-11. <https://doi.org/10.2352/ISSN.2470-1173.2018.14.HVEI-502>
- Saussure, Ferdinand (1972). *Cours de Linguistique Générale*. Paris : Editions Payot.
- Şerefhanoglu, Sözen M. (2001). Aydınlatma görsel konfor iç mimarlık ilişkisi. *Arredamento Mimarlık*, 05, 11-19.
- Taieb, Amine H., Msahli, Slah, & Sakli, Faouzi (2009). Design of illuminating textile curtain using solar energy. *Design Journal*, 12(2), 195-216.
- Vihma, Susann (1990). *Product form-a semiotic approach. Semantic visions in design*. Symposium on Design Research and Semiotics, Helsinki.
- White Michael, Ancoli-Israel, Sonia, & Wilson, Richard R. (2013). Senior living environments: Evidence-based lighting design strategies. *Health Environments Research & Design Journal*, 7(1), 60-78. DOI: 10.1177/193758671300700106
- Xue, Hongyan & Yang Li (2009). *Preliminary study to ideas and methods of modern lamp form design*. IEEE 10th International Conference on Computer-Aided Industrial Design and Conceptual Design: E-Business, Creative Design, Manufacturing, Wenzhou, China.
- Yang, Chaoxiang, Zhang Zhang., Yang Xu, & Le Xiaohan (2015). The study of the cultural values of lighting products based on intention recognition and 3D printing technology, *Communications in Computer and Information Science*, 276-283.

### Internet Sources

- URL-1: [https://www.etsy.com/market/chandelier\\_lighting?ref=cq\\_tag\\_raised\\_image-2](https://www.etsy.com/market/chandelier_lighting?ref=cq_tag_raised_image-2) (Accessed 10.12.2021)
- URL-2: <https://tr.pinterest.com/pin/4https://www.taki.com.tw/blog47897125441604892/> (Accessed 09.12.2021)
- URL-3: <https://masonscreations.com> (Accessed 20.09.2021)
- URL-4: [https://www.shopsscrubsandclogs.com/products/dental\\_lamp](https://www.shopsscrubsandclogs.com/products/dental_lamp) (Accessed 02.10.2022)
- URL-5: <https://www.indiamart.com/proddetail/antique-gold-chandelier-light-14239781773.html> (Accessed 10.07.2022)
- URL-6: <https://tr.aliexpress.com/item/1005003271059941.html> (Accessed 04.10.2021)
- URL-7: <https://hereitizzz.com/usaboflla.html> (Accessed 19.12.2021)
- URL-8: <https://www.zulily.com/> (Accessed 18.07. 2022)
- URL-9: <https://www.ubuy.co.in> (Accessed 10.12.2021)
- Sektörüm Dergisi, *Aydınlatma nedir? Aydınlatmanın tarihi, aydınlatma tekniği ve türleri*. <https://www.sektorumdergisi.com/aydinlatma/> (Accessed 07.12.2020)

# BATI

## EDEBİYATINDA AKIMLAR

editör  
**OKTAY YİVLİ**

HATİCE FIRAT  
YASEMİN MUMCU  
OKTAY YİVLİ  
OĞUZHAN KARABURGU  
BERNA AKYÜZ SİZGEN  
NİLÜFER İLHAN

ÜMMÜHAN TOPÇU  
SEFA YÜCE  
HANİFİ ASLAN  
METİN AKYÜZ  
MEHMET SÜMER  
YAKUP ÖZTÜRK



Prof. Dr. Önder Göçgün

# TİYATRO DENEN HAYAT SAHNESİ



PROF. DR. ÖNDER GÖÇGÜN

## Türk Tasavvuf Şiiri

AÇIKLAMALI VE YORUMLU ÖRNEKLERLE



# MODERN TÜRK EDEBİYATI

editör  
**OKTAY YİVLİ**

MUHARREM DAYANÇ  
OKTAY YİVLİ  
MACİT BALIK  
MAHMUT BABACAN  
SEVİM ŞERMET

YASEMİN MUMCU  
BEDİA KOÇAKOĞLU  
NİLÜFER İLHAN  
MAKSUT YİĞİTBAŞ  
SELAMİ ALAN



# Türkiye Türkçesi Ağızlarında Hayvanlarla İlişkilendirilen Meyve Adları

ÖĞR. GÖR. CAN SAĞIR\*

## Öz

Türkiye Türkçesi ağızları üzerine yapılan araştırma ve derleme çalışmaları sayesinde yurdumuzun farklı bölgelerinde kullanılan ve yazıya geçirilmemiş pek çok sözcük toplanmıştır. 1932- 1960 yılları arasında Türk Dil Kurumu bünyesinde oluşturulan ve Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde halk ağızlarından derlenmiş olan sözcükleri barındıran Derleme Sözlüğü, Türkiye Türkçesi ağızlarına dair en kapsamlı araştırma olmasının yanı sıra Türk kültürünü ve zengin söz varlığını yansıtmaya bakımdan da oldukça kıymetli bir eserdir. Bu bakımdan da farklı disiplinlerce çalışılmaya oldukça müsaittir. Bu çalışmada, Türkiye Türkçesi ağızlarındaki çeşitli benzetme ve bağdaştırmalarla hayvanlarla ilişkilendirilen meyve adları üzerinde durulmuştur. Çalışmanın başında *Derleme Sözlüğü*'nde hayvanlarla ilişkilendirilen bitki adlarının tamamı taranmıştır. Bu tarama sonucunda 360'a yakın bitki adı tespit edilmiş bunlar da kendi içinde *meyve adları*, *sebze adları*, *çiçek adları*, *ot adları*, *ağaç adları*, *tahıl/ bakla adları*, *yaprak/diken adları*, *tohum / çekirdek / filiz / tomurcuk / bitki kökü adları ve diğer bitki adları* şeklinde sınıflandırılmıştır. Fakat bunların hepsini bu makalede vermek mümkün olmadığı için çalışma yalnızca *meyve adları* ile sınırlandırılmıştır. Meyve adları da kendi içinde; 1. *Hayvan + Meyve Adıyla Kurulanlar*, 2. *Hayvan + Organ Adıyla Kurulanlar*, 3. *Sadece Hayvan Adıyla Kurulanlar* ve 4. *İçinde Hayvan Adı Geçenler* olmak üzere dört ayrı başlık altında incelenmiştir. Bunlar arasından en fazla veri 30 madde başı ile *Hayvan + Organ Adıyla Kurulan Meyve Adları*'ndan elde edilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** meyve adları, Türkiye Türkçesi ağızları, *Derleme Sözlüğü*, söz varlığı, bitki adları

## FRUIT NAMES ASSOCIATED WITH ANIMALS IN TURKEY TURKISH DIALECTS

### Abstract

Thanks to the research and compilations on Turkey Turkish dialects, many unwritten words used in different regions of our country have been collected. The Compilation Dictionary, which was created by the Turkish Language Association between 1932 and 1960 and contains the words compiled from the dialects of various regions of Turkey, is a very valuable verb in terms of reflecting the Turkish culture and rich vocabulary as well as being the most comprehensive research on the dialects of Turkey Turkish. In this respect, it is very quite suitable to be studied by different disciplines. In this study, the names of fruit associated with animals due to various similes and connotations in Turkey Turkish dialects are emphasized. At the beginning of the study, all plant names associated with animals were scanned in the Compilation Dictionary. As a

\* Erzincan B. Yıldırım Ün. TÖMER, can.sagir@erzincan.edu.tr, Orcid: 0000-0002-5358-6063

Gönderim tarihi: 21.06.2022

Kabul tarihi: 29.08.2022



result of this study, nearly 360 plant names were identified. These were classified as plant root names and other plant names including fruit names, vegetable names, flower names, herb names, tree names, bean names, leaf/thorn names, seed/sprout/bud/plant root. However, this is not possible to give all of them in this article the study is limited to fruit names only. The selected fruit names are analyzed under four headings: 1. Those formed with the name of animal + fruits, 2. Those formed with the animal + organ, 3. Those formed with the name of animal only, 4. Those with the name of the animal. Among these, the maximum data was obtained from fruit names formed with animal+ organ names with it thirty examples.

**Keywords:** fruits names, Turkey Turkish dialects, The Compilation Dictionary, vocabulary, plant names

## GİRİŞ

**K**ültürlerin oluşmasında ve şekillenmesinde bitki ve hayvan adları önemli bir yer tutar. İnsanlığın başlangıcından günümüze kadar olan her dönemde hayvanlar ve bitkilerle iç içe yaşayan insanoğlu bunlardan çeşitli şekillerde faydalanmış, birlikte yaşadığı tabiatı anlamaya ve anlamlandırmaya çalışmıştır. Yalnız bununla da kalmamış, birbirlerine hayvan ya da bitki adı vererek duygularını ifade etmiş ve kendilerini bunlarla karşılaştırmışlardır (Roux, 2005, s. 223). Tarih boyunca oldukça geniş ve farklı coğrafyalarda yaşayan Türkler de bitki ve hayvanlardan pek çok farklı alanda (beslenme ve barınma, alet-eşya yapımı, ulaşım, ilaç yapımı ve hastalıkların tedavisi vb.) faydalanmış ve bazılarında bir takım manevi anlamlar yüklemişlerdir. Uygurların Türeyiş Efsanesi'nde iki ağacın ortasına gökten bir ışık düşmesi sonucunda bu ağaçlardan beş çocuk doğması ve bu çocuklardan en küçüğü olan Bökü-Tegin'in Uygurlara Han olması (Ögel, 2010, s. 74-75), Türk köken mitlerinin işlendiği destanlarda hayat bahşeden, hayatı, canlılığı, doğumu sembolize eden ve üç âlemi birbirine bağlayan kutsal ağaçlara (özellikle kayın, çam, dağ servisi-sedir, ardıç, çınar ağaçları) inanılması (Ergun, 2017, s. 246), Göktürklerin kurttan türeyiş efsaneleri, kurt başlı sancakları, Oğuz-Nâme'de, kurtun Oğuz-Han'a yol göstermesi, Oğuz boyunun sembolü kuşlar, Yakut Türklerine ait kabilelerden her birinin, bir kutsal hayvandan (beyaz lekeleri olan at, karga, kuğu, atmaca vb.) türediklerine inanmaları ve bu sebeple o hayvanların etlerini yememeleri, Şamanların başlıklarında ve kıyafetlerinde geyik, kuş (özellikle kartal), ayı, yılan vb. hayvan öğeleri bulunması, (Ögel, 2010, s. 33-50), Göktürkler tarafından uzun yaşamın ve bilgeliğin sembolü sayılan kaplumbağa kaide üzerine yazıtlarını dikmeleri, Köl Tigin heykelindeki borkün üzerinde bulunan hüma kuşu ongunu, yine Köl Tigin yazıtında kurttan süt emen çocuk ve ejder tasvirlerinin bulunması (Alyılmaz, 2005, s. 14-80), yer ve orman kültürüne bağlı olarak Eski Türklerde kutsal olarak kabul edilen çeşitli dağlık ve ormanlık (Ötüken) alanların bulunması (Çoruhlu, 2000, s. 33), Dede Korkut Hikayeleri'nde geyiğin kahramana (Bamsı Beyrek) yol göstermesi, Salur Kazan'ın su ile Uruz'un ise ağaçla konuşması (Deveci, 2017, s. 160-163), vb. örneklerden hareketle geçmişten günümüze Türk kültüründe hayvanların ve bitkilerin, genel olarak birlikte yaşadıkları doğanın, çok önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Türklerin bitki ve hayvanlara yüklediği bu manevi anlamların kökeni çok eskilere dayansa da bunların bir kısmı hâlâ halk arasında varlığını sürdürmektedir. Örneğin; Anadolu'da mezar üzerinde yetişen ağaçların yaprakları kadar günahının affolunacağı inancı Türk inanış ve geleneklerinden olan mezar üzerine ağaç dikmekle ilgilidir (Özdemir, 2020, s. 304). Bunun dışında günümüzde Anadolu'nun pek çok bölgesinde ağaçlara çaput bağlanıp dilekler dilenmesi (kısmet açma, kötülüklerden ve kötü ruhlardan korunma, çocuk sahibi olma, şifa bulma vb.), kara kedilerin (renginden dolayı) ve evin çatılarına konan baykuşların (sesi ve görüntüsünden dolayı) uğursuzluk getireceğine inanılması, bazı bitki türlerinin (nergis, açelya, şans bambusu) bereket ve sağlık getireceğine inanılıp evlerde yetiştirilmesi, Hatay'ın Samandağ ilçesinde bulunan ve "Hıdır Bey Musa Ağacı" adıyla anılan çınar ağacının kutsal sayılması gibi inanışlar eski Türk inanç unsurlarının (özellikle tabiat güçlerine inanma) izlerini taşımaktadır. Buradan hareketle Türklerin, tabiatın diğer unsurlarını olduğu gibi sosyal hayatlarında önemli bir yere sahip olan hayvan ve bitkileri de birbirinden ayırmak ve anlamlandırmak için çeşitli şekillerde adlandırma yollarına başvurdukları söylenebilir.

Bir dilin söz varlığı içinde özel ad sayılan ögeler üzerinde duran ve özel adları köken bilgisi, tarihî gelişim, çeşitli dil ve kültür sorunları vb. açılardan inceleyen dilbilim alanı adbilim (onomastics) olarak adlandırılmaktadır (Aksan, 2015-I, s. 32). Bu alan üzerine çalışan araştırmacılarının temel amacı ise diller ve medeniyetler arasındaki ilişkiler hakkında bilgi edinerek eski toplumların hayat anlayışlarını ve inançlarını belirlemektir (Şahin, 2018, s. 8).

Adbilimin kendi içinde alt türleri bulunmaktadır. Bunlar; *yer adları* (toponim), *kişi adları* (antroponim), *hayvan adları* (zoonim), *kök adları* (etnonim), *mit adları* (mitonim), *yıldız adları* (astronim), *dağ adları* (oronim), *su adları* (hidronim) vb. Bu türler arasından biri olan Yun. φυτοç 'bitki' ile onima 'ad' birleşiminden oluşan *fitonim* (bitki adı) ise; ağaç, çalı, ot, çiçek, mantar vb. bitki adlarını ifade eder. Fitonimlerin adbilim çerçevesinde, çeşitli açılardan (köken, yapı, anlam ve ad verme) araştırıldığı alana *fitonimi* denir (Şahin, 2016, s. 780).

Türkçede ilk bitki ve hayvan isimlerine Türklerin bilinen en eski yazılı belgeleri olan runik harfli eski Türk yazıtlarından itibaren rastlanmaktadır. Eski Türk yazıtlarındaki bitki ve hayvan adlarına bakıldığında; *çmtan ıgaç* "sandal ağacı" [BK, G 11] (Ölmez, 2015, s. 144) şeklinde yalnızca bir defa tanımlanabilen 1 bitki ve *adgır* "aygır", *adıg* "ayı", *at* "at" *bars* "kaplan" *bêçin* "maymun", *boto* "deve yavrusu", *elik* "geyik" *kéyik* "yaban hayvanı", *kiş* "samur" *kulan* "yaban eşeği", *küsgü* "fare" *öküz* "öküz, iğdiş edilmiş erkek sığır", *sıgun* "erkek geyik, Altay maralı", *sıp* "iki yaşındaki tay" vb. yaklaşık 50 tane hayvan adı yer almaktadır. Bu hayvanlar genellikle *bogra* ~ *bugra* ~ *bugur* "buğra; erkek deve", *boka* ~ *buğa* ~ *buka* "boğa; damızlık erkek sığır", *ingen* "dişi deve", *ingek* "inek, dişi sığır", *irkek yont* "erkek at", *titir* "dişi deve" şeklinde cinsiyet ve *ak at* "beyaz at", *ala at* "benekli kırat" *başga boz at* "alında aklık olan at", *kara kuş* "kara kuş; kartal; tavşancıl", *torıg* ~ *torug* vb. renk özelliklerine göre adlandırılmaktadırlar. Bunların dışında yazıtlarda, hayvan adlarının aynı zamanda kişi adı olarak *arslan* "kişi adı", *bars* "kaplan; kişi adı", *böri* "kurt; kişi adı", *bugra* "erkek deve; kişi adı" *buka* "boğa; kişi adı" vb. kullanıldığı da görülmektedir (Aydın, 2016, s. 16-22). Eski Türk yazıtları dışında Eski Uygurcada da hayvan adları bulunmaktadır. Tokyürek,

Eski Uygurcada 105 farklı hayvan adı tespit edip bunları Manihaizmdeki dört dünyadan oluşan hayvan hayat şekline göre sınıflandırılmıştır (2013, s. 221-281).

Divânü Lûgâti't-Türk ve Kutadgu Bilig gibi eski Türkçenin önemli eserlerinde de pek çok hayvan adı yer almaktadır. Özden, DLT'de geçen 272 hayvan adı tespit ederken (2019, s. 1498), Bozkaplan, Kutadgu Bilig'de geçen toplam hayvan adı sayısının 395 olduğunu; bu sayının da 79 çeşit hayvan türünden oluştuğunu belirtmektedir (2007, s. 1118).

Türkiye Türkçesinin yazı dili ve ağızlarında hayvan adları yalnızca bitkileri adlandırırken değil pek çok farklı alanda da kullanılmaktadır:

Hastalık adları: *itdirseği* (arpacık), *delibaş*, *karabacak*, *karataban* (YK, 2005, s. 21). Alet ve eşya adları: *balıkgözü* (halka), *deveboynu* (boru), *domuzayağı* (çubuk), *domuztırnağı* (kanca), *horozayağı* (burgu), *kargaburnu* (alet) *keçitırnağı* (oyma kalemi), *kedigözü* (lamba), *leylekgagası* (alet), *sıçankuyruğu* (törpü), *gagaburun* (gemi) (YK, 2005, s. 21). Biçim adları: *ayıbacağı* (yelken biçimi), *balıksırtı* (desen), *eşeksırtı* (çatı biçimi), *kazkanadı* (oyun), *kırlangıçkuyruğu* (işaret), *koçboynuzu* (işaret), *köpekkuyruğu* (spor), *sıçandışi* (dikiş), *turnageçidi* (fırtına) (YK, 2005, s. 22). Yiyecek adları: *kargabeyni* (yemek), *kedidili* (bisküvi), *tavukgöğsü* (tatlı), *bülbülyuvası* (tatlı), *kuşlokumu* (kurabiye) (YK, 2005, s. 22). Oyun adları: *uzuneşek* (oyun). Gök cisimlerinin adları: *Arıkovanı* (yıldız kümesi), *Büyükayı* (yıldız kümesi), *Küçükayı* (yıldız kümesi) (YK, 2005, s. 22). Renk adları: *devetüyü*, *fildişi*, *ördekbaşı*, *ördekgagası*, *tavşanağzı*, *tavşankanı*, *turnagözü* (YK, 2005, s. 22). Hayvan adlarının farklı alanlarda kullanımı elbette yalnızca yukarıda verilen örneklerle sınırlı değildir. Bunların dışında; hayvan adlarının *özel ad*, *yer adı* vb. pek çok alanda da kullanıldığı görülmektedir.

Bitki adlarında da durum aynıdır. Runik harfli Türk yazıtlarındaki tek bitki örneği olan *ıgaç* örneği hariç tutulduğunda Türkçe bitki adları ile ilgili ilk ve ayrıntılı bilgiler XI. yüzyılda Kâşgarlı Mahmut tarafından yazılmış olan ve Türk dilinin ilk sözlüğü olarak kabul edilen Divanü Lügatit Türk'te bulunmaktadır. Ayrıca DLT'de kayıtlı olan *alma* "Oğuzcada elma", *anđuz* "andız otu", *arpagan* "arpa gibi başaklı, fakat tanesiz bir bitki", *ayrık* "ayrık otu", *geşür* "Oğuzlarda havuç", *karamuk* "buğday karamuğu", *kekre* "develerin yediği acı bir bitki" vb. bitki adlarının çoğu bugün Anadolu ağızlarında varlığını devam ettirmektedir (Baytop, 2007, s. 6). Oturakçı, DLT'de yer alan 155 botanik terim olduğunu belirtmiştir (2007, s. 210). DLT dışında Bulut, Eski Uygurcada çok fazla bitki adının bulunduğunu fakat bunlar arasında sadece Türkçe kökenli 113 bitki adı yer aldığını tespit etmiştir (2018, s. 562-588). Öztürk ise, Kutadgu Bilig'de 17 farklı bitkinin 58 örnekte geçtiğini; Kutadgu Bilig'deki hayvan adlarının bitki adlarına göre daha zengin olduğunu belirtmiştir (2005, s. 203-208).

Genel olarak Türkçenin bitki ve hayvan adları açısından zenginliği oldukça dikkat çekicidir. Elbette bunda Türklerin tarih boyunca oldukça geniş ve farklı coğrafyalarda yaşamalarının önemli bir etkisi vardır. Türkiye Türkçesi ağızlarında ise bu adlandırmaların çok daha fazla olduğu görülmektedir. Bu durum bitki adlandırmalarında bitkinin görünüşü ve kullanılışı kadar yetiştiği yerin de oldukça önemli olduğunu göstermektedir. Aynı bitki türüne verilen adın Anadolu'nun farklı bölgelerinde değişiklik göstermesi de bu bitkilerin kullanım alanı ve yetiştiği yerle ilgilidir. Örneğin *Silybum marianum* türüne Karadeniz Bölgesinde "kangal", İç Anadolu Bölgesinde (Ankara) "kalağan ~ kaluğan", Doğu Anadolu Bölgesinde (Erzincan) "kongol" adı verilmektedir.

Aynı bitki türünün farklı ağızlarda değişik şekillerde adlandırılması Türkçede bitki türlerinden fazla bitki adının bulunmasını sağlamıştır (Önler, 2004, s. 273).

Türklerin doğanın bir parçası olan hayvan unsurlarını kullanarak yarattığı metaforlarla bitkileri de adlandırdığı görülmektedir. Elde edilen verilerden hareketle ağızlardaki bu metaforik anlatımlar estetik bir ifadenin yanı sıra gündelik hayatın bir getirisi olarak belirli kavramları daha iyi anlamak amacıyla kullanılmıştır. Öyle ki metaforik anlatımlar yaşantılardan ve hayallerden faydalanarak bilinmeyen veya hayal edilemeyen, bilinen ile anlatma biçimidir (Demir ve Yıldırım, 2019, s. 1092). Aynı şekilde Lakoff ve Johnson da metaforun hem gündelik dilde hem de düşüncede yaygın olduğunu; özel bir yeteneği olmayan sıradan insanlarca gündelik hayatta kullanıldığını belirtmektedir (2015, s. 12).

Metafor terimi Türkçe Sözlük'te "istiare, ödünçleme" (TDK, 2005, s. 1546), Büyük Türkçe Sözlük'te ise "1. Mecaz, 2. İstiare, 3. Kinaye, 4. Teşbih" (Doğan, 2020, s. 1575) sözcükleriyle açıklanmaktadır. Korkmaz, metaforu "deyim aktarımı" sözcüğüyle "Aralarında uzaktan veya yakından ilgi bulunan iki şey arasında bir benzetme ilişkisi kurarak, bunlardan birinin adını, geçici olarak kendisine benzetilen diğer şeyin adı ile karşılama olayı" şeklinde açıklamaktadır (Korkmaz, 2017, s. 111). Tanımlardan hareketle Türkiye Türkçesi ağızlarında hayvanlarla ilişkilendirilen meyve adlarına bakıldığında metaforların genellikle hayvan ile meyve arasında benzetme ilişkisi kurularak (bıldırcınbudu, devegözü vb.) "deyim aktarması" şeklinde oluşturulduğu görülmektedir. Bunun yanında herhangi bir benzetme ilişkisi olmadan yalnızca "yaban, yabani" kelimesinin kavram alanından hareketle (ayrı eriği, giyik elması vb.) "ad aktarması" şeklinde oluşturulan meyve adları da oldukça fazladır.

*Deyim aktarması* ["Yun. *metaphora* ('nakil, aktarma'), Fr. *métaphore*, İng. *metaphor* Alm. *Metapher*" (Aksan, 2006, s. 62)] için "Aralarındaki benzerliğe dayanarak bir sözcüğü başka bir sözcüğün yerine kullanma" (Hengirmen, 2009, s. 116), "... aralarında uzak yakın ilgi bulunan iki şey arasında bir benzetme yoluyla ilişki kuran, birinin adını ötekine aktaran bir eğilim, bir dil olayıdır" (Aksan, 1971, s. 123-124), "... benzetmenin temel öğelerinden birinin, benzetmeye konu olan nesne veya kendisine benzetilenin eksiltilmesiyle oluşturulur" (Aydın, 2007, s. 105) gibi tanımlar yapılmaktadır. Bunların dışında Türkçede deyim aktarmasını ifade etmek için farklı terimler de kullanılmaktadır. *Deyim aktarması* için *istiare* terimini kullanan Dilçin "bir şeyi kendi adının dışında, türlü yönlerden benzediği başka bir şeyin adıyla anma" şeklinde tanımlamaktadır (2005, s. 412). Aynı kavramı ifade etmek için Günay, *eğretileme* terimini kullanmakta ve "herhangi bir şeyin ya da olayın karşılaştırılabileceği başka bir şeyden söz ederek betimlenmesi" olarak tanımlamaktadır (2018, s. 108). Aynı şekilde İmer vd. de *eğretileme* terimini kullanmakta ve "aralarında eşdeğerlik ilişkisi kurulan anlamlı öğelerden birini, öteki yerine kullanma sonucu oluşan değişmece türü" şeklinde ifade etmektedir (2013, s. 114). Üçok, *deyimaktarımı* terimini kullanmakta ve bunu "iki nesne, iki hadise arasında duyulan ve görülen benzerlik" olarak tanımlamaktadır (2004, s. 93).

*Ad aktarması* ["Yun. *metonymia*, Fr. *meronymie*, İng. *metonymy*, Alm. *Metonymie*" (Aksan, 2006, s. 69)] için ise "bir kavramın, ilgili, bağıntılı olduğu bir başka kavramı gösteren kelimeyle anlatılması" (Aksan, 1971, s. 132), "Bir kavramı, bir oluşu, duyusu veya hareketi, bunların bir



yönüyle bağlantı kurarak başka bir kavram adıyla karşılama" (Hengirmen, 2009, s. 8-9), "... bir sözü gerçek anlamının dışında benzetme amacı gütmekten kullanmak" (Aydın, 2007, s. 108) gibi tanımlar yapılmaktadır. *Ad aktarması* ifade etmek için de Türkçede farklı terimler kullanılmaktadır. Dilçin, *ad aktarması* için *mecaz-ı mürsel* terimini kullanmakta ve "bir sözü, gerçek anlamının dışında benzetme amacı gütmekten kullanma" şeklinde tanımlamaktadır (2005, s. 415). Aynı kavramı ifade etmek için Günay, *düzdeğişmece* terimini kullanmakta ve "... bir kavramın doğrudan doğruya onu gösteren göstergeyle değil, ilgili veya bağlantılı olduğu bir başka göstergeyle dile getirilmesi" olarak açıklamaktadır (2018, s. 116). Aynı şekilde İmer vd. de *düzdeğişmece* terimini kullanmakta ve "benzetme amacı gütmeksizin tümce ya da dizimde bulunan ögeler arasında bütün-parça, neden-sonuç, genel-özel, somut-soyut ilişkiler kurulması yoluyla oluşan değişmece türü" şeklinde ifade etmektedir. Üçok *adaktarımı* terimini kullanmakta ve bunu "esas kavram ile mekan, zaman, sebep, parça ve bütün vb. bakımından ilgili olması" şeklinde tanımlamaktadır (2004, s. 95).

Deyim aktarması ve ad aktarması için yapılan tanımlarda her iki anlam olayında bazı benzerlikler ve farklılıklar olduğu görülmektedir. Fakat her ikisinde de ortak olan şey kavramlar arası ilgilerin kullanılmasıdır. Bu ilgi deyim aktarmasında çoğu zaman benzetmeye dayalı iken ad aktarmasında daha çok parça-bütün, genel-özel, somut-soyut vb. benzerlik dışı ilgililerdir (Köse, 2019, s. 249). Türkiye Türkçesi ağızlarında sözü etkili kılan, her biri birer anlam olayı sayılan bu söz sanatlarının meyve adlandırmalarında sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Aksan, 2005a, s. 151). Anadolu ağızlarında farklı türleri ve kendine özgü örnekleri bulunan bu anlam olayları gerek doğadaki nesnelere dile getiren somut kavramlarda, gerekse soyut kavramların anlatımında kullanılmaktadır (Aksan, 2005b, s. 133).

Türkiye Türkçesi ağızlarında hayvanlarla ilişkilendirilen bitki adlarından "meyveler" in incelendiği bu çalışmada Derleme Sözlüğü'nde tespit edilen 58 sözcük üzerinde durulmuştur. Bu sözcükler kendi içlerinde; ; 1. Hayvan + Meyve Adıyla Kurulanlar, 2. Hayvan + Organ Adıyla Kurulanlar, 3. Sadece Hayvan Adıyla Kurulanlar ve 4. İçinde Hayvan Adı Geçenler olmak üzere dört ayrı başlık altında incelenmiştir.

## 1. HAYVAN ADI + MEYVE ADIYLA KURULANLAR

Türkiye Türkçesi ağızlarında hayvan adlarının meyvelerin adlandırılmasındaki kullanımına bakıldığında, ilk olarak meyvelerin çeşitli özelliklerinden, benzetmelerden ve bağdaştırmalardan hareketle hayvan adlarıyla ilişkilendirilen meyve adları göze çarpmaktadır. Derleme Sözlüğü'nde yer alan ve aşağıda örnekleri verilen bu meyve adlarından *eşek*, *ayı*, *çakal*, *domuz*, *geyik*, *it* ve *kuzgun* sözcükleriyle türetilen meyve adları genellikle "yaban, yabani" kelimesinin kavram alanından hareketle "ad aktarması" yoluyla oluşturulmuştur: *ayı eriği* "yemeye elverişli olmayan çok ekşi ya da çok acı bir erik çeşidi" (DS I, 1993, s. 416); *ayı fıstığı* "gürgen meyvası" (DS I, 1993, s. 416); *çakal armudu* "yabani armut, ahlat" (DS III, 1993, s. 1041); *donuzeriği* [domuzeriği] "yabani erik" (DS IV, 1993, s. 1562); *eşek alması* [eşek elması] "yazın yetişen, lezzetsiz bir çeşit elma" (DS V, 1993, s. 1789); *eşek inciri* "meyvesi yenmeyen, yabani incir" (DS V, 1993, s. 1789); *eşek yağırı* "meşe ağaçlarının kabuklu ceviz büyüklüğünde, siyaha yakın renkte olan meyvesi" (DS V, 1993, s. 1790); *giyik elması*

“bir çeşit yabancı elma” (DS VI, 1993, s. 2086); *iteriği* “yabancı erik” (DS VII, 1993, s. 2568); *itinciri I* “yabancı incir” (DS VII, 1993, s. 2569); *itüzümü* “1. böğürtlen; 2. çekirdeği çok ve iri, suyu az bir çeşit üzüm; 3. şırası bol bir çeşit üzüm; 4. Ahududu” (DS VII, 1993, s. 2570); *kuzgun armudu* “sert, yumurta biçiminde, sarı renkli bir çeşit armut” (DS VIII, 1993, s. 3021).

Bu örneklerden farklı olarak *hayvan adı + meyve adı* şeklinde kurulan *eşek eriği* ve *mandaeriği* sözcüklerinin, anlatılmak istenen meyve ile hayvan organı arasında benzerlik ilişkisi kurularak “deyim aktarması” yoluyla oluşturulduğu söylenebilir: *eşek eriği* “uçları sivri ve uzun bir çeşit yeşil erik” (DS V, 1993, s. 1789); *mandaeriği* “iri, mor renkli, içi sarı, güzel kokulu ve yumuşak bir çeşit erik” (DS IX, 1993, s. 3119). *Eşek eriği* sözcüğü “yaban, yabancı” kelimesinin kavram alanından çok anlatılmak istenen meyvenin şekli itibarıyla eşek kulağına, *mandaeriği* ile ise yine meyvenin renk ve biçim olarak mandanın gözüne benzetilmesinden hareketle böyle bir adlandırma yapıldığı düşünülmektedir.

Yukarıdaki örneklerden hareketle halk ağızlarındaki yabancı meyvelerin adlandırılmasında genellikle yabancı hayvan isimlerinden faydalandığı açıkça görülmektedir.

Hayvanlarla ilişkilendirilen bitki adlarında çeşitliliği arttıran önemli özelliklerden biri de aynı cins bitkilerin cinsiyetini belirtmek için erkek veya dişi hayvan adlarından yararlanılmasıdır. Buna örnek olarak *hayvan adı + meyve adı* şeklinde oluşturulan bir meyve adı olan *aygır incir* “erkek incir” (DS I, 1993, s. 414) verilebilir.

Aksan, başlıca ad verme yolları dışında, birçok ulusta ortak olduğu görülen eğilimler arasında, güzel, hoş gidecek adlar türetme, beğenilen, sevilen hayvan ve bitki adlarını koyma eğilimlerinden bahsetmektedir (2015, s. 118). Aksan’ın bu tanımından hareketle aşağıda örnekleri verilen ve boyut olarak küçük olan meyvelerin genellikle sevilen, beğenilen, küçük hayvan adları ya da bu hayvanların besini olması dolayısıyla; *kuş*, *kedi* ve *tavşan* gibi küçük hayvanlarla ilişkilendirilip “ad aktarması” yoluyla oluşturulmuştur. Bunlara örnek olarak: *davşan elması* “tavşanların yediği küçük elma” (DS IV, 1993, s. 1382); *guş alması* “üç kulak otunun meyvesi” (DS VI, 1993, s. 2202); *guşkirazı* “küçük kiraz gibi meyveleri olan gülgillerden bir çeşit çalı, kuş kirazı” (DS VI, 1993, s. 2202); *kedidudu* “böğürtlen” (DS VIII, 1993, s. 2718); *kuş kirazı* “yaban kirazı” (DS VIII, 1993, s. 3015); *kuşekmeği II* “bodur bir çeşit ağacın kırmızı, küçük meyvesi” (DS VIII, 1993, s. 3015); *kuşnarı* “çekirdeksiz tatlı nar” (DS VIII, 1993, s. 3016) sözcükleri verilebilir.

## 2. HAYVAN ADI + ORGAN ADIYLA KURULANLAR

Türklerin hayvan adlarını pek çok farklı alanda adlandırma yapmak amacıyla kullandığı bilinmektedir. Bunlardan biri de varlığı (nesne, eşya vb.) hayvanların organına benzetilerek yapılan adlandırmalardır. Bu adlandırmalar arasında *meme* ve *göz* organıyla oluşturulan bitki adları diğerlerine oranla daha sık kullanılmıştır. *Meme / emcek* organı ile genellikle üzüm meyvesi işaretlenmektedir. Türkiye Türkçesi ağızlarında farklı türdeki üzüm meyveleri; *At*, *eşek*, *inek*, *keçi*, *köpek* ve *öküz* gibi hayvanların meme başlarının büyüklüğüne, şekline ve rengine bağlı olarak *inek memesi*, *koyun memesi*, *köpek memesi* vb. şeklinde adlandırılmıştır. *Erik* meyvesi de aynı şekilde büyüklüğü, şekli ve rengine göre *dana*, *deve*, *koyun*, *kurbağa*, *kuş* ve *öküz* gibi hayvanların göz organıyla işaretlenmiştir. Bunların dışındaki *but*, *bacak*, *böbrek*, *taban*, *yürek*, *baş*, *göbek*, *göt*, *kuyruk* ve

*dil* gibi organlarla işaretlenen meyvelerin şekil ve renk itibariyle bu organları anımsatması bakımından halk ağızlarında böyle bir adlandırmaya gidildiği düşünülmektedir.

*Hayvan adı + organ adı* şeklinde oluşturulan meyve adlarının aşağıda verilen örneklerinde her iki sözcüğün de benzetme ilgisi ile asıl anlamını yitirerek “deyim aktarması” yoluyla oluşturulduğu görülmektedir: *at memegi* [at memesi] “iri, uzun taneli, beyaz bir çeşit üzüm” (DS I, 1993, s. 372); *bıldırcınbudu* “bir armut çeşidi” (DS II, 1993, s. 664); *dana göz I* [dana gözü] “bir çeşit ekşi, kara, sulu üzüm” (DS IV, 1993, s. 1356); *danamemesi I* “1. bir çeşit kara üzüm; 2. çiğdem gibi bir bitki” (DS IV, 1993, s. 1356); *devedabanı I* “iri, yassı bir çeşit üzüm” (DS IV, 1993, s. 1440); *devegözü I* “1. iri, yuvarlak taneli, kabuğu kalın ve sert siyah üzüm; 2. kalın kabuklu, büyük taneli, sulu, beyaz üzüm” (DS IV, 1993, s. 1441); *devetabanı I* “incir” (DS IV, 1993, s. 1442); *eşek memesi* “iri taneli, oval bir çeşit siyah üzüm” (DS V, 1993, s. 1789); *horozyüreği* [horozkarası, horuzkarası, horuzyüreği] “sivri ve uzun bir çeşit üzüm” (DS VII, 1993, s. 2412); *inek memesi* [inek emceği] “iri taneli, siyah bir çeşit üzüm” (DS VII, 1993, s. 2541); *kargayürek* [kargayüreği] “kara ve uzunca bir çeşit üzüm” (DS VIII, 1993, s. 2659); *keçi emceği* “siyah renkli bir çeşit incir” (DS VIII, 1993, s. 2716); *keçimemesi* “uzunca, ak, sert kabuklu bir çeşit üzüm” (DS XII, 1993, s. 4542); *keçimemesi I* “1. sert kabuklu, iri taneli, uzunca, beyaz ya da kırmızımsı olan bir çeşit üzüm; 2. şırası çok olan, şarap ve pekmez için elverişli siyah bir cins üzüm” (DS VIII, 1993, s. 2716); *kedibaş* “bir cins elma” (DS VIII, 1993, s. 2717); *koyun gözü II* “iri ve yassı taneli bir çeşit kara üzüm” (DS VIII, 1993, s. 2944); *köpekmemesi* “kimi ilaçların yapılmasında kullanılan patlıcangillerden bir bitki, itüzümü, *solanum nigrum*” (DS VIII, 1993, s. 2960); *kurbağa gözü* “küçük beyaz taneli bir çeşit üzüm” (DS VIII, 1993, s. 3005); *kuş böyreği* “mor renkli, iri taneli gevrek bir çeşit üzüm” (DS VIII, 1993, s. 3014); *kuşdili* “karaağaç ağacının meyvesi, *rosmarinus, labiatae*” (DS VIII, 1993, s. 3015); *kuşgözü III* “kuşüzümü” (DS VIII, 1993, s. 3015); *kuzuböpreği* “sert taneli, siyah, yuvarlak bir çeşit üzüm” (DS VIII, 1993, s. 3022); *öküzgöbeği I* [öküzgötü, öküzkötü] “kırlarda, dağlarda kendiliğinden biten bir çalı ve kırmızı renkli, küçük yuvarlak meyvesi” (DS IX, 1993, s. 3328); *öküzgöbeği II* “oval bir çeşit armut” (DS XII, 1993, s. 4623); *öküzgötü* “1. yabangülü meyvesi; 2. yabangülüne benzeyen bir çeşit çalının sarı çiçeği; 3. meşegillerden bir çeşit ağaç ve meyvesi” (DS XII, 1993, s. 4623); *öküzgözü II* “1. bir çeşit erik; 2. siyah ve iri taneli bir çeşit üzüm” (DS IX, 1993, s. 3328); *tauşanbaşı* “1. bir çeşit elma; 2. bir çeşit büyük armut; 3. bir çeşit ayva” (DS X, 1993, s. 3848); *tilkikuyruğu I* “uzun salkımlı bir çeşit ak üzüm (4. madde)” (DS IX, 1993, s. 3932); *tilkikuyruğu II* “iri salkımlı, geç olgunlaşan bir çeşit ak üzüm” (DS XII, 1993, s. 4762).

### 3. SADECE HAYVAN ADIYLA KURULANLAR

Türkiye Türkçesi ağızlarında sadece hayvan adıyla oluşturulan bir meyve örneğine ulaşılmıştır. *Geyicek I* [geyik elması] “yabani elma” (DS VI, 1993, s. 2015) olarak “ad aktarması” yoluyla oluşturulan bu meyvenin adlandırılmasına bakıldığında “yaban, yabani” kavram alanını işaretlemesi bakımından yine bir yabani hayvan olan “geyik” tercih edilmiştir. Bunun dışında Derleme Sözlüğü’nde; *keçimen* ‘iyi cins kuru üzüm’ (DS VIII, 1993, s. 2716) şeklinde ilk bakışta hayvan adıyla oluşturulmuş bir meyve gibi görünen madde başı yer almaktadır. Fakat *keçimen* ile

kastedilen Konya/Taşkent'te bir yer adıdır. "Keçimen" adlı yerde yetişen bir üzüm çeşidi olan bu meyvenin yetiştigi yer dolayısıyla böyle bir adlandırma yapıldığı düşünülmektedir.

#### 4. İÇİNDE HAYVAN ADI GEÇENLER

Türkiye Türkçesi ağızlarında içinde hayvan adı geçen meyve adlarına bakıldığında beş örnek tespit edilmiştir. Bu sözcüklerin de her iki bileşeni metaforiktir. Bu bileşenlerde meyve adlarının "yaban-yabani" kavram alanı ve hayvanlara ait kimi fiziksel özellikler ile ifade edildiği görülmektedir: *ayı boğan* "yenmesi zor, boğaz tıkayan bir çeşit armut" (DS I, 1993, s. 416); *ayyu mamuğu* "yabani can eriği" (DS I, 1993, s. 432); *horozbudağı* "siyah renkli, kalın kabuklu, büyük çekirdekli bir çeşit üzüm" (DS VII, 1993, s. 2412); *oğlakkarası* "karaüzüm" (DS IX, 1993, s. 3267); *sıçanölüsü* "kesilmeden tüm kurutulan armut" (DS XII, 1993, s. 4687).

Yukarıdaki örneklere bakıldığında yabani bir hayvan olan *ayı* adı kullanılarak *erik* ve *armut* meyvelerinin adlandırıldığı görülmektedir. Bir armut çeşidi olan *ayı boğan* meyvesinin diğer türlerine göre tüketilmesi güç, yenildiği zaman boğazı tıkayan bir meyve olmasından hareketle halk ağızlarında güçlü ve yabani bir hayvan olan *ayı* ile ilişkilendirilip "ad aktarması" yoluyla *ayı boğan* şeklinde bir adlandırma yapıldığı düşünülmektedir. Aynı şekilde bir erik türü olan *ayyu mamuğu* da yabani bir meyve olması bakımından *ayı* ile ilişkilendirilerek "ad aktarması" yoluyla oluşturulmuş bir diğer meyve adıdır. Bu örneklerden farklı olarak *horozbudağı*, *oğlakkarası* ve *sıçanölüsü* adlandırmaları "deyim aktarması" yoluyla oluşturulmuştur. Bütün hâlinde kurutulan armut kurusunun görüntüsü ve siyaha çalan koyu rengi itibariyle fare ölüsünü andırması bakımından halk ağızlarında *sıçanölüsü* olarak adlandırıldığı düşünülmektedir. *Horozbudağı* birleşik sözcüğünde ise her iki bileşenin de benzetme ilgisi ile asıl anlamını yitirerek metaforik bir anlam üstlendiği görülmektedir. *Horozbudağı* ile kastedilen üzümün, rengi ve şekli itibariyle budağa<sup>1</sup> kalın kabuklu olması sebebiyle de horozla (horoz etinin yavan ve sert olması bakımından) ilişkilendirilip *horozbudağı* şeklinde bir adlandırma yapıldığı düşünülmektedir. Son olarak bir üzüm çeşidi olan *oğlakkarası* meyvesinin adlandırılmasına bakıldığında yine üzümün renginden kaynaklı olarak *kara* sözcüğünün kullanıldığı görülmektedir. *Oğlak* sözcüğüyle ise bahsedilen üzümün boyut olarak küçük<sup>2</sup> olmasından hareketle keçi yavrusu olan oğlak ile ilişkilendirildiği düşünülmektedir.

#### SONUÇ

Türkiye Türkçesi ağızlarında hayvanlarla ilişkilendirilen bitki adlarından *meyvelerin* incelendiği bu çalışmada Derleme Sözlüğü'nde tespit edilen 58 sözcük üzerinde durulmuştur. Bunlar arasından en fazla veri 30 madde başı ile *Hayvan + Organ Adıyla Kurulan Meyve Adları*'ndan

<sup>1</sup> "1. Ağacın dal olacak sürgünü; 2. Dal; 3. Dalın gövde içindeki başlangıç yeri olan ve tahtalarda görülen yuvarlak koyuca renkte sert bölüm" (TS, 1988, s. 349).

<sup>2</sup> "Oğlakkarası siyah üzüm (Lat. C. *Sauvignon* veya *Cabernet Sauvignon*); siyah renkli, yuvarlak taneli küçük irilikte, 2-3 çekirdek sayısı bulunan, kalın kabuklu ve tatlı aromalı, salkımı ise küçük taneli, uzun konik şekilli, seyrek ve dolgun sıklıkta olan bir üzüm çeşididir" <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sanliurfa/neyenir/urfa-eskili> (erişim: 11.12.2022).



elde edilmiştir. Aşağıda verilen Tablo 1’de çalışmada yer alan meyveler ve bu meyvelerle ilişkilendirilen hayvan ve hayvan organlarının adlarına yer verilmiştir.

Tablo 1. Çalışmada Yer Alan Meyve, Hayvan ve Hayvan Organı Adları		
<b>Meyve Adları</b>	Ahududu, Armut (x7), Böğürtlen (x2), Elma (x8), Erik (x6), Gürgen meyvesi, İncir (x5), Kiraz (x2), Meşe ağacı meyvesi (pelit), Nar, Üzüm (x24)	T:58
<b>Meyve Adlarını Adlandırmada Kullanılan Hayvan Adları</b>	At, Aygır, Ayı (x4), Bildırcın, Çakal, Deve (x3), Domuz, Eşek (x5), Fare (Sıçan), Geyik, Horoz (x2), İnek, Karga, Kedi (x2), Koyun, Köpek (İt) (x3), Kurbağa, Kuş (x4), Kuzgun, Kuzu, Manda, Oğlak, Öküz (x4), Tavşan (x2), Tilki (x2)	T:46
<b>Meyve Adlarını Adlandırmada Kullanılan Hayvan Organları</b>	Bacak, Baş (x2), Böbrek, But, Dil, Göbek (x2), Göt (Kalça) (x2), Göz (x6), Kuyruk (x2), Meme (Emcek) (x8), Taban, Yağır, Yürek (x2)	T:30

Elde edilen veriler sonucunda en çok kullanılan meyve adlarının üzüm, elma, erik ve armut olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu meyvelerin ilişkilendirildiği hayvan adları; eşek, öküz ve ayı, en çok kullanılan organ adları ise; meme ve gözdür. Bunlar arasında üzüm, şekli ve görüntüsü itibariyle genellikle eşek, öküz, köpek gibi hayvanlarla ve bu hayvanların meme organı ile ilişkilendirilmiştir. Erik de yine şekli ve görüntüsünden dolayı genellikle öküz, dana, inek vb. büyükbaş hayvanlarla ve bu hayvanların gözleriyle ilişkilendirilmiştir. Armut genellikle kuzgun, bildırcın, tavşan, fare gibi küçük hayvanların yumurtalarının, butlarının, başlarının vb. şekil itibariyle armudu andırması bakımından böyle bir adlandırma yapıldığı düşünülmektedir. Elma ise genellikle küçük baş (kedi, tavşan) hayvanlarla ve bu hayvanların şekli itibariyle başlarıyla ilişkilendirildiği görülmektedir.

Sonuç olarak Türkiye Türkçesi ağızlarında hayvanlarla ilişkilendirilen meyvelerin adlandırılmasında genellikle meyvenin rengi, biçimi, görünümü, kullanım özellikleri ve yetiştiği yer gibi özelliklerin dikkate alındığı söylenebilir. Meyvelerin, bu özelliklerine göre Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde kimi zaman aynı kimi zaman ise farklı şekilde adlandırıldığı görülmektedir.

Bir meyve türünün ağızlarda farklı şekillerde adlandırılması Türkçedeki meyve adlarından fazla meyve adının bulunmasını sağlamıştır. Bu bağlamda insan yaşamında önemli bir yere sahip olan temel sözcüklerin metaforik olarak kullanımının söz varlığını zenginleştiren unsurların başında geldiği söylenebilir.

## KISALTMALAR

Alm.: Almanca

BK: Bilge Kağan

DLT: Divânü Lûgâti’t-Türk

DS: Derleme Sözlüğü

Fr.: Fransızca

G: Güney

İng.: İngilizce

Lat.: Latince

YK: Yazım Kılavuzu

T: Toplam

TS: Türkçe Sözlük

Yun.: Yunanca

### KAYNAKÇA

- Aksan, Doğan (1971). *Anlambilimi ve Türk Anlambilimi (Ana Çizgileriyle)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayınları.
- Aksan, Doğan (2005a). *Türkçenin Zenginlikleri İncelikleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi
- Aksan, Doğan (2005b). *Türkçenin Gücü* (9. baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Aksan, Doğan (2006). *Anlabilim-Anlabilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*. Ankara: Engin Yayınevi.
- Aksan, Doğan (2015). *Her Yönüyle Dil (Ana Çizgileriyle Dilbilim)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Alyılmaz, Cengiz (2005). *Orhun Yazıtlarının Bugünkü Durumu*. Ankara: Kurmay Yayınları.
- Aydın, Mehmet (2007). *Dilbilim El Kitabı* (2. baskı). İstanbul: 3F Yayınevi.
- Aydın, Erhan (2016). "Eski Türk Yazıtlarında Bitkiler ve Hayvanlar." *Türk Kültürü Araştırmaları*, 54/169: 1-51.
- Baytop, Turhan (2007). *Türkçe Bitki Adları Sözlüğü* (3. baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Bozkaplan, Şerif Ali (2007). "Kutadgu Bilig'deki Hayvan Adları Üzerine Bir İnceleme." *Turkish Studies*, 2/ 1363: 1110-1118.
- Bulut, Serdar (2018). "Eski Uygur Türkçesinde Bitki Adlandırmaları - 1: Yiyecek-İçecek Olarak Kullanılan Bitkiler." *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 12/588: 562-588.
- Çoruhlu, Yaşar (2000). *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Demir, Celal ve Yıldırım, Özge Karakaş (2019). "Türkçede Metaforlar ve Metaforik Anlatımlar." *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 21/1293: 1085-1096.
- Deveci, Ümral (2017). *Dede Korkut Anlatılarında Doğa ve Kültür*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Dilçin, Cem (2005). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* (8. baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları
- Doğan, D. Mehmet (2020). *Büyük Türkçe Sözlük*. Ankara: Yazar Yayınları.
- Efe, Kürşat (2012). *Türkiye Türkçesi Ağzlarında Bitki ve Hayvan İsimleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Akara: Gazi Üniversitesi.
- Ergun, Pervin (2017). *Türk Kültüründe Ağaç Kültü* (3. baskı). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Günay, Veli Doğan (2018). *Sözcükbilime Giriş* (2. baskı). İstanbul: Papatya Yayıncılık Eğitim.
- Hengirmen, Mehmet (2009). *Dilbilgisi ve Dilbilim Terimleri Sözlüğü* (3. baskı). Ankara: Engin Yayınevi.
- İmer, Kâmile, Kocaman, Ahmet ve Özsoy, A. Sumru (2013). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Korkmaz, Zeynep (2017). *Dil Bilgisi Terimleri Sözlüğü* (5. baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Köse, Salih (2019). Eski ve Orta Türkçe Metinlerinde Ad Aktarmasına Dayalı Kıyafet Adları. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, 48/342: 245-268.
- Lakoff, George ve Johnson, Mark (2015). *Metaforlar/Hayat, Anlam ve Dil* (Çev. Gökhan Yavuz Demir). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Oturakçı, Nigâr (2007). Divanü Lûgati't-Türk'teki Botanik Terimlerinin Kazakça Ve Türkçedeki Görünümleri. *Kazakistan ve Türkiye'nin Ortak Kültürel Değerleri Sempozyumu*, 493: 195-212.
- Ögel, Bahaeddin (2010). *Türk Mitolojisi I* (5. baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ölmez, Mehmet (2015). *Moğolistan'daki Eski Türk Yazıtları: Metin-Çeviri-Sözlük* (3. baskı). Ankara: BilgeSu.
- Önler, Zafer (2004). XIV-XV. Yüzyıl Tıp Metinlerinde Türkçe Bitki Adları. *Kebikeç İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, 427: 273-301.
- Özdemir, Özlem (2020). *Kazak Türklerinin Destanlarında Mitolojik Unsurlar*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kayseri: Erciyes Üniversitesi.
- Özden, Muharrem (2019). Dîvânü Lügâti't-Türk'te Bulunan Hayvan Adlarının Derleme Sözlüğündeki İzleri. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8/2242: 1479-1502.
- Öztürk, Faruk (2005). "Kutadgu Bilig'de Bitki Adları." *Türk Dünyası İncelemeleri*, 6/ 293: 201-208.
- Roux, Jean Paul (2005). *Orta Asya'da Kutsal Bitkiler ve Hayvanlar* (Çev. Aykut Kazancıgil-Lâle Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Şahin, İbrahim (2016). "Filoloji ve Botanik Alanlarının Kavşağında Yerel Fitonimler (Bitkiadları) Meselesi." *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 1485: 775-791.
- Şahin, İbrahim (2018). *Adbilim*. Ankara: Pegem Akademi.
- Tokyürek, Hacer (2013). "Eski Uygurcada Hayvan Adları ve Bunların Kullanım Alanları." *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 33/326: 221-281
- Türk Dil Kurumu. (1993). *Derleme Sözlüğü* (2. baskı). C. I-XII. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu (2005). *Yazım Kılavuzu* (24. baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe Sözlük* (10.baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Üçok, Necip (2004). *Genel Dilbilim (Lengüistik)*. İstanbul: Multilingual.

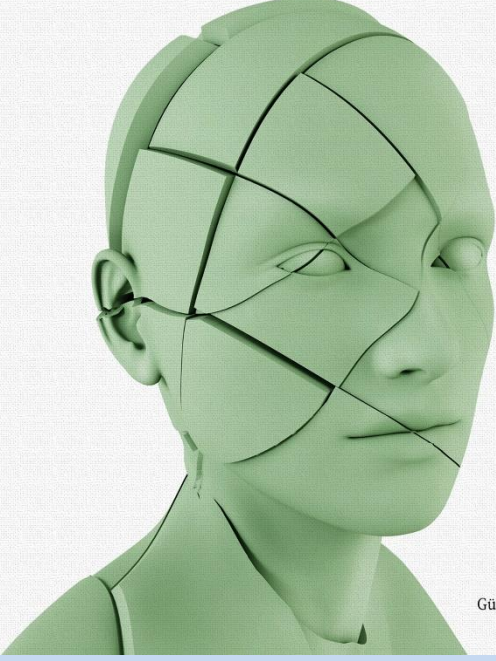
### İnternet Kaynakları

- Türkiye Kültür Portalı. <https://www.kulturportali.gov.tr/turkiye/sanliurfa/neyenir/urfa-eskili> (erişim 11.12.2022).



# TÜRK BİLİMKURGU EDEBİYATI VE ARKETİPLER

DR. VELİ UĞUR



Günce Yayınları

Oktay Yivli

# Öykü Nasıl Okunur

modern öykü ve yöntem



Günce Yayınları

MAKSUT YİĞİTBAŞ

Edebiyatın Ebemkuşağı

Halit Ziya Hikâyeciliğinde

Renklerin Dili

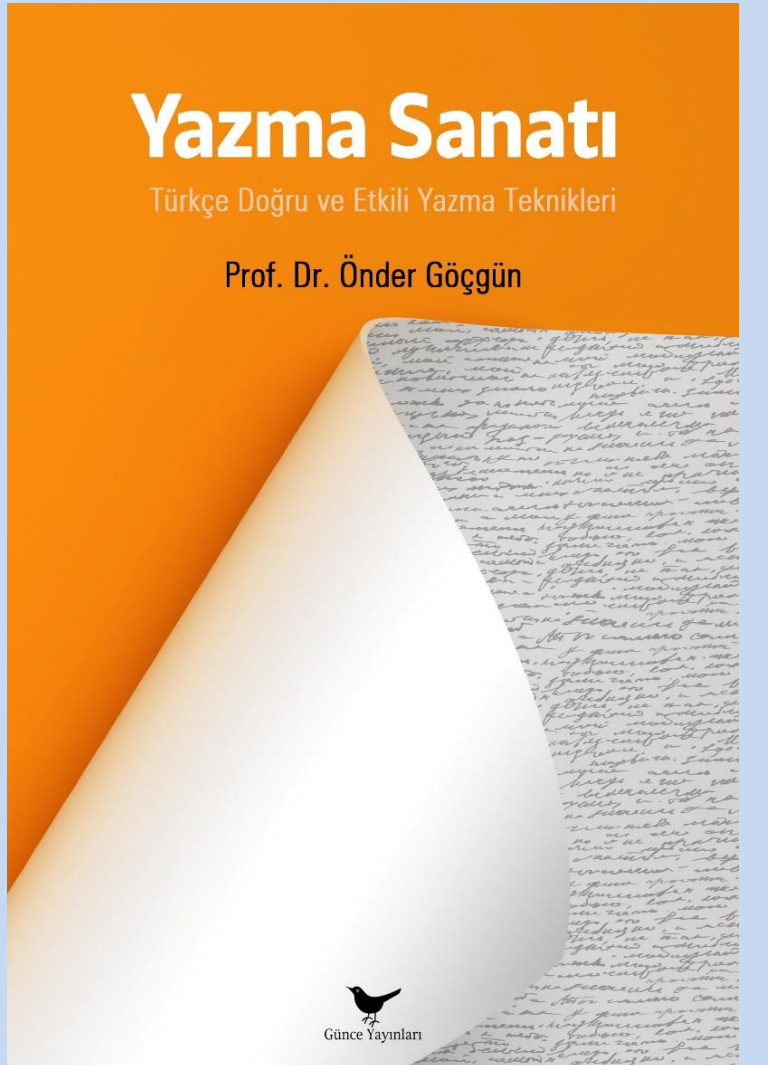


Günce Yayınları

# Yazma Sanatı

Türkçe Doğru ve Etkili Yazma Teknikleri

Prof. Dr. Önder Göçgün



Günce Yayınları

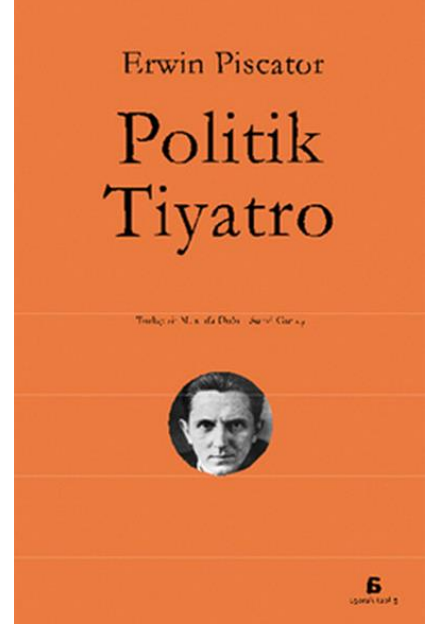


**Kitap İncelemeleri**  
**Books Reviews**

## Politik Tiyatro

DR. TOLGA ALVER\*

*Politik Tiyatro* kitabı Alman yönetmen Erwin Piscator'un kitabıdır. Piscator, bu kitabında kendi sanat hayatına dair bilgiler verirken esas amacı yeni bir kuramı ortaya koymaktır. İki dünya savaşı arasında güçlenen ve etkisini bir ölçüde günümüz dünya tiyatrosunda sürdüren siyasal amaçlı tiyatro düşüncesinin ilk kuramcısı Alman tiyatro yönetmeni Erwin Piscator'dur (Şener, 2006, s. 259). Politik tiyatronun geçmişinin çok eskilere dayandığını hatta politik olmayan bir tiyatronun olmadığını savunan yazar, kitabında politik tiyatronun kuramsal çerçevesini çizmeye çalışmıştır. Piscator, yönetmenlik yaptığı oyunlarda yeni teknikler deneyen; projeksiyon, ışık ve teknolojiyi elinden geldiğince kullanan, sergilenen eserlerin belgesellik özelliği taşıması adına gerçekçi bilgiler verilmesi için çabalayan bir yönetmendir. Bir tiyatrodaki ne kadar çok teknik hazırlık yapıp seyirci etki altına alırsa o kadar çok propagandanın yapılabileceğini düşünür. Bu yüzden oyunlarının tamamında yüksek bütçeli bir total tiyatro tekniği geliştirmiş, sahne sürecinde çoğu zaman maddi sorunlar yaşamıştır. Esasen Piscator'un amacı ele alınan sorunların, çatışmaların ardındaki tarihsel ve toplumsal koşulları, politik nedenleri ve bağlantıları ortaya çıkartmaktır (İpşiroğlu, 1995, s. 15). Bu doğrultuda da teknik unsurları çoğu zaman ön plana çıkarmıştır.



Politik tiyatronun ve kuramsal çerçevesinin açıkça anlatıldığı *Politik Tiyatro* kitabının Almancadan çevirisini Mustafa Ünlü ve Suavi Güneş yapmıştır. Kitabın Türkiye'deki ilk basımı 1985 yılında Metis Yayınları tarafından yapılmıştır. 2012 yılında ise ikinci basım Agora Kitaplığı tarafından gerçekleştirilmiştir. Eser 283 sayfadan oluşmaktadır. 14,5x22,5 cm boyutlarında ve 978-605-103-144-6 sayılı Milletlerarası Neşriyat Numarasına (ISBN) sahiptir. Kitabın kapağında Erwin Piscator'un bir fotoğrafı bulunmaktadır. Ayrıca kitabın 16. kısmının sonunda beyaz kuşe kâğıda basılmış 8 sayfalık bir fotoğraf albümü yer almaktadır. Bu albüme Piscator'un sanatına dair izler açıkça görülmektedir.

Politik tiyatronun ve kuramsal çerçevesinin açıkça anlatıldığı *Politik Tiyatro* kitabının Almancadan çevirisini Mustafa Ünlü ve Suavi Güneş yapmıştır. Kitabın Türkiye'deki ilk basımı 1985 yılında Metis Yayınları tarafından yapılmıştır. 2012 yılında ise ikinci basım Agora Kitaplığı tarafından gerçekleştirilmiştir. Eser 283 sayfadan oluşmaktadır. 14,5x22,5 cm boyutlarında ve 978-605-103-144-6 sayılı Milletlerarası Neşriyat Numarasına (ISBN) sahiptir. Kitabın kapağında Erwin Piscator'un bir fotoğrafı bulunmaktadır. Ayrıca kitabın 16. kısmının sonunda beyaz kuşe kâğıda basılmış 8 sayfalık bir fotoğraf albümü yer almaktadır. Bu albüme Piscator'un sanatına dair izler açıkça görülmektedir.

Piscator'un *Politik Tiyatro* kitabı Mustafa Ünlü'nün sunuşu ile başlamaktadır. Sonrasında "*Politik Tiyatro*'nun 1963 Basımına Önsöz" ve "*Politik Tiyatro*'nun 1929 Basımına Giriş" kısımları yer almaktadır. Kitabın esas bölümü ise 23 kısımdan ibarettir. 1. kısım "Sanattan Politikaya" şeklinde isimlendirilmiştir. Bu kısımda Piscator 1914-1929 yıllarını ele almış, savaştaki manzaralardan ve burjuvaziyi terk etme macerasından bahsetmiştir. Devrimin kendisine politik tiyatro kuramını öğrettiğini, o günlerden sonra edebiyata yaşamın merceğinden bakmaya karar

\* Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, tolgaalver86@gmail.com, orcid.org/0000-0002-1674-4894.

Gönderim tarihi: 30.08.2022

Kabul tarihi: 03.10.2022

verdiğini aktarmıştır. Sanatın, sınıf mücadelesinde bir silah olarak kullanılması sonucuna ulaşmıştır. “Ben de sanatın ne ölçüde amaca hizmet eden araç olabileceği üzerinde net bir görüşe ulaşmıştım. Politik bir araç. Propagandaya yönelik bir araç. Eğitici bir araç.” (Piscator, 2012, s. 20). “Politik Tiyatronun Tarihi Üzerine” isimli ikinci kısımda yazar, politik tiyatronun geçmişini tarihsel süreçlere dayandırmıştır. “Proletarya Tiyatrosu” başlığı ile sunulan 3. kısımda 1920-1921 yılları arasında bilinçli propaganda yapmak için proletarya tiyatrosu kurmanın gereklerinden bahsedilmiştir. Piscator bu yıllarda tiyatrodaki yeni tekniklerden yararlanılması ve biçimin gerçekçi olması gerekliliğini savunmuştur. 4. kısım “Merkez Tiyatrosu” ismini taşımaktadır. Bu kısımda 1923-1924 yılları arasındaki tiyatro faaliyetleri anlatılmıştır. 5. kısım “Volksbühne’nin Konumu” olarak adlandırılmıştır. Bu bölümde Piscator, öncesinden beri bir burjuva tiyatrosu olarak hareket eden Volksbühne’nin artık konumunu değiştirmesi gerekliliğinden bahsetmiştir. 6. kısımda “Bayraklar” isimli tiyatro oyununun sahnelenme süreci aktarılmıştır. Piscator, *Bayraklar*’ın ilk marksist oyun olduğunu savunarak teknik devrime yönelen bir yolda ilerlediğini iddia etmiştir. 7. kısım “Kızıl İsyân Revüsü” başlığıyla verilmiştir. Piscator sahnelediği bu oyunu “proleter politik revü”, “devrimci revü” gibi isimlerle nitelendirmiştir. 8. kısım “Belgesel Oyun” adını taşımaktadır. Bu bölümde yazar, politik bir oyunun belgesellik yönünü vurgulamıştır. Çerçeve sahne yerine tüm sahnelerin birleşimi sayılan total sahne yöntemini tercih etme yoluna gitmiştir. Piscator, tüm bu düşüncelerini *Her Şeye Karşın* oyunu ile uygulamıştır. “Amatör Proleter Topluluklar” isimli 9. kısımda ise amatör faaliyetlere önem verilmesi gerekliliğini dile getirmiştir. 10. kısım “Rus Devrimi’ne Bir Yaklaşım” olarak isimlendirilmiş, bu kısımda 1926 yılında Volksbühne’de oynanan *Taşkımlar* piyesinin hikâyesi aktarılmıştır. “Zanaat” adlı 11. kısımda sahne tekniklerinden ve oyunlar için hazırlanan dekor çalışmalarından söz edilmiştir. “Olmaması Gereken Etkiler” isimli 12. kısımda, politik tiyatronun halkla iç içe ve toplumsal gerçekleri yansıtan nesnel özelliği olması gerekliliğinden bahsedilmiştir. 13. kısım “Gotland Üzerinde Fırtına” ismini taşımaktadır ve bu kısımda 1927 yılında sergilenen aynı isimli oyun anlatılmaktadır. 14. kısım Piscator’un Volksbühne’deki geleceğinin sorgulandığı “Herrenhaus Toplantısı”dır. Piscator, 15. kısımda 1927 yıllarından bahsederek “Tiyatronun Çelişkileri-Dönemin Çelişkileri” konusuna değinmiştir. 16. kısım “Piscator-Bühne’nin Kuruluşu ve Gelişmesi” ismiyle adlandırılmıştır. Piscator kendi sanat anlayışını gerçekleştirmek için yönetimi eline almıştır. 16. kısımda total tiyatro kavramı, toplumsal tiyatro kuramının temel ilkeleri aktarılmıştır. 17. kısım “Dönemle Yüzleşme: *Hoppala Yaşıyoruz!*” adını taşımaktadır. Bu bölümde *Hoppala Yaşıyoruz* oyununun sahneleme çalışmalarından bahsedilmiştir. 18. kısım 12 Kasım 1927-20 Ocak 1928 aralığını ele alan “Yarım-Küre Sahne” bölümüdür. Tiyatro ve tarih ilişkisi, filmin işlevinden de söz edilen bu kısımda *Rasputin*, *Romanov Hanedanı* gibi oyunların sahneleme süreci anlatılmıştır. 20 Ocak 1927-12 Nisan 1928 yıllarını kapsayan 19. kısım “Epik Satir” başlığıyla okura sunulmuş, *Aslan Asker Şvayk*’ın Maceraları oyununun sahne düzeni aktarılmıştır. 20. kısım “Ekonomi Komedi: *Konjonktür*” isindedir ve *Konjonktür* oyunu güncel ve ekonomik meselelere göndermeler yapılmıştır. 21. kısım “Stüdyo Yılı” başlığıdır ve bu bölümde metin derleme çalışmaları için bir stüdyonun kurulumundan söz edilmiştir. 22. kısım “Çöküş” adını taşımaktadır. Yeterli desteği bulamayan Piscator tiyatrosu için de çöküş dönemi başlamıştır. Son kısım “Geçmişin ve Geleceğe Yönelik Beklentilerin Gözden

Geçirilmesi" başlığını taşımaktadır. Piscator bu kısımda tüm sanat geçmişinin muhasebesini yapmıştır. Kitabın içerisinde yer alan ve sahnelenme süreci uzun uzun anlatılan her oyunda Piscator, kendi kuramının izlerini aramıştır. Oyunlarda yaptığı çalışmalar üzerinden savunduğu kuramın ipuçlarını okura sunmuştur.

Piscator'un *Politik Tiyatro* kitabı bir taraftan Alman yönetmenin sanatına dair çok önemli ayrıntıları okura sunarken diğer yandan politik tiyatro kuramının bir manifestosu niteliğindedir.

#### KAYNAKÇA

İpşiroğlu, Zehra (1995). *Tiyatroda Düşünsellik*. İstanbul: Mitos Boyut Yayınları.

Piscator, Erwin (2012). *Politik Tiyatro*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Şener, Sevda (2006). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.



Prof. Dr. Soner Akpınar

**ÇAĞDAŞ  
TÜRK ROMANINDA  
6-7 EYLÜL OLAYLARI**

Rumlar Etnisite ve Kimlik



Günce Yayınları

**MUNİS FAİK OZANSOY**

Yaşamı, Yapıtları, Sanatı

H. Yasemin Mumcu



Günce Yayınları

**FAİK ÂLİ OZANSOY**

YAŞAM ÖYKÜSÜ, YAPITLARI VE ŞAIRLİĞİ

DOÇ. DR. SEVİM KARABELA ŞERMET



Günce Yayınları

Dr. Murat Gür

**H. Tahsin Nuri'nin  
Yiğitler Romanı ve  
İzdivaç Dergisindeki  
Öyküleri**



Günce Yayınları