

Edebi Eleştiri Dergisi

Ekim 2024
Yıl 8, Cilt 8
Sayı 2

YAYINCI VE BAŞEDİTÖR/PUBLISHER AND EDITOR IN CHIEF

Doç. Dr. Abdulhakim TUĞLUK (İğdır Üniversitesi, İğdır, Türkiye)

EDİTÖR

Doç. Dr. Ulaş BİNGÖL (Siirt Üniversitesi, Siirt, TÜRKİYE)

BU SAYININ ALAN EDİTÖRLERİ/SECTION EDITORS

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. Kemal TİMUR

(Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi,
Kahramanmaraş, Türkiye)

ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Prof. Dr. İsmail Hakkı AKSOYAK

(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara,
Türkiye)

DOĞU DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Prof. Dr. Yahya SUZAN

(Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)

TÜRK DİLİ

Doç. Dr. Fatih ERBAY

(Selçuk Üniversitesi, Konya, Türkiye)

TÜRK HALK EDEBİYATI

Doç. Dr. İsmail ABALI

(İğdır Üniversitesi, İğdır, Türkiye)

BATI DİLLERİ VE EDEBİYATLARI

Doç. Dr. Fatime Gül KOÇSOY

(Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT

Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT

(Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)

YAYIN KURULU/ EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Kâzım YETİŞ (İstanbul Aydın Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Hakan Behcet SAZYEK (Kocaeli Üniversitesi, Kocaeli, Türkiye)
Prof. Dr. Maria DiBatissa (Princeton Üniversitesi, Princeton, USA)
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN (Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Şahmurat ARIK (Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya, Türkiye)
Prof. Dr. Yakup ÇELİK (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. Nihayet ARSLAN (Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)
Prof. Dr. İhsan SAFİ (Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, Rize, Türkiye)
Prof. Dr. Ebru BURCU YILMAZ (İnönü Üniversitesi, Malatya, Türkiye)
Prof. Dr. Selma BAŞ (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, Türkiye)
Prof. Dr. Beyhan KANTER (Mardin Artuklu Üniversitesi, Mardin, Türkiye)
Prof. Dr. Gökhan TUNÇ (Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye)
Prof. Dr. Savaşkan Cem BAHADIR (Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon, Türkiye)
Doç. Dr. İsmail Alper KUMSAR (Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)
Doç. Dr. Özgür İLDEŞ (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye)
Doç. Dr. Oğuz DOĞAN (İğdır Üniversitesi, İğdir, Türkiye)
Doç. Dr. Abdülkadir DAĞLAR (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu, Türkiye)
Doç. Dr. Mehmet BÜKÜM (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir, Türkiye)
Doç. Dr. Necati TONGA (Millî Eğitim Bakanlığı, Kırkkale, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Mehdi REZAI (Allameh Tabataba'i University, Tahran, İran)
Dr. Jonas ELBOUSTY (Yale University, New Haven, USA)

DANIŞMA KURULU/ BOARD OF EDITORIAL ADVISOR

- Prof. Dr. Bahir SELÇUK (Fırat Üniversitesi, Elazığ, Türkiye)
Prof. Dr. Ahmet TANYILDIZ (Dicle Üniversitesi, Diyarbakır, Türkiye)
Prof. Dr. Mehmet Emin ULUDAĞ (Düzce Üniversitesi, Düzce, Türkiye)
Prof. Dr. Ferhat KORKMAZ (Batman Üniversitesi, Batman, Türkiye)
Doç. Dr. Selim SOMUNCU (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi, Türkiye)
Doç. Dr. Oğuzhan ŞAHİN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi, İzmir Türkiye)
Dr. Öğr. Üyesi Resul ÖZAVŞAR (Osmaniye Üniversitesi, Osmaniye, Türkiye)

TÜRKÇE DİL EDİTÖRÜ/MAIN LANGUAGE EDITOR

- Dr. Öğr. Üyesi Alev ÖNDER (Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, Adana, Türkiye)

YABANCI DİL EDİTÖRÜ/FOREIGN LANGUAGE EDITOR

- Dr. Öğr. Üyesi Gökçen KARA (Doğuş Üniversitesi, İstanbul, Türkiye)

İLETİŞİM/CORRESPONDENCE ADDRESS

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/eeder>

e-mail: edebielestiridergisi@gmail.com

BU SAYININ YAYIN TARİHİ

22.10.2024

BU SAYININ HAKEMLERİ

- Prof. Dr. Abdullah ŞENGÜL (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşe Selçuk ESENBEL (Boğaziçi Üniversitesi)
Prof. Dr. Bayram DURBİLMEZ (Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Dilek İNAN (İzmir Demokrasi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fethi DEMİR (Van Yüziüncü Yıl Üniversitesi)
Prof. Dr. Hanife Yasemin MUMCU (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)
Prof. Dr. Kemal TİMUR (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ (Marmara Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurten BİRLİK (Orta Doğu Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Rezan KARAKAŞ (Siirt Üniversitesi)
Prof. Dr. Salim ÇONOĞLU (Balıkesir Üniversitesi)
Doç. Dr. Adnan OKTAY (Mardin Artuklu Üniversitesi)
Doç. Dr. Ahmet BAŞKAN (Hitit Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe FARSAKOĞLU EROĞLU (Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayşe SAĞLAM ÖZSOY (Dicle Üniversitesi)
Doç. Dr. Birol BULUT (Kırklareli Üniversitesi)
Doç. Dr. Canan SEVİNÇ (Necmettin Erbakan Üniversitesi)
Doç. Dr. Cüneyt ÖZATA (Ordu Üniversitesi)
Doç. Dr. Duygu Özge GÜRKAN (Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. Enes YILDIZ (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)
Doç. Dr. Fatih KAYA (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
Doç. Dr. Gaye Belkız YETER ŞAHİN (Erzincan Üniversitesi)
Doç. Dr. Güler DOĞAN AVERBEK (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. İnci BİLGİN TEKİN (İstanbul Bilgi Üniversitesi)
Doç. Dr. Kâmil Ali GIYNAŞ (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet Emin TUĞLUK (Batman Üniversitesi)
Doç. Dr. Mert ÖKSÜZ (Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi)
Doç. Dr. Murat TAN (Marmara Üniversitesi)
Doç. Dr. Murat Yusuf ÖNEM (Uluslararası Balkan Üniversitesi)
Doç. Dr. Özlem ÜNALAN (Kahramanmaraş İstiklâl Üniversitesi)
Doç. Dr. Sibel KOCAER (Bandırma Onyediy Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Süleyman AYDENİZ (Muş Alparslan Üniversitesi)
Doç. Dr. Ürün ŞEN SÖNMEZ (İstanbul Arel Üniversitesi)

Doç. Dr. Victoria Bilge YILMAZ (Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi)
Doç. Dr. Yasemin ULUTÜRK SAKARYA (Sağlık Bilimleri Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Faruk GÜLER (İnönü Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Elif PALIÇKO (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Feyza BULUT (Dicle Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Fatma DURSUN ÖNEN (Haliç Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Mahmud Sami TÜRK (Sakarya Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Özden DERE (İğdır Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Sunay DENİZ (Balıkesir Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tarık ÇELİK (Karabük Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Yasemin AŞÇI (Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Zafer ÖZDEMİR (Kırklareli Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Gülçin Tuğba NURDAN (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Hürdünya AYDEMİR (Sakarya Üniversitesi)
Öğr. Gör. Dr. Kemal ÇAPOĞLU (Gümüşhane Üniversitesi)
Arş. Gör. Dr. Nihan ATLI USTA (Erciyes Üniversitesi)
Dr. Handan GÜRBÜZ YENİ

İÇİNDEKİLER/CONTENTS
(Araştırma Makaleleri/Research Articles)

Ahmet BOZDOĞAN

Yeni Türk Edebiyatı'nın Dönemlerine Yönelik Alternatif Bir Yaklaşım
An Alternative Approach Towards The Periods of New Turkish Literature

(182-211)

Pınar SÜT GÜNGÖR

Meridian'da Beyaz Fetişizmi: Lacancı Bir Yorumlama
White Fetishism in Meridian: A Lacanian Interpretation

(212-222)

Fatih ORDU

Hasan Ali Toptaş'ın Anlatısında Gerçek ve Kurgunun Birbirine Dolaşması: Kaybolmalar
The Entanglement of Reality and Fiction in Hasan Ali Toptaş's Narrative: Disappearances

(223-241)

Bilginç EYAN

Türk Romanında Bir Absürt Komedi Örneği: Leyla İle Mecnun
An Example of Absurd Comedy In Turkish Novel: Leyla İle Mecnun

(242-252)

Merve Feryal ASHMAWY

Edward Albee ve Varoluşçu Tiyatro: Kim Korkar Hain Kurttan? Oyununda Gerçeklik ve İllüzyon
Edward Albee and Existentialist Theatre: Reality and Illusion in Who's Afraid of Virginia Woolf?

(253-266)

Alev ÖNDER

İçsel Yolculuklara Bellek Ve Mekân Odaklı Bir Bakış: Kadından Kentler
A Memory And Space-Oriented Perspective On Inner Journeys: Kadından Kentler

(267-292)

Turan KARATAŞ

Anadolu'ya Vefalı Bir Şair: Ahmet Kutsi Tecer

A Loyal Poet to Anatolia: Ahmet Kutsi Tecer

(293-298)

Fatma AKGÜN BAĞIRKAN-Şahmurat ARIK

Müze Bir Gece Filminde Üstkurmaca ve Gerçeklik Katmanlarının Oluşturulması

Creating to Metafiction and Layers of Reality in The 'Movie Night At The Museum'

(299-327)

Fevzi KARADEMİR

Türkçe Dil Bilgisinde Bir Muamma: Zarf

An Enigma in Turkish Grammar: Adverb

(328-345)

Mehmet Recep TAŞ

Eğitim, Göç ve Sürgün: George Lamming'in In The Castle of My Skin Romanında Yabancılaşmanın
Kesişen Yolları

*Education, Emigration, and Exile: Intersecting Paths of Alienation in George Lamming's In The Castle of
My Skin*

(346-362)

Selçuk ŞENTÜRK

Harold Pinter'in Betrayal Eserinde Geleneksel Aile Değerlerinin Çözülmesi

Reading The Dissolution of Traditional Family Values through Harold Pinter's Betrayal

(363-372)

Habibe SALĞAR

Savaş Sonrası Japonya'sında Amerikan Etkisinin Mimetik Bir Okuması: Iko Toraberingu 1948

A Mimetic Reading of American Influence on Post War Japan: Iko Toraberingu 1948

(373-392)

Mustafa YİĞİTOĞLU

Çocuk Edebiyatında Muhteva Sorunsalı: Enkaz Altındakiler Romanı Örneği

*Content Problems in Children's Literature: The Example of The Novel of Enkaz Altındakiler (The Ones
Under The Wreck)*

(393-404)

Ece SERRİCAN KABALCI

Belkıs Sami Boyar'ın Aşkımı Öldürdüm Romanında Özgürlük ve Eşitlik Düşüncesi
The Idea of Freedom and Equality in Belkıs Sami Boyar's Novel Aşkımı Öldürdüm
(405-419)

Hatice COŞKUN

Osmanlı Şiirinde Rakibe Dair Şeytan ve Dîv Tasavvuru
The Conception of Devil and Demon in Relation to The Rival in Ottoman Poetry
(420-434)

Hasan DOĞAN

Tuhfe Literatürüne Ek: Şerîfî-zâde Âlî ve Resm-i Âlî Adlı Türkçe-Arapça Manzum Sözlüğü
Serîfî-zâde Âlî and His Turkish-Arabic Poetic Dictionary Named "Resm-i Âlî"
(435-459)

Burhan BARAN

Pes Sözcüğünün Eski Anadolu Türkçesi Metinlerindeki Anlamları Üzerine
On the Meanings of the Word Pes in Old Anatolian Turkish Texts
(460-467)

Fadime TİKBAŞ APAK

Türk Halk Anlatı, İnanç ve Uygulamalarında On Yedi Sayısı
The Number Seventeen in Turkish Folk Narratives, Beliefs and Practices
(468-477)

Ebru GÜVENEN

Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi Adlı Öykü Kitabını Dil Sapmaları Işığında Okumak
Reading Bilge Karasu's Göçmüş Kediler Bahçesi Named Storybook in The Light of Language Deviation
(478-501)

Mecnun KANDEMİR-Ayşe Nur ÖZDEMİR

Refik Halid Karay'ın "Acıklı Komedi"si: Trajikomedi, İroni, Hiciv ve Mizahın İnşa Ettiği Bir Karşılaşma
Refik Halid Karay's "Acıklı Komedi": An Encounter Constructed by Tragicomedy, Irony, Satire and Humor
(502-515)

Can ŞAHİN

Evrensel Hukuk İlkeleri Bağlamında Franz Kafka'nın Dava'sı
Franz Kafka's The Trial in the context of the Universal Principles of Law
(516-536)

Kudret SAVAŞ

"Mimetik Arzu" ve "Gerçekleşmeyen Gerçeklik" Bağlamında Murtaza
Murtaza in the Context of "Mimetic Desire" and "Unrealized Reality"
(537-550)

Araştırma Makalesi

Yeni Türk Edebiyatı'nın Dönemlerine Yönelik Alternatif Bir Yaklaşım

*An Alternative Approach Towards The Periods of New Turkish Literature*Ahmet BOZDOĞAN¹1. Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, abozdogan@cumhuriyet.edu.tr 

Öz: Türk edebiyatının Tanzimat sonrasındaki aşağı yukarı 180 yıllık süreci, edebiyat tarihçiliğinde "Yeni Türk Edebiyatı" adıyla tanımlanır. "Yeni Türk Edebiyatı", bu uzun süreçte üretilen edebî eserlerin niteliklerinde ve onları üreten ediplerin edebiyat anlayışlarında meydana gelen değişimlere göre edebiyat biliminin benimsediği metotlar içinde belli dönemlere ayrılır. Bugüne kadarki edebiyat tarihi çalışmalarında yapılan "Yeni Türk Edebiyatı" dönem tasnifleri, edebiyat sanatına ilgi duyan ve Türk edebiyatı tarihi hakkındaki bilgi birikimini artırmak isteyenlerin ihtiyacına önemli ölçüde katkıda bulunmuştur. Ama bu tasnifler, günümüz itibarıyla yakın geçmiş de içine alacak şekilde güncellenme ihtiyacı taşımaktadır. Ayrıca, bu tasniflerin yeni bilgiler ışığında yapılan değerlendirmelerden hareketle eleştirilecek tarafları da bulunmaktadır. Bu yüzden "Yeni Türk Edebiyatı" için yeni bir dönem tasnifi yapmak kaçınılmaz ihtiyaç hâline gelmiştir. Söz konusu ihtiyaca binaen, bu çalışmada, Tanzimat'tan günümüze kadarki süreci içine alan "Yeni Türk Edebiyatı"nın yeni bir dönem tasnifi teklifi sunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Tanzimat Dönemi, II. Abdülhamit Dönemi, II. Meşrutiyet Dönemi, Cumhuriyet Dönemi, Atatürk Dönemi

Abstract: The period of Turkish literature following the Tanzimat reforms, spanning roughly 180 years, is defined in literary historiography as "New Turkish Literature." Within the methodologies adopted by literary science, "New Turkish Literature" is divided into specific periods based on the transformations that occurred in the qualities of the literary works produced during this lengthy period and in the literary understanding of the writers who created them. The period classifications of 'New Turkish Literature' employed in previous literary history studies have significantly contributed to the needs of those interested in the art of literature and seeking to expand their knowledge of Turkish literary history. However, these classifications necessitate an update to encompass the recent past. Additionally, some aspects of these classifications warrant criticism based on evaluations made in light of new information. Consequently, establishing a new periodization for 'New Turkish Literature' has become indispensable. In response to this need, this study presents a novel periodization proposal for "New Turkish Literature," encompassing the period from the Tanzimat to the present day.

Keywords: Tanzimat Period, II. Abdülhamit Period, 2nd Constitutional Monarchy Period, The Republican Period, Atatürk Period



Atıf: Bozdoğan, A. (2024). "Yeni Türk Edebiyatı'nın Dönemlerine Yönelik Alternatif Bir Yaklaşım". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 182-211.

DOI: 10.31465/eeder.1497602

Geliş/Received: 07.06.2024

Kabul/Accepted: 26.09.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Giriş / Kuramsal Çerçeve

Edebiyat biliminin alt disiplinlerinden biri durumundaki “edebiyat tarihi” çalışmalarının ilk izlerini İ. Ö. V. Yüzyıl’a kadar geri götürülmek mümkün olmakla birlikte (Aytaç, 2003: 239) bu alandaki modern çalışmaların XIX. Yüzyıl’da belli bir sistematığe kavuşmaya başladığı söylenebilir. Buna karşın “bir edebiyat bilimi terimi olarak ‘edebiyat tarihi’ nin tanımında şimdiye kadar ortak bir görüşte birleşilememiştir” (Çetin, 2012: 11).

Bu alanla ilgili farklı tanımlarından birini Gürsel Aytaç şu cümlelerle kayda geçirmiştir: “Edebiyatın tarihsel ilişkileriyle ve gelişimiyle uğraşan, ulusal ya da ulusüstü dünya edebiyatının tarihsel sürecini ortaya koymaya çalışan bir edebiyat bilimi dalı” (Aytaç, 2003: 239).

Mehmet Önal da edebiyat tarihini “Bir milletin tarih sahnesine çıkışından başlamak üzere zamanımıza kadar meydana getirdiği edebî eserleri kronolojik ve sistematik bir şekilde inceleyen disiplin” (2008: 80) diye tanımlar.

Türk edebiyatı tarihçiliğinin önemli isimlerinden Ahmet Hamdi Tanpınar ise edebiyat tarihi ile ilgili şu nitelemeyi yapar:

“Edebiyat vâkıalarını zaman çerçevesi içinde olduğu gibi sıralamak, birbiriyle olan münasebetlerini ve dışarıdan gelen tesirleri tayin etmek, büyük zevk ve fikir cereyanlarını ayırmak, hulûsa her türlü vesikanın hakkını vererek bir devrin edebî çehresini tespitte çalışmak, edebiyat tarihinden beklenen şeylerin en kısa ifadesidir” (Tanpınar, 1988: IX).

Fransız edebiyat tarihçisi Gustave Lanson “Edebiyat tarihi, medeniyet tarihinin bir kısmıdır. (...) Tarihin diğer şubeleri gibi edebiyat tarihi de umumî vakıalara yetişmeğe, temsili bir mahiyette olan vakıaları diğerlerinden ayırmağa, umumî ve temsili vakıaların teselsülünü kaydetmeğe çabalar.” (1937: 6-7) cümleleriyle edebiyat tarihinin tanımını ve niteliğini kayda geçirir.

Türk edebiyatı tarihçiliğinin önemli temsilcilerinden Fuad Köprülü de “Edebiyat tarihi, umumiyetle tarihin -daha açık ifade ile medeniyet tarihinin- en mühim bir kısmıdır.” (2020: 27) diyerek Lanson’un görüşlerini paylaşır.

Yukarıda verilenlerde veya daha başka tanımlarda nüans taşıyan yaklaşımlar görülmesine karşın bunların hepsindeki ortak taraf, kronolojiye vurgu yapılmış olmasıdır. Bununla birlikte, edebiyat tarihçiliğinde kronolojinin belli durakları bulunmasına; yani ele alınan, üzerinde kanaat belirtilen edebiyatın tarihsel sürecinin belli zaman dilimlerine ayrılmasına yönelik genel bir eğilim de vardır.

Kronolojiyi esas alarak edebiyatın tarihini belli dilimlere ayırıp tasnif etmeye çalışmak, bütün milletlerin edebiyat geçmişiyle ilgili bir çalışma alanıdır. Bu çalışma, ele alınan edebî birikimi tasnif etmeye yardımcı olduğu gibi, tasnif edilen edebî birikimin yeni kuşaklara öğretilmesine; yani edebiyat biliminin bir başka alt disiplini durumundaki “edebiyat eğitimi” alanına da katkı sağlar.

Edebiyat tarihçiliğinde ele alınan edebî süreci kronolojik esaslı bölümlere ayırmak, coğrafya biliminde dünya üzerindeki varlığı sanal olarak kabul edilen enlem ve boylamlara benzetilebilir. Nasıl ki coğrafyacılar sanal olarak kabul ettikleri çizgilerle dünya üzerinde birtakım yer tespitleri yapıyorlarsa edebiyat bilimciler de tarih şeridi üzerinde sanal olarak kabul ettikleri bölümlere çizgileriyle edebiyat tarihini belli dilimlere ayırabilmekte ve buradan hareketle bazı hükümlere varabilmektedirler. Ancak, coğrafya bilimindeki ölçütün numerik olması sebebiyle ayırım çizgilerinin kesinlik arz etmesine karşın edebiyat bilimindeki ölçütün değerlendirmeyi yapan edebiyat bilimcisinin sürece ve edebî malzemeye yaklaşımıyla ilgili olması münasebetiyle edebiyat tarihçiliğinde kullanılan kronolojik bölümlenme çizgileri elastikiyet gösterebilmektedir.

Örneğin Türk edebiyatı tarihçiliğinde Tanzimat Dönemi Edebiyatı'nın başlangıç tarihi, birçok edebiyat bilimcisine göre Şinasi ve Âgâh Efendi'nin *Tercüman-ı Ahval*'i yayımlamaya başladıkları 1860 iken; İnci Enginün, hazırladığı edebiyat tarihi kitabına *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)* adını vermek suretiyle Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nı "hazırlık dönemi" diye nitelediği bir süreçle birlikte 1839'daki Tanzimat Fermanı ile başlatmıştır. Benzer şekilde *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)* (Korkmaz vd.), başlıklı çalışmada da "Yeni Türk Edebiyatı"nın başlangıç tarihi olarak 1839'un alınmış olması, edebiyat tarihçiliğinde süreçlerin bölümlenmesinde farklı yaklaşımların olabileceğine delildir. Çünkü "Genel olarak sosyal bilimler ve güzel sanatlar alanında olduğu gibi edebiyat tarihçiliğinde de ortak doğrular sadece metinlerin doğru okunmuş olması, bir de tarihe, biyografiye dayanan objektif bilgiler hakkındadır. Bunun dışındakiler yorumdur, az veya çok subjektif değerlendirmeleri ihtiva eder. Edebiyat tarihçiliğindeki tasnifler de böyledir" (Okay, 2005: 215).

Buna karşın edebiyat bilimcilerin edebiyat tarihini kronolojik bölümlere ayırırken yaptıkları yorumlar ve subjektif değerlendirmeler, elbette keyfî değildir. Her bir edebiyat tarihçisinin benimsediği metodun sosyal bilimlerin kendi kabulleri içinde bilimsel bir dayanağı vardır ve bu dayanaklar her bir edebiyat tarihçisini farklı bir edebiyat tarihi metodu geliştirmeye veya var olan metotlardan birini tercih etmeye ya da eleştirmeye yönlendirmiştir.

Wellek ve Warren, edebî devir değişiminin tespitinde eseri esas alırlar; ama değişimi tetikleyen başka etkenlere de dikkat etmek gerektiğine; eserlerin dilinde, temalarında ve tekniklerinde baş gösteren değişikliklerin yanında sosyal etkileri de gözden uzak tutmamak gerektiğine dair inançlarını, "Değişiklikleri açıklamanın bir yolu sosyal ortamdan çıkan mücadeleleri ve baskıları ileri sürmektir." (1983: 369) cümlesiyle ifade ederler.

Orhan Okay, Fransız edebiyat tarihçiliğinin önemli bazı edebiyat bilimcilerinden ve onların yazdığı edebiyat tarihlerinden bahsederken söz konusu edebiyat tarihçilerinin edebiyatı kronolojik olarak bölümlere ayırma konusundaki yaklaşımlarını da kayda geçirir:

"Fransız edebiyatının çeşitli devirlerini konu edinen pek çok edebiyat tarihi yazılmıştır. Bunların başlıcaları ve bunların edebiyat tarihçiliğine olan önemli katkıları şöyle sıralanabilir: Villemain'in eseri olan *Cours de littérature française* (Fransız edebiyatı dersleri, 1828), çağının edebî zevkini ve formasyonunu aksettiren gerçek bir edebiyat tarihi olup kendisinden sonraki pek çok edebiyat tarihçisinin takip edeceği ve geliştireceği 'tarihî metod'un edebiyata uygulanmasını başlatmıştır. Villemain çalışmasında, edebî eserlerin siyasî, fikrî ve dinî ilgisini de araştırmıştır. Nisard'ın edebiyat tarihi (1844), kabul edilmiş ve benimsenmiş usta yazarları esas alan dogmatik bir anlayış getirir. Sainte-Beuve, çeşitli eserlerinde edebî şahsiyetlerin hayatlarına ve psikolojilerine önem verir. Hippolyte Taine edebiyat tarihi teorisini ırkî karakter, çevre ve çağ gibi üç temel ilişki üzerine kurar. Edebî eserlerin toplumun manevî değerlerinden ve dehalarının mahsulü olarak doğduğunu, böylece bir çeşit determinizmin rolü olduğunu ileri sürmüştür. Brunetière, Darwin'in nazariyesinden hareket ederek edebî türlerin gelişmesi ve birbirine intikalini esas alan bir metot uygular. Edebiyatı daima tarihî bir çerçeve içinde düşünmüş olan Lanson ise edebî eseri sosyal hayatın bir tezahürü olarak benimsemiştir. Ona göre edebiyat tarihi medeniyet tarihinin bir parçasıdır. Lanson edebî esere yaklaşımda hem bu temel prensibi hem de izlenimci tenkidi kabul etmiştir" (Okay, 2005: 207).

Yukarıda baştan beri yapılan değerlendirmelerden ve en son yapılan alıntılardan da anlaşılacağı üzere edebiyat tarihçisinin ele aldığı edebî süreci bölümlere ayırmasında birtakım farklı metotlar kullanılmaktadır. Nuri Sağlam, edebiyat tarihçiliğinde kullanılan yöntemlere dair aşağıdaki değerlendirmeyi yapar:

"Edebiyat tarihi çalışmalarında takip edilecek yöntemler, Türk edebiyatı tarihi için hayli karmaşıktır. Bilindiği gibi edebiyat tarihi incelemelerinde genetik, estetik, psikolojik ve sosyolojik olmak üzere

belli başlı dört çeşit metot vardır. Ayrıca bu metotların işe gelen kısımlarını alarak duruma ve ihtiyaca göre meydana getirilen eklektik bir metot daha söz konusudur” (2006:21).

Orhan Okay da bu konuyla ilişkili olmak üzere şu değerlendirmeyi yapar:

“Edebiyat tarihçisi çok defa aynı zamanda tenkitçidir. Bir edebiyat tarihçisinin edebî esere yaklaşmasındaki felsefesi edebiyat tarihinin de esasını oluşturur. Böylece dogmatik, determinist, izlenimci, tarihçi, sosyolojist, fizyolojist, evölüsyonist, pozitivist ve Marksist tenkit teorilerine bağlı edebiyat tarihi anlayışları ortaya çıkmıştır. Bir edebiyat tarihi tertibinde bu görüşlerden biri veya birkaçı esas alınarak farklı planlarda gelişmeler düşünülebilir” (1994: 403).

Ömer Solak ise “Edebiyat tarihi yazıcılığında etkili olan metot ve yaklaşımları tasnif ederken şöyle bir genel manzara ortaya konabilir:” (2014: 11) dedikten sonra, edebiyat tarihi yazıcılığında birer metot veya yaklaşım olarak şu başlıkları sıralar:

Filolojik dönemin Pozitivist edebiyat tarihçiliği,

Yorumsamacı (Hermenötik) edebiyat tarihi,

Darwinist edebiyat tarihçiliği,

Marksist edebiyat tarihçiliği,

Tür tarihçiliği yaklaşımı,

Eser odaklı edebiyat tarihçiliği,

Edebiyat tarihinde “devir ruhu” yaklaşımı,

Geçmişin yeniden inşası,

Dil tarihi temelli edebiyat tarihi anlayışı,

Fikir tarihçiliği yaklaşımı,

Biyografik seçki olarak edebiyat tarihçiliği,

Siyaset bilimsel edebiyat tarihçiliği,

Kültürel çalışmalar geleneğinin edebiyat tarihçiliği,

Edebiyat tarihçiliğinde feminist yaklaşım,

Edebiyat tarihçiliğinde Yeni Tarihselci bakış,

Karşılaştırmalı edebiyat tarihçiliği yaklaşımı,

Dünya edebiyatı tarihi olarak edebiyat tarihi,

Sanat tarihi olarak edebiyat tarihi,

İzlenimci edebiyat tarihçiliği,

Okur odaklı edebiyat tarihi metodu,

Monografik edebiyat tarihçiliği (Solak, 2014: 10-22).

Solak’ın burada saydığı başlıkların tamamının birer metot veya sistematik yaklaşım olup olmadığı ayrı bir tartışma konusu olmakla birlikte, edebiyat tarihi yazıcılığında bunlardan herhangi birini kullanmanın diğerlerine kıyasla çok daha doğru olduğundan veya kesin üstünlüğünden bahsetmek mümkün olsa bile bunu ispat etmek mümkün değildir. Hatta Ahmet Hamdi Tanpınar, “tarihte metot, muayyen şartların, kronoloji ve vesikaların ihmal edilmemesi dışında biraz da mevzuun emrinde ve onun telkiniyledir. Kaldı ki bütün bu nazariyeler ancak bir giriş kapısı olabilirler; o kapıdan girilir girilmez tarihin ve konunun icapları kendilerini duyurmağa başlar.” (1988: X) diyerek edebiyat tarihi yazımında sadece bir metoda bağlanmanın neredeyse imkânsız olduğuna dair kanaatini dile getirir. Çünkü herhangi bir edebî süreci ele alan edebiyat tarihçisi, kendi bilimsel birikiminden hareketle değerlendireceği süreçte gerçekleştirilen edebî faaliyetlerin

niteliklerini, ediplerin sürecin içinde benimsedikleri tavrı; meydana getirilmiş olan edebî eserlerin dilini, üslubunu, muhtevasını; edebiyat ortamının durumunu ve bu ortamda üretilmiş eserlerle ilgilenen kitlenin onlara karşı beğeni tutumunu vb. hususları dikkate alarak üzerinde çalıştığı edebî süreci yukarıdaki yaklaşımlardan hangisini kullanmak suretiyle tasnif edeceğine karar verir. Bazen de bu metotlardan birkaçını bir arada kullanır. Hatta çoğu zaman birkaç metodu bir arada kullanmak kaçınılmaz olur. Bu durum, her milletin edebiyat tarihçiliği için olduğu gibi Türk edebiyatı tarihçiliği için de geçerlidir.

1. Türk Edebiyatı Tarihçiliğinde Dönem Anlayışı ve Yeni Türk Edebiyatı'nın Mevcut Dönem Tasnifleri

Türk edebiyatının tarihini yazan edebiyat tarihçileri genellikle birden fazla metodu bir arada kullanarak süreci dönemlere ayırmışlardır. Nitekim *19'uncu Asır Türk Edebiyat Tarihi* adlı eserin "Ön Söz"ündeki "...metodda (...) Brunetiere'in 'nevilerin gelişmesi' ana fikrine dayanan metoduyla devir veya asır bölümlerini esas alan oldukça klasikleşmiş edebiyat tarihi metodunu, Almanlardan Petersen ve Wechssler'in Fransızlardan eserlerini yakından tanıdığımız Albert Thibaudet'nin nesiller görüşüne ve Taine'in bilhassa zaman ve muhit fikirlerine sık sık başvurduk." (Tanpınar, 1988: IX) şeklindeki cümleler ve *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserin "Ön Söz"ündeki "Bu kitapta tâkibedilen metod, önce genetique metoddur. (...) Sonra mukayeseli edebiyat metodudur. (...) Nihayet üçüncü metod, fiş metodudur." (Banarlı, 1987: II) şeklindeki cümleler, kaleme alınan Türk edebiyatı tarihlerinde birden fazla metodun bir arada kullanıldığına delildir.

Edebiyat tarihçisinin hangi yöntemi kullanacağı, onun ele aldığı süreci nasıl tasnif edeceğine; dolayısıyla Türk edebiyatını hangi ölçütlere göre dönemlere ayıracağına karar vermesini sağlar.

Fuad Köprülü, edebiyat tarihini medeniyet tarihinin bir cüzü olarak gördüğü için Türk edebiyatını kronoloji şeridinde bölümlere ayırırken medeniyet tarihinin edebiyat hayatı ve edebî eserler üzerindeki yönlendirici etkisini referans almıştır.

Türk edebiyatının kronoloji içinde belli dilimlere ayrılması işinde Fuad Köprülü'den itibaren kabul görmüş genel bir kanaat vardır. Buna göre Türk edebiyatı,

1. İslamiyet'ten evvel Türk edebiyatı
 2. İslam medeniyeti tesiri altında Türk edebiyatı
 3. Avrupa medeniyeti tesiri altında Türk edebiyatı
- olmak üzere üç büyük sürece ayrılır (Köprülü, 2020: 31).

Fuad Köprülü, bu tasnifinde edebiyat tarihini "medeniyet tarihinin bir şubesi" diye nitelemek suretiyle onun zeminine bir yöntem getirmiştir. Türk edebiyatı tarihiyle ilgili daha önceki çalışmalarda edebiyat tarihini medeniyet tarihinin bir şubesi olarak görme yaklaşımının izleri vardı; ama bu sadece "iz"den ibaretti. Bu eserde artık daha sonrakilere -sınırları ve ölçüleri tartışılabilir olsa da- sağlam bir yöntem ve uygulama gösterilmiştir (Polat, 2012: 316).

Köprülü'nün bu tasnifi zaman zaman değiştirilmeye veya onun yerine alternatif tasnifler getirilmeye çalışılsa da Türk edebiyatı tarihçiliğindeki uygulamalar, bu şablonun kullanılmasının genel kabul gördüğüne işaret etmektedir.

Özellikle XX. Yüzyıl'ın sonlarında Sovyetler Birliği'nin yıkılmasından ve o coğrafyadaki Türk devletlerinin bağımsızlığını ilan etmesinin ardından, başta Türkiye'dekiler olmak üzere bütün Türk Dünyası'ndaki Türk edebiyatı bilimcilerinin başlangıçtan günümüze kadarki Türk edebiyatını bütünlüklü şekilde ele alıp bunun topyekûn bir tarihini yazma arzusu, farklı yöntemlerin kullanılmasını ve buna bağlı olarak farklı dönem anlayışlarını ve farklı tasnifleri de

beraberinde getirmiştir. Bununla birlikte bütün Türk edebiyatının Türkiye sahasındaki kronolojisini takip ederken yapılan tasnifte Köprülü'nün ortaya koyduğu şablon hâlâ geçerliliğini ve yaygın kullanımını devam ettirmektedir. Fakat Türk edebiyatının Türkiye sahasındaki tarihini kayda geçiren edebiyat tarihçilerinin “Avrupa medeniyeti tesiri altında Türk edebiyatı”nı (akademik camiadaki yaygın adıyla söylemek gerekirse “Yeni Türk Edebiyatı”nı¹) kendi içinde kronolojik olarak nasıl tasnif etmek gerektiğine dair tam bir fikir birliğinde olmadıkları görülmektedir.

Yeni Türk Edebiyatı'nın kendi içindeki dönemsel tasnifiyle ilgili “kırıntı” ya da “ilk adımlar” diye nitelendirilebilecek fikirler, Türkiye’de, adında “edebiyat tarihi” ibaresi bulunan ilk eser durumundaki Abdülhalim Memduh’un *Tarih-i Edebiyat-ı Osmaniye*’sinden itibaren görülmekle birlikte bu konuda edebiyat tarihçiliği bakımından olgunlaşmış hükümlerin ancak Cumhuriyet yıllarında verilmeye başladığı söylenmelidir.

Yeni Türk Edebiyatı'nın kendi içindeki dönemlere ayrılması hususunda, Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren çeşitli öneriler ortaya konulmuştur. Bunlardan biri İsmail Habib (Sevük) tarafından 1924 yılında *Türk Teceddüt Edebiyatı Tarihi* adıyla kaleme alınan; ardından da bu eserin tadil edilmesiyle 1931’de ilk baskısı yapılan *Edebî Yeniliğimiz* adlı çalışmadır. Sevük bu eserinde, Tanzimat sonrasındaki Türk edebiyatını şu başlıklar altında tasnif eder:

“Tanzimat Edebiyatı, Servetifünun Edebiyatı, Meşrutiyetten Sonra, Türkçülük Cereyanı, Son Fasil” (Sevük, Tarihsiz: 558-559).

Agâh Sırrı Levend ise “Türkçülük ve Millî Edebiyat” başlıklı makalesinde, Tanzimat’tan sonraki Türk edebiyatını “Millî Edebiyat” diye adlandırarak bu edebiyatı “Arayış Devri”, “Uyanış Devri” ve “Kurtuluş Devri” adlarıyla üç alt devre ayırır (1961: 156-206).

Bu tasnifte “Arayış Devri”, Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e kadarki süreci; “Uyanış Devri”, Türkçülüğün doğuşuna referanslanan II. Meşrutiyet’in başlangıcından Millî Mücadele’ye kadarki süreci; “Kurtuluş Devri” de Millî Mücadele’nin zaferle sonuçlanmasından sonraki Cumhuriyet yıllarını içine almaktadır.

Yeni Türk Edebiyatı'nın dönemlere ayrılmasıyla ilgili zaman içinde bu örneklerle benzeyen veya bunlardan ufak tefek farklarla ayrılan başka tasnifler de yapılmış olmakla birlikte (bkz. Acehan, 2011), Türk edebiyatı tarihçilerinin en çok iltifat ettiği ve edebiyat kamuoyunda da en fazla referans verilen tasniflerden biri, Kenan Akyüz’ün önce bütün Türk kültürü üzerine ana bilgileri vermek için Batı’da yayımlanan bir kaynak eserde (*Philologia Turcicae Fundamenta*) Fransızca olarak yer alan, ardından Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesinin *Türkoloji* dergisinde makale formatında yayımlanan; en sonunda da *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adıyla kitaplaştırılan (Akyüz, 1990: 3) çalışmasındaki tasniftir.

Söz konusu çalışmada, Tanzimat sonrası Türk edebiyatı dönemler itibarıyla şu şekilde tasnif edilmiştir:

1. Tanzimat Devri Türk Edebiyatı (1860-1896)
2. Servet-i Fünun Devri (1896-1901)

¹ Köprülü'nün “Avrupa medeniyeti tesiri altında Türk edebiyatı” diye tanımladığı edebî süreç, Türkiye’deki edebiyat tarihçileri tarafından zaman zaman “Batı Tesirinde Türk Edebiyatı”, “Modern Türk Edebiyatı”, “Yenileşme Devri Türk Edebiyatı”, “Türk Teceddüt Edebiyatı” vb. farklı adlarla tanımlanmıştır. (Ercilasun, 1997: 736). Bu çalışmada, bahsi geçen adlandırmaların hangisinin tercih edilmesi gerektiğine dair bir tartışma açmadan akademik camiadaki yaygın kullanım durumunda bulunan “Yeni Türk Edebiyatı” adlandırması tercih edilmiştir. Çalışmanın bundan sonraki kısmında da -özel durumlar hariç- bu adlandırma tercih edilecektir.

3. Servet-i Fünun Dışındaki Edebiyat

4. Fecr-i Ati Devri (1909-1913)

5. Millî Edebiyat Devri (1911-1923) (Akyüz, 1990: 4)

Akyüz'ün bu tasnifi Türk edebiyatının Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki sürecini ele aldığı için bu tasnifte 1923 sonrasına dair bir hüküm yoktur. Akyüz, 1860-1923 arasına dair burada yaptığı tasnifin tarihsel sınırlarını başka bir çalışmasında aşağı yukarı aynen tekrarladıktan sonra (1997a: 565-596), o çalışmasının devamında, "Edebiyatın, içinde doğup geliştiği ülkedeki siyasî, sosyal, iktisâdî ve kültürel şartlarla yakın bağlantısı dikkate alınınca, Türk edebiyatının Cumhuriyet devrindeki gelişmesini de bu dönemin umûmî gelişmesi ve safhaları içinde ele almaktaki zarûret kendiliğinden ortaya çıkar." (1997b: 599) diyerek görüşünün dayanağını açıklayıp, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın 1923'ten 1980'e kadarki kısmını da şöyle tasnif eder:

"1923'ten sonraki Türk edebiyatını, Cumhuriyet devri tarihinin başlıca şu üç bölümü içinde incelemek gerekecektir:

I) Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan İkinci Dünya Harbi'nin başladığı tarihe kadarki dönem (1923-1939).

II) İkinci Dünya Savaşı'ndan 27 Mayıs hareketine kadar olan dönem (1939-1960).

III) 27 Mayıs 1960 hareketinden 12 Eylül 1980 hareketine kadarki dönem (1960-1980)" (Akyüz, 1997b: 599)².

Zaman zaman Türk edebiyatı tarihçilerinin kendi bilimsel kanaatlerini de kullanmakla birlikte Kenan Akyüz'ün tasnifini esas alarak yeni tasnif denemeleri yaptıkları da görülmektedir. Örneğin Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü tarafından yayımlanan *Türk Dünyası El Kitabı Üçüncü Cilt Edebiyat* adlı eserde Yeni Türk Edebiyatı'nın dönemleri şu şekilde sıralanmaktadır:

1. Tanzimat Devri Türk Edebiyatı

2. Servet-i Fünun Edebiyatı

3. Servet-i Fünun Dışı Türk Edebiyatı

4. II. Meşrutiyet Döneminde Türk Edebiyatı

5. Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı (TKAE, 1992: 377-547).

Benzer şekilde, ortaöğretim öğrencileri için hazırlanan bir ders kitabında da yine Kenan Akyüz'ün çalışmasının referans alındığı izlenimi veren tasnif şöyledir: "... Batı kültürüyle yetişen yeni kuşak sanatçıları, Batı edebiyatı yolunda yeni bir çağır açmışlardır. Bu edebî dönem; Tanzimat edebiyatı, Servetifünun edebiyatı, Fecriâtî edebiyatı, Millî Edebiyat ve Cumhuriyet Dönemi Edebiyatı olmak üzere dönemlere ayrılır" (Filazi vd., 2022: 22).

Kenan Akyüz'ün kendi içinde 1923'ten 1980'e kadar üç alt döneme ayırdığı Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nı İnci Enginün ise "...bin bir siyasî, sosyal ve sanat görüşleriyle parçalanmış olan Yeni Türk Edebiyatı, siyasî ve sosyal zemin dikkate alınmadan açıklanamaz." (2010: 14) görüşünü taşıdığından, "Şiir" türünde,

"1923-1940 Dönemi",

"1940-1960 Dönemi" ve

"1960 Sonrası" olmak üzere üçe;

"Hikâye ve Roman" türünde ise

² Kenan Akyüz'ün Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın tasnifine yönelik burada söz konusu edilen çalışması, bazı cümle değişiklikleri ve kısmî eklemeler ya da çıkarmalarla birlikte başka bir kaynak (1983: 174-201) içinde de yer almaktadır.

“1923-1945 Dönemi” ve

“1946-1980 Dönemi” olmak üzere ikiye ayırır (2001: 5-6).

Buraya kadar sıralanan örneklerden anlaşıldığına göre edebiyat tarihçileri, edebiyat hayatının siyasal, sosyal ve kültürel hayatla ilişkilerini dikkate alarak ve birden fazla metodu bir arada kullanarak Türk edebiyatını dönemlere ayırmışlardır.

2. Yeni Türk Edebiyatı'nın Genel Kabul Gören Dönem Tasniflerine Yönelik Eleştirel Bir Değerlendirme

Edebiyat tarihini çeşitli ölçütlere göre kronolojik süreçlere ayırma ameliyesinde zaman zaman edebiyat dışı referanslara başvurulması, özellikle “siyaset bilimsel edebiyat tarihçiliği”nin kullandığı siyasal dönüm noktalarının referans alınması yöntemi, “edebi devirlerin adlarını ve temel sosyal karakteristiklerini belirleme işini sosyal ve siyasal tarihçilere bırak(tığı)” (Solak, 2014: 18) gerekçesiyle eleştirilse bile edebiyatın sosyal ve siyasal hayatla iç içeliği, hatta edebiyatın siyaset, felsefe ve inanç dünyasıyla inkâr edilemez bağlantıları ve “edebiyat tarihinin medeniyet tarihinin bir cüzü olması” gibi etkenler, edebiyatın dönem tasnifinde siyasal dönüm noktalarını referans almayı kaçınılmaz kılmaktadır. Bu kaçınılmazlık, edebiyat tarihçisinin keyfi tercihinden ileri gelmez. Siyasal dönüm noktalarının sadece siyasal hayatı değil; onunla bağlantılı hayatın her alanını etkilemesi ve yönlendirmesi, edebiyat tarihçisini böyle davranmaya zorlar. Bir edebiyat tarihçisi ele aldığı süreci dönemlere ayırırken, zaman içinde meydana getirilen eserlerin diline, üslubuna, şekline, muhtevasına; bunların meydana getirilmesindeki yönlendirici etkilerle bakarak karar verir. Daha açık söylemek gerekirse edebiyat tarihçisi sübjektif biçimde bir dönüm noktası tespit ettikten sonra bu dönüm noktasının öncesinde ve sonrasında üretilmiş eserlerin özelliklerini veya bunların meydana getirilmesindeki yönlendirici sebepleri sıralamaya kalkmaz. Tam tersine, edebiyat tarihçisi, önce kronolojik süreçteki eserlerin diline, üslubuna, şekline, muhtevasına ve bunların meydana getirilmesindeki yönlendirici sebeplere dair tespitlerini yaptıktan sonra sürecin bir noktasından itibaren söz konusu niteliklerde değişme gerçekleştiğini fark ederek o noktayı dönüm noktası olarak kabul eder. Ardından da o dönüm noktasının tarih şeridinde nereye denk geldiğine dair bir hüküm verir. İşte bu aşamaya kadar elde edilmiş veriler, söz konusu dönüm noktasına ad verme işinde edebiyat tarihçisini çoğu zaman ister istemez siyasal dönüm noktalarına götürür. Çünkü biraz önce ifade edildiği üzere siyasal gelişmeler ve dönüm noktaları hayatın her alanını etkilediği gibi edipleri ve onların meydana getirdiği eserlerin niteliklerini de etkiler.

Sadece Türk edebiyatı tarihçiliğinde değil; başka milletlerin edebiyat tarihçiliğinde de kronolojinin bölümlenmesinde siyasal dönüm noktalarının referans alındığı örneklere rastlamak hiç de zor değildir. Çünkü -tekraren vurgulanmalıdır ki- referans alınan siyasal dönüm noktaları sadece siyasal gelişmeleri değil; siyasal hayatla içli dışlı olmaktan asla uzak kalamayan edebiyatı da etkilemektedir. Örneğin İngiliz edebiyatı tarihinde “Elizabethan Drama”, “Elizabethan Poetry”, “Victorian Poetry” ve “The Victorian Novel” (“Elizabeth Dönemi Draması”, “Elizabeth Dönemi Şiiri”, “Viktorya Dönemi Şiiri” ve “Viktorya Dönemi Romanı”) adlandırmaları (Blamires, 1984) veya “1900–1939: World War I and the Modernist Period” ve “1940–1959: World War II and the Post-War Period” (“1900–1939: Birinci Dünya Savaşı ve Modernist Dönem” ve “1940–1959: İkinci Dünya Savaşı ve Savaş Sonrası Dönem”) adlandırmaları (Widdowson, 2004); ya da “The Tudor Era from the Reformation to Elizabeth I” ve “The Era of Elizabeth and James VI” (“Reformdan I. Elizabeth'e Tudor Dönemi” ve “Elizabeth ve James VI Dönemi”) adlandırmaları (Loewenstein ve Mueller, 2008); yahut Alman edebiyatı tarihinde “Savaş

Sonrası Edebiyat (Nachkriegsliteratur) 1945-1966” adlandırması (Aytaç, 1983: 4, 370), edebiyat tarihinin siyasal dönüm noktaları üzerinden referanslandırılmasına örneklerdir.

Bununla birlikte, edebiyat tarihçisi siyasal dönüm noktalarını bire bir edebiyat tarihine tatbik etmek zorunda değildir. Edebiyat tarihçisi dönemlere ad verirken, bazen siyasal süreçlerin adını kullanmasına rağmen bu sürecin siyaset tarihindeki dönüm noktasını değil; elde ettiği verilerin kendisini yönlendirmesine bağlı kalarak başka bir noktayı edebiyat tarihindeki dönüm noktası olarak işaretleyebilir. Örneğin bazı edebiyat tarihçileri, Yeni Türk Edebiyatı'nın ilk yıllarına siyasal bir sürecin adından hareketle “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı” adını vermelerine rağmen bu edebî sürecin başlangıç noktası olmak üzere Tanzimat'ın 1839'daki ilanını değil; başka bir edebî gelişmeyi; yani bir gazetenin yayın hayatına girdiği 1860 yılını referans alırlar. Benzer şekilde bazı edebiyat tarihçileri de “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”ndan bahsederken (aşağıda örnekleri gösterileceği üzere) bu süreci Cumhuriyet'in ilan tarihi olan 1923'ten değil; 1920'den başlatırlar.

Edebiyat tarihçisi bazen de yine malzemenin kendisini yönlendirmesinden hareketle siyaset tarihçilerinin kabul ettiği kırılma noktalarını esas almasına rağmen üzerinde durduğu süreç siyaset tarihçilerinden başka bir ad verebilir. Örneğin bazı edebiyat tarihçileri I. Meşrutiyet yıllarındaki edebî süreci adlandırırken doğrudan doğruya “I. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı” demek yerine, söz konusu yıllarda II. Abdülhamit'in edipler ve edebiyat hayatı üzerindeki yönlendirici etkisini dikkate alarak bu süreci, “II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı” veya “İstibdat Dönemi Türk Edebiyatı” diye adlandırırlar.

Türk edebiyatı tarihçiliğinde Taine'in görüşüyle bağlantılı “devir ruhu yaklaşımı”, Lanson'un görüşüyle bağlantılı “fikir tarihi yaklaşımı” ve ayrıca “karşılaştırmalı edebiyat tarihi yaklaşımı” gibi farklı bakış açılarından da yararlanılarak Türk edebiyatını; özellikle de Yeni Türk Edebiyatı'nı kendi içinde kronolojik olarak tasnif ederken siyasal dönüm noktalarını referans alan “siyaset bilimsel edebiyat tarihçiliği”ni benimsemek kaçınılmaz olmaktadır. Zaten Köprülü'den itibaren benimsenmiş üç büyük süreç için kullanılan adlandırmalar da medeniyet tarihindeki değişimleri esas alan inanç, kültür ve düşünce hayatıyla bağlantılı siyasal birer dönüm noktası gibi yorumlanabilir.

Bu kapsamda, Yeni Türk Edebiyatı'nın dönemlere ayrılmasında, Kenan Akyüz ve onun çalışmasını hareket noktası olarak alan diğerlerinin kullandığı dönüm noktaları önemli birer referans olagelmıştır. Ancak, hem Kenan Akyüz'ün yukarıda bahsi geçen tasnifi hem de ufak tefek farklılıklarla da olsa onu temel alan dönem tasnifleri birkaç açıdan eleştiriye açıktır:

Her şeyden önce, Akyüz'ün “dönem tasnifi” ve onun yaklaşımını referans alan “dönem tasnifleri”ndeki kronolojide kopukluklar ve çakışmalar vardır. Hâlbuki edebiyat tarihçiliğinde kronoloji vazgeçilmezdir. Orhan Okay, edebiyat tarihçiliğindeki kronolojinin önemine dair şu değerlendirmeyi yapar:

“... farklı edebiyat tarihleri sosyal ve tarihî olaylar; siyasî, dinî ve felsefî akımlar; edebî ekoller, edebiyat toplulukları, edebî türler, edebî eserler veya daha başka özellikler esas alınmak suretiyle bir takım bölümlere, bahislere ayrılmış olarak yazılmıştır. Yine de hepsinin ortak çatısı olarak kronoloji'nin kaybolmadığını söylemek gerekir. Çünkü netice itibarıyla edebiyat tarihi de bir tarihtir ve tarihin (siyasî tarihin olduğu kadar sanat tarihinin, musiki tarihinin, felsefe tarihinin, bilim tarihinin vs) iskeleti kronolojidir” (Okay, 2005: 209).

Edebiyat tarihçiliğinde “kronoloji”nin vazgeçilmezliği, Kenan Akyüz'ün *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri* adlı eserindeki dönem bölümlemesinin (eserdeki adıyla “devir”

bölümlemelerinin) ve onu referans alan çalışmaların benimsediği dönem bölümlemelerinin eleştirilmesini mümkün kılar.

Kenan Akyüz, adı geçen eserinde “Tanzimat Devri Türk Edebiyatı (1860-1896)” ve “Servet-i Fünun Devri (1896-1901)” bölümlerinden sonra herhangi bir tarihsel sınırlama vermeksizin “Servet-i Fünun Dışındaki Edebiyat” bölümüne yer vermiştir. Bu bölümün ilk sayfasında yer alan “Servet-i Fünun hareketinin geliştiği dönemde, aynı nesilden oldukları halde, bu topluluğa katılmış olanların edebiyat ve sanat anlayışlarını benimsemeyerek, değişik anlayışta eserler veren birçok şairler ve yazarlar da vardır.” (1990: 130) şeklindeki cümleden anlaşıldığına göre, Kenan Akyüz “Servet-i Fünun Dışındaki Edebiyat”ın da “Servet-i Fünun Devri” diye adlandırdığı 1896-1901 yıllarını kapsadığını varsaymaktadır.

Akyüz, “Servet-i Fünun Dışındaki Edebiyat” bölümünden sonra da “Fecr-i Ati Devri (1909-1913)” bölümüne yer vermiştir.

Bu durumda Kenan Akyüz’ün dönem tasnifinde 1901’den 1909’a kadarki süreçte kopukluk meydana gelmiş olmaktadır. Diğer bir ifadeye söylemek gerekirse Kenan Akyüz, kronolojide 1901-1909 arasını ihmal etmiş olmaktadır.

Nasıl ki bir siyasal tarihçi, tarih çağlarından bahsederken “Yeni Çağ”ı 1453-1789 arasına tarihledikten sonra ardından gelen “Yakın Çağ”ı 1789’dan değil de örneğin 1800’den veya 1850’den başlatamazsa; yani kronolojide kopukluğa yer veremezse edebiyat tarihçisi de bir dönemi 1901’de bitirdikten sonra yeni dönemi 1909’dan başlatmamalıdır. Bu bakımdan Kenan Akyüz’ün ve onu referans alan diğer edebiyat tarihçilerinin Yeni Türk Edebiyatı’nın dönemlerine yönelik kronoloji şeridindeki bölümlemeleri eleştiriye açıktır.

Akyüz’ün kronolojik bölümlemesinde eleştiriye açık bir diğer nokta, dönemlerdeki tarihsel çakışmalardır. “Fecr-i Ati Devri”ni 1909-1913’e tarihlenen Akyüz, bundan sonra gelen “Millî Edebiyat Devri”ni 1911-1923’e tarihlemiştir. Bu durumda 1912’deki bir edebî faaliyet, gelişme veya durumun “Fecr-i Ati Devri”ne mi yoksa “Millî Edebiyat Devri”ne mi dâhil edilebileceği çözümsüz kalmaktadır.

Bir edebiyat tarihçisinin ele aldığı edebî süreci dönemlere ayırırken kullandığı referanslar başka bir edebiyat tarihçisinin referanslarıyla örtüşmeyebilir. Bu yüzden de bir edebiyat tarihçisinin edebî süreci bölümlerken kabul ettiği dönüm noktaları ile bir diğerinin kabul ettiği dönüm noktaları farklılık arz edebilir. Örneğin yukarıda da ifade edildiği üzere Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı, bazı edebiyat tarihçileri tarafından 1839’da, bazıları tarafından da 1860’ta başlatılmaktadır. Bu farklılık, bölümlemeyi yapan edebiyat tarihçilerinin kabul ettikleri referansların farklılıklarından kaynaklanmaktadır. Ancak bir edebiyat tarihçisinin bölümlemesi, kendi içinde tutarlılık arz etmelidir. Kenan Akyüz’ün ve onu referans alıp “Fecr-i Ati Devri”ni 1909-1913 arasına ve Millî Edebiyat Devri’ni 1911-1923 arasına tarihlenenlerin bölümlemesindeki kronolojik çakışma, kendi içindeki tutarsızlık sebebiyle eleştiriye açıktır. Kaldı ki “Fecr-i Ati” ve “Millî Edebiyat”, birer dönemin (veya bazı edebiyat tarihçilerinin ifadesiyle devrin) adı değil; aşağıda ayrıntılarıyla anlatılacağı üzere, birincisi bir edebî topluluğun / topluşmanın, ikincisi de bir edebî anlayışın / akımın adıdır.

Akyüz’ün ve onu referans alanların kullandığı “dönem adlandırmaları”nın bazıları, içine aldıkları süreçteki bütün edipleri, edebî faaliyetleri, edebî türleri ve edebî gelişmeleri kapsayacak nitelikte değildir; yani bu adlandırmaların bazıları “efradını cami, ağyarını mâni değildir”. Söz konusu tasnif, bu yüzden de eleştiriye açıktır.

Akyüz, “Tanzimat Devri Edebiyatı” diye adlandırdığı süreci 1860-1896 arasına tarihlemiştir. Türk edebiyatında Tanzimat’la birlikte başlayan yeni edebî anlayışın -istisnalar dışarıda tutulsa bile- 1860’tan 1896’ya kadar homojen bir yapı arz ettiği söylenemez. Zaten, Kenan Akyüz de dâhil olmak üzere, bunun farkında olan edebiyat tarihçileri Tanzimat Dönemi Edebiyatı’nı “birinci kuşak” ve “ikinci kuşak” nitelendirmeleriyle iki aşamada değerlendirirler. Edebiyat tarihçilerinin çoğunun “Tanzimat’ın birinci kuşağı” diye nitelediği edipler gerçekten de “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı” içinde ele alınmalı; ama “Tanzimat’ın ikinci kuşağı” diye nitelenen edipler - yeni yaklaşımlardaki kabullerden hareketle- “II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı” içinde değerlendirilmeli. Bu bakımdan 1860-1896 arasına tarihlenen “Tanzimat Devri Edebiyatı”, esasen hem iki farklı ad altında hem de tarihsel sınırlar baştan ve sondan genişletilmek kaydıyla iki farklı dönem olarak kabul edilmelidir³.

“Servet-i Fünun Devri (1896-1901)” adlandırması, zikredilen tarihler arasındaki edebî hareketliliğin bütün mensuplarını ve onların faaliyetlerini kapsamaz.

Aynı şekilde 1909-1913 arasına tarihlenen “Fecr-i Ati Devri” adlandırması da söz konusu tarihsel süreç içindeki bütün edebî yaklaşımları, bu süreçte eser üreten bütün edipleri ve onların ürettiği eserlerin tamamını içine almamaktadır. Örneğin 1912’de başlayan ve kısa soluklu bir edebî anlayış olarak edebiyat tarihindeki yerini alan “Nev-Yunanîlik Anlayışı”nın “Fecr-i Ati Devri” içinde değerlendirilemeyeceği açıktır. Yani “Fecr-i Ati Devri” adlandırması, Türk edebiyatının 1909-1913 arasındaki sürecini “efradını cami, ağyarını mâni” şekilde kucaklamamaktadır. Unutulmamalıdır ki 1908 Meşrutiyeti sonrasında toplumsal hayatın politize olması, edebiyatı da etkilemiş ve Meşrutiyet’in ilanından sonra edebiyat hayatı büyük oranda siyasal düşüncelerin yönlendirdiği bir görünüm almaya başlamıştır. Bu yıllarda varlık mücadelesi veren Fecr-i Ati Topluluğu’nun özellikle şiirde toplumsal meselelere ilgisiz kalan edebî yönelimleri, toplumun edebiyat sanatına ilgi duyan kesimlerinin konjonktürel edebî talepleriyle örtüşmediği için, topluluk varlığını uzun süre devam ettirememiş ve kurulduktan yaklaşık dört yıl sonra edebiyat tarihindeki yerini almıştır. Yani Fecr-i Ati Topluluğu, kendi dönemindeki edebî hayatı kuşatacak bir konuma ulaşamamıştır. Bu bakımdan II. Meşrutiyet’in ilk yıllarındaki edebî süreci “Fecr-i Ati Devri” diye adlandırmanın yanlışlığı kendiliğinden ortaya çıkmış olmaktadır.

Kenan Akyüz ve onu referans alanların dönem tasnifine yönelik eleştirilecek bir diğer taraf da “Millî Edebiyat Devri (1911-1923)” adlandırmasıdır.

Yeni Türk Edebiyatı’nın 1910’lu yılların başından 1923’e kadarki sürecini “Millî Edebiyat Devri / Dönemi (1911-1913)” adıyla tanımlamak, edebiyat tarihçiliği açısından doğru bir yaklaşım değildir. Çünkü “Millî Edebiyat” adlandırması, Türk edebiyatındaki bir döneme ad olmaktan ziyade bir edebî eğilime / yönelişe / anlayışa; daha da açıkçası bir edebî akıma ad olmaya layıktır. Üstelik “Millî Edebiyat Akımı”, 1923 yılında tamamen terk edilmiş ve bu tarihten itibaren ediplerin ezici çoğunluğu başka edebî eğilimlere yönelmiş değildir. Yani “Millî Edebiyat” bir dönem / devir adı olarak kabul edilse bile bu dönemin / devrin 1923’te sona erdiği hükmü yine eleştiriyeye açıktır.

Türk edipleri 1923 sonrasında da “Millî Edebiyat Akımı” diye nitelenen anlayışı benimseyerek edebiyat faaliyeti yürütmeye, aynı anlayışla eser üretmeye devam etmişlerdir. Örneğin “Millî Edebiyat Akımı”nın önemli temsilcilerinden Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri gibi edipler,

³ Edebiyat tarihçilerinin çoğunluğunun “Tanzimat’ın İkinci Kuşağı” diye niteledikleri ediplerin (Abdülhak Hamit, Recaizade Mahmut Ekrem ve Samipaşazade Sezai’nin) “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı” içinde değil de “II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı” içinde ele alınması gerektiğine dair bir çalışma tarafımızdan yayına hazırlanmak üzeredir.

bu anlayış içinde değerlendirilen en önemli eserlerini 1920’li ve 1930’lu yıllarda üretmiş ve yayımlamışlardır. Dolayısıyla “Millî Edebiyat” adlandırması, Türk edebiyatında başı ve sonu kesine yakın sınırlamalarla belirlenebilecek bir edebî dönem olmaktan ziyade, hazırlık süreci XIX. Yüzyıl’ın son çeyreğine dayanan, ilkeleri ve karakteristik ilk temsilcileri 1910’larda edebiyat sahnesinde yerini alan, 1920’li ve 1930’lu yıllarda etkinliğini sürdürdükten sonra bir ara ediplerin gündeminden düşmeye başlayan; ama 1950’li yıllardan itibaren siyasal konjonktürün yönlendirdiği edebî hayatın da etkisiyle “Yeni Millî Edebiyat Akımı” adıyla yeniden iltifat görmeye başlayan bir edebî akımın adıdır. Bu yüzden “Millî Edebiyat” adlandırması, tarih şeridinde, Yeni Türk Edebiyatı’nın bir döneminin adı değil; “II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı” içinde belirgin hâle gelen, “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı” yıllarında da varlığını devam ettiren bir edebî akımın adı olarak kaydedilmelidir (Bozdoğan, 2006).

3. Yeni Türk Edebiyatının Dönemlerine Yönelik Alternatif Tasnif Önerisi

Cumhuriyet’in ilk yıllarından itibaren eskiye kıyasla daha belirgin bilimsel ölçütlere göre yürütülmeye başlayan Türk edebiyatı tarihçiliği çalışmaları içinde Yeni Türk Edebiyatı’nın kendi içindeki dönemsel tasnifi, 1950’li ve 1960’lı yıllardan itibaren bir raya oturmuş görünmektedir. XX. Yüzyıl’ın ortalarına denk gelen bu tarihlerden XXI. Yüzyıl’ın başlarına kadar Yeni Türk Edebiyatı’nın tarihini hülasaten veya ayrıntılı biçimde yazma gayretindeki birçok edebiyat tarihi, bu süreci Kenan Akyüz’ün çalışmasını esas alarak tasnif etmiştir. Buna karşın XX. Yüzyıl’ın sonlarından ve XXI. Yüzyıl’ın ilk yıllarından itibaren süreci ele alan edebiyat tarihçileri yeni yaklaşımlarla yeni tasnif girişimlerinde bulunmuşlardır. Örneğin Mehmet Kaplan, “YAYKUR Açık Yükseköğretim Dairesi”nin “ortak dersler”i için hazırladığı bir kitapta, “Tanzimat’tan sonraki Türk edebiyatı, sosyal değişmelere paralel olarak değiştiği için, her bakımdan birbirine uygun olmaz da, onu, rejimlere göre devirlere ayırmak işimizi kolaylaştırır.” (1976: 12) diyerek Tanzimat sonrasındaki Türk edebiyatının 1960’lara kadarki sürecini şu şekilde tasnif eder:

Tanzimat Devri Türk Edebiyatı (1839-1876)

II. Abdülhamid Devri Türk Edebiyatı (1876-1908)

II. Meşrutiyet Devri Türk Edebiyatı (1908-1923)

Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı (1923-)

1923-1938 Arası Türk Edebiyatı

1938-1950 Arası Türk Edebiyatı

1950-1960 Arası Türk Edebiyatı (Kaplan, 1976: 12-42).

Bundan başka *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)* (And, 1972), *II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı* (Karaca vd., 2018) ve *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı* (Polat ve Argunşah, 2019), gibi kitapların adları da bu eserleri kaleme alan araştırmacıların veya bu eserlerin editörlük çalışmalarını yürüten edebiyat bilimcilerin, Türk edebiyatının dönemlere ayrılması konusunda Kenan Akyüz’den beri gelenekselleşen anlayışın dışına çıktıklarını göstermektedir.

Bu aşamada, bugüne kadar yapılan tasnif çalışmalarını da dikkate almak ve onların bazen zaman sınırlamalarının bazen de adlandırmalarının tadil edilmesi suretiyle Yeni Türk Edebiyatı’nın Tanzimat’tan günümüze kadarki sürecini kronoloji şeridinde şu şekilde dönemlere ayırmak daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

1. Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı (1839-1878)

2. II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı (1878-1908)

3. II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı (1908-1920)

4. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (1920'den Günümüze)

A. Atatürk Dönemi Türk Edebiyatı (1920-1938)

B. Atatürk Sonrası Çok Sesli Dönem Türk Edebiyatı (1938-1960)

C. İki Darbe Arası Dönem Türk Edebiyatı (1960-1980)

D. 1980 Sonrası Türk Edebiyatı (1980'den Sonra)

Bu dönemlerin tarihsel sınırlarını, karakteristik özelliklerini, bu dönemlerde faaliyet yürüten ediplerin asgarî müştereklerini ve üretilen eserlerin genel özelliklerini -bir makalenin hacim sınırlarını zorlamadan- kısaca gözden geçirmekte fayda vardır:

3.1. Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı (1839-1878)

3.1.1. Dönemin Adlandırılması ve Tarihsel Sınırları

Türk edebiyatı tarihçiliği çalışmalarında “Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı”nın 1860'tan başlatılması yaygın bir kanaattir. Ancak, yukarıda başka bir vesile ile söz konusu edildiği üzere edebiyat tarihçileri içinde bu konuda farklı görüş ortaya koyarak süreci 1839'da başlatanlar ve hatta Osmanlı'daki Batılılaşmanın temellerini Lale Devri'ne götürerek Türk edebiyatındaki Batılılaşmanın da bu devirde başlatılabileceğini dile getiren araştırmacılar vardır. Örneğin Ali Budak, *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı* adlı eserinde XVIII. Yüzyıl başlarını Türk edebiyatındaki yenileşmenin başlangıcı ve Nedim'i de bu konudaki öncülerden biri sayar. (2008: 19-35).

Bilindiği üzere 1860'ı başlangıç noktası kabul edenler, bu tarihte *Tercüman-ı Ahval*'in yayımlanmaya başlamasını ve bu gazetede Şinasi'nin *Şair Evlenmesi* adlı eserinin tefrika edilmesini referans alırken, 1839'u başlangıç kabul edenler, bu tarihte Tanzimat'ın ilan edilmesi dolayısıyla toplumsal ve siyasal hayatta meydana gelen zihniyet değişikliğinin edebiyat hayatını da etkilemiş olmasını referans alırlar.

Eğer bir edebî dönemin başlangıcı için literatürü etkilediği gerekçesiyle bir gazetenin yayın hayatına başlama tarihi dikkate alınacaksa *Tercüman-ı Ahval*'den önce (1828'de yayımlanmaya başlayan *Vekayi-i Mısriyye* dikkate alınmasa bile) 1831'de *Takvim-i Vekayi* ve 1840'ta da *Ceride-i Havadis*'in yayımlandığı hatırlanmalıdır. Gerçi adı geçen son iki gazeteyi değil de *Tercüman-ı Ahval*'i referans alanlar, ilk kez o gazetede Batı kökenli bir edebî metnin (bir tiyatro eserinin) yayımlanmış olmasını da iddialarına delil gösterebilirler; ama *Takvim-i Vekayi* değilse bile *Ceride-i Havadis*'in de edebiyatın malzemesi olan dilin sadeleştirilmesine katkı bakımından bir dönüm noktası teşkil ettiği söylenebilir. Kaldı ki 1860 öncesinde Batı'dan tiyatro tercüme yapılmış olması ve kitap formatında yayımlanmış olmasa bile bunların İstanbul'daki temsilieri, Şinasi'nin Fransız şiirinden yaptığı tercüme barındıran *Tercüme-i Manzume*'sinin 1858/1859'da yayımlanması vb. girişimler hatırlanırsa Türk edebiyatındaki yenileşmenin 1860 öncesinde başladığı zaten görülecektir.

Tanzimat'ın ilanından sonra hayatın her alanındaki zihniyet değişikliği, dil ve edebiyat alanındaki kabulleri ve gelişmeleri de etkilemiş; 1860'tan önce, dilde görece bir sadeleşme, edebiyatta da toplumsal fayda arzusu öne çıkmaya başlamıştır.

1839 sonrasında İstanbul'da hayatın değişmesi, “eski ve yeni”nin bir arada bulunması, Reşit Paşa ve çevresindekilerin yenilik girişimleri, devlet dairelerinde (kalemlerde) özellikle Tercüme Odasındaki çalışmalar, Encümen-i Danişin faaliyetleri, gazetecilikteki gelişmeler, tiyatro ve diğer Batı kökenli edebî türlerin görülmeye başlaması, Türk edebiyatında 1860 öncesinde eskiye kıyasla değişimin ve dolayısıyla yenileşmenin başladığının göstergeleridir (Tanpınar, 1988: 129-158). Her ne kadar gün yüzüne çıkması ve yayımlanması uzun yıllar sonra gerçekleşmiş olsa

da Hayrullah Efendi'nin *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî* adlı tiyatro eserinin de 1860 öncesinde kaleme alınmış olması, Türk edebiyatında yenileşmenin bu tarihten önce başladığının delilleri arasındadır. Üstelik bu eserin geç fark edilmiş ve geç yayımlanmış olması dolayısıyla Tanzimat yıllarındaki edebî zihniyette meydana gelen değişikliği tetikleyen girişimlerden olmadığına dair genel kabul de tartışmaya açıktır. Çünkü doğrudan doğruya eserin kendisi, onu kaleme alan kişinin yeni bir türe yöneldiğini; yani bir yenileşmenin içinde olduğunu gösterir. Bunun geç fark edilmiş olması, söz konusu eserin var olduğu ve onu kaleme alan edibin bir yenilik arayışı içinde olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Ayrıca, Tanpınar bu eserden bahisle “Abdülhak Hamid'deki tarihî piyes zevkinin nereden geldiğini göstermesiyle de mühimdir.” (1988: 150) demektedir. Yani Tanpınar, bu eserin yayımlanmış olmasa bile sonraki yıllarda eser üretecek Abdülhak Hamit gibi bazı edipler üzerinde yönlendirici etkisinin bulunduğunu ima etmektedir.

Buraya kadar yapılan kısa değerlendirmeler de göstermektedir ki Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın 1860'ta mı yoksa 1839'da mı başladığına dair tartışmalar, bir aşamadan sonra ayrıntı durumuna düşmektedir. Bu tarz ayrıntılarda boğulmaktansa toplumsal, siyasal ve kültürel hayatın genel yapısını değiştiren; bu değişikliğin edebiyat hayatına da yansımaları tetikleyen Tanzimat Fermanı'nın ilanını yeni edebî dönemin sembolik başlangıcı olarak almak daha uygun gibi görünmektedir.

Yukarıda da müteaddit defalar ifade edildiği üzere edebiyat tarihçileri edebiyat süreçlerini kendi içinde dönemlere ayırırken siyasetin ve toplumsal hayatın edebiyata etkisini dikkate almak durumundadırlar; ama bölümlenme yaparken bire bir siyaset tarihçilerinin sınırlamalarına ve terminolojisine uymak zorunda değildirler. Edebiyat tarihçilerinin edebiyat sürecini dönemlere ayırma işinde asıl referansı, edebiyat hayatındaki zihniyet değişikliği ve bunun sonucunda edebiyatın karakteristik görünümünde meydana gelen farklılaşmalardır. Buna istinaden Türk edebiyatı bilimcilerinin bir kısmı, Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın bitiş ve yeni bir dönemin başlangıç tarihi olmak üzere Servet-i Fünun Topluluğu'nun kurulduğu 1896'yı alırlar. Fakat Tanzimat yıllarında başlayan “faydacı edebiyat” anlayışının güç kaybederek edebiyatın genel görünümünün toplumsal faydaya matuf olmaktan uzaklaşıp bireyselliği öne çıkarmaya ve edebî eserlerin dilindeki sadeleşme eğiliminden vazgeçilmeye başlanması; yani edebiyatın genel görünümünde Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'ndaki sürece kıyasla değişiklik yaşanması, Servet-i Fünun Topluluğu'nun oluşumundan 20 yıla yakın bir zaman öncesine dayanır.

Tanzimat Dönemi'nin siyaseten bitiş ve yeni bir siyasal dönemin başlama tarihi, 1876'da II. Abdülhamit'in tahta çıkışından dört ay sonra Kanun-ı Esasî'yi ilan etmesiyle dir. Ama Kanun-ı Esasî'nin ilanı doğrudan doğruya edebiyat hayatını; ediplerin tavrını, edebî eserlerdeki dil, üslup ve muhtevayı eskiye kıyasla değiştiren bir etki yapmamıştır. Yani 1876'da Kanun-ı Esasî ilan edilince edebiyatta bir kırılma yaşanmamıştır. Edebiyat hayatında; ediplerin tavrında ve üretilen eserlerin dil, üslup ve muhtevasında eskiye kıyasla meydana gelen değişiklik, Kanun-ı Esasî'nin ilanından ve Meclis-i Mebusanın açılmasından iki yıla yakın süre sonra Padişah II. Abdülhamit'in Osmanlı-Rus Savaşı'ndaki gelişmelerin devletin bekası açısından risk oluşturduğunu gerekçe göstererek Kanun-ı Esasî'yi (anayasayı) askıya almasından ve Meclis-i Mebusanı feshetmesinden sonra başlamıştır. Dolayısıyla Türk edebiyatı tarihinde meydana gelen kırılmanın, bir kısım edebiyat tarihçilerinin kabul ettiği gibi Servet-i Fünun Topluluğu'nun 1896'daki kuruluşuyla veya 1876'da Kanun-ı Esasî'nin kabul edilmesiyle değil; 1878'deki siyasal değişimle ilişkilendirilmesi gerektiğini kabul ederek Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nı bu tarihte bitirmek ve yeni dönemi bu tarihte başlatmak uygun olacaktır.

3.1.2. Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın Karakteristiği

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nı, edebiyat sanatını toplumun faydasına sonuçlar üretecek şekilde yürütmeyi ve edebiyatın malzemesi olan dili de yine toplum yararına üretilecek eserlerdeki mesajı okuyucu kitlesine en kolay anlaşılır biçimde iletmeyi temel ilke edinmiş ediplerin sahne aldığı süreç olarak nitelenebilir. Yanlış olmasa gerekir.

Ceride-i Havadis'in dönemine göre sade dile iltifat etmesinin, ardından Şinasi'nin gazete dilini sadeleştirmeye yönelik girişimlerinin, *Tercüme-i Manzume*'deki sade dil kullanma gayretinin ve *Şair Evlenmesi*'nde toplumsal hayatta görülen yanlışlıklara yönelik eleştirel tavrının; Namık Kemal'in tiyatro ve romanlarındaki faydacı yaklaşımın yanında, "Yeni Türk Edebiyatı'nın programını yapan metinler" diye nitelenebilecek biz dizi makalesinin ve bazı eserlerinin ön sözlerinin; Ziya Paşa'nın "Şiir ve İnşa"daki tavrının; Ahmet Midhat Efendi'nin geniş halk kitlelerinin zihniyet değişimine sunduğu katkı dolayısıyla kendisine verilen "hâce-i evvel" ünvanıyla ve "kıssadan hisse" anlayışıyla kaleme aldığı metinlerinin; Şemsettin Sami'nin ilk Türk romanlarından biri kabul edilen *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* adlı eserinin ve burada adları geçen ediplerin "edebiyat" ve "dil"e dair yaklaşımlarını devam ettiren diğer isimlerin "faydacı edebiyat" anlayışını 1878'deki siyasal kararlara kadar devam ettirdiği görülmektedir. Diğer bir ifade ile Tanzimat Dönemi edipleri, 1839'dan 1878'deki kırılma noktasına kadar edebiyatı toplumun faydasına hasretmişlerdir, denilebilir. Namık Kemal'in "edebiyatsız millet, dilsiz insan kabilindedir." sözü de edebiyattan toplumsal fayda uman anlayışın bir yansımasıdır.

Türk edebiyatında Tanzimat yıllarından bu makalenin kaleme alındığı sürece kadar her dönemdeki siyasal konjonktür ve o dönemdeki ediplerin sahip olduğu değer yargıları, mensup oldukları toplumsal çevre, benimsedikleri dünya görüşü ve özellikle siyaset anlayışı, onların edebî tavrını ve ürettikleri eserlerin dilini, üslubunu, muhtevasını; yazılış gerekçelerini derinden etkilemiştir. Bu itibarla Tanzimat'tan itibaren her dönemde belli başlı düşünce ve ideolojilerin Türk edebiyatında yönlendirici etkisinden bahsetmek gerekir.

Bu bağlamda, Tanzimat Dönemi'ndeki edebî faaliyetlerde medeniyetçilik (ve bununla bağlantılı biçimde Batıcılık / Garpcılık), Osmanlılık, İslamcılık gibi siyasal tavır ve ideolojilerin bu dönem edipleri ve onların eserleri üzerindeki yönlendirici etkisinden de bahsedilmelidir.

3.2. II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı (1878-1908)

3.2.1. Dönemin Adlandırılması ve Tarihsel Sınırları

Başlangıç ve bitiş tarihleri ufak tefek farklılıklar göstermekle birlikte bu başlık altında ele alınabilecek süreç, edebiyat tarihçileri tarafından zaman zaman "I. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı" veya "İstibdat Dönemi Türk Edebiyatı" adlarıyla da tanımlanmaktadır. Her üç adlandırmanın kullanımının da kendi içinde haklı dayanakları veya diğer adlandırmalara kıyasla eleştirilecek tarafları bulunmaktadır.

Süreç Tanzimat Dönemi'nden sonra geldiği ve bu sürece siyaset tarihinde yaygın olarak "I. Meşrutiyet Dönemi" denildiği için edebiyat tarihçileri de bu adlandırmayı kullanmakta bir sakınca görmezler. Fakat müteaddit defalar ifade edildiği üzere edebiyat tarihçisi dönemleri adlandırırken siyaset tarihçiliğinin terminolojisinden istifade etmekle birlikte bire bir o terminolojiyi kullanmak zorunda değildir. Burada söz konusu edilen 1878-1908 arasındaki 30 yıllık edebiyat hayatının karakteristiği, sürecin "meşrutiyet" sözcüğüyle ilişkilendirilmekten ziyade bu yıllara damgasını vuran II. Abdülhamit ile ilişkilendirilerek adlandırılmasını daha makul kılmaktadır. Çünkü 1878 yılı başında II. Abdülhamit anayasayı askıya aldığı ve meclisi feshettiği için 1908'e kadar devam eden 30 yıllık süreçte fiilen meşrutî bir idare yoktur. Üstelik

bu süreç içindeki edebiyat hayatını karakterize edecek kelime de “meşrutiyet” kavramı değildir. Zaten aslına bakılırsa “I. Meşrutiyet Dönemi”, “Kânûn-ı Esâsî’nin ilân edildiği 23 Aralık 1876’dan Meclis-i Meb’ûsan’ın muvakkaten tatil edildiği 13 Şubat 1878 tarihine kadarki döneme” (Hanioğlu, 2004: 388) verilen addır.

II. Abdülhamit karizmatik kişiliğiyle ve katı kurallara dayalı baskıcı politikalarıyla 1878 başından 1908’e uzanan süreçteki toplumsal, siyasal ve kültürel hayatı olduğu kadar edebiyat hayatını da şekillendirdiği için dönemi onun adıyla tanımlamak daha kabul edilebilir durmaktadır. Gerçi II. Abdülhamit 23 Temmuz 1908’de anayasayı tekrar yürürlüğe koyacağını ilan ettikten; yani II. Meşrutiyet’in başlangıcından sonra da dokuz ay daha tahtta kalmaya deva etmiştir; ama 27 Nisan 1909’a kadarki bu süreçte hem eskiye kıyasla daha ılımlı bir yönetim sergilemiştir hem de Meşrutiyet’in ilanının ertesini gününden itibaren edebiyat hayatının panoraması, II. Abdülhamit’in yönlendirici etkisinin asgarîye ineceği şekilde değişmiştir. 30 yıl boyunca her yazdıkları satırı, mısrayı, cümleyi padişaha beğendirmeye çalışan veya her yazdıklarında onun gazabından korunacak şekilde dikkatli davranan edipler, Meşrutiyet’in ilanının ertesinde tavırlarını ve davranışlarını tabir caizse yüz seksen derece değiştirmişlerdir. Bu yüzden edebiyat tarihçiliği bakımından II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı’nın 23 Temmuz 1908’de sona erdiğini kabul etmek gerekir.

Burada söz konusu edilen 1878-1908 arasındaki edebî sürecin bir kısmı, birçok edebiyat tarihinde 1896-1901 arasındaki yıllar bakımından “Servet-i Fünun Dönemi / Devri Edebiyatı” adıyla anılmaktadır. “Servet-i Fünun (ya da diğer adıyla “Edebiyat-ı Cedide”), 1890’lı yıllarda edebiyat hayatı içinde oldukça etkin durumda bulunan bir edebiyat topluluğu olmasına rağmen faal olduğu yıllar içindeki edebiyat hayatının tamamını ihata edecek şümulde değildir.

“II. Abdülhamit Dönemi Edebiyatı -baskın anlayış olsa bile- sadece Edebiyat-ı Cedide’ye indirgenemez. Bir dönemi, bir edebî anlayışla anmak diğer sanat ve edebiyat anlayışlarını yok saymak veya gölgelemektir. Hâlbuki aynı dönemde Edebiyat-ı Cedide’ye muhalif olan hatta bu muhalefetle Edebiyat-ı Cedide topluluğunun kenetlenmesine vesile olan başka edebiyat ve sanat anlayışı sahipleri de vardır. Ancak onlar birtakım ortak ilkelerle hareket eden bir grup halinde görülemediği için ortak bir isim verilmemektedir.

Unutulmamalıdır ki devrin baskın edebî anlayışı Servet-i Fünun dergisi etrafında bir araya gelen Edebiyat-ı Cedide topluluğu ile görülür. Fakat bu topluluk dışında da hayli zengin edebî hareketlilik vardır” (Karaca, 2018: 4).

Bu yüzden “Servet-i Fünun” adını bir edebî dönem adı olarak kullanmak doğru değildir. Bu ad, nihayet, “II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı” içinde bir süre çok etkin olmuş, edebiyatı domine etmiş bir edebiyat topluluğunun adıdır.

3.2.2. II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı’nın Karakteristiği

II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı, kendisinden önceki dönemin karakteristiğinden belirgin şekilde farklılık gösterir.

“İkinci Abdülhamit istibdadı ülkede her türlü muhalif siyasi düşünce ve faaliyetlerin yayılmasına izin vermiyordu. Bu yüzden bu dönemde edebiyatta özellikle de muhalif anlamda siyasi konulara istense bile yer verilememiştir. Dolayısıyla Tanzimat Dönemi toplumsal ve siyasi konulara önem veren bir edebiyat iken, İkinci Abdülhamit Dönemi Türk edebiyatı, büyük ölçüde bireysel konular etrafında dönen bir edebiyat olmuştur” (Çetin, 2016: 1).

Bu süreçte edebî metinlerde “yıldız, burun, böcek” vb. bir yığın kelimenin kullanımına yasak getiren sıkı bir sansürün uygulandığı, Tanzimat’la birlikte başlayan ve gittikçe ivme kazanan Batılı tiyatronun bu süreçte edebî metinlere uygulanan sansür dolayısıyla neredeyse durma

noktasına geldiği, süreli yayın organlarının yayımlanabilmek için “siyasetten maada her şeyden bahseder” klişesini kullanmak zorunda kaldıkları, edebî eserlerin basılmak ve satılmak için sıkı bir sansürden geçmek zorunda kaldığı, yasaklamaları bilerek veya bilmeyerek ihlal eden gazete ve dergilerin veya edebî metinlerin sahiplerinin çeşitli cezalandırmalara muhatap olduğu, siyaseten muhalif tavır içeren eserlerin kolay kolay yazılamadığı, yazılsa bile yayımlanamadığı, önceki dönemlerde yazılıp yayımlanmış toplumsal ve siyasal mesajlar içeren eserlerin yeniden yayımlanmasının imkânsıza yakın derecede zorlaştığı vb. durumlar dikkate alınırsa dönemin karakteristiği anlaşılmış olur.

“Bu devirde politik ve sosyal fikirlerin yasak edilmesi, edebiyata da tesir eder. Sansür ve hafiyelerin kuvvetli baskısını hisseden şairlerin ve yazarların çoğu, konularını aşk, tabiat, din, günlük hayatın alelade yakalarından seçerler. Bazıları kendilerini hayallerle avuturlar. Nâmık Kemal neslinin ruhlarında uyandırdığı vatan, millet, memleket ve hürriyet aşkını yok edemeyenler, bu duygularını uzak tarihî vakalar veya semboller arkasına gizleyerek ifadeye çalışır” (Kaplan, 1976: 22).

Fakat “II. Abdülhamid, Türkiye'nin hürriyetten önce ilim ve maarife muhtaç olduğuna kanidir” (Kaplan, 1976: 22). Bu yüzden söz konusu kısıtlayıcı durum ve gelişmelerin yanında ve onlarla tezat teşkil edecek şekilde *Servet-i Fünun* ve *Malumat* gibi geniş kitlelere ulaşabilen süreli yayın organlarının saray tarafından malî açıdan desteklenildiği; Batılı nitelik taşıyan müesseselerin kuruluşunun ve yaygınlaştırılmasının teşvik edildiği görülür. Bunların yanında XIX. Yüzyıl'ın son çeyreğine ve XX. Yüzyıl'ın ilk yıllarına denk gelen bu süreçte Türk dili, tarihi, kültürü ve edebiyatı ile ilgili bilimsel gelişmelerin hız kazandığı da bir gerçektir.

Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nda olduğu gibi bu dönemde de medeniyetçilik (ve onunla bağlantılı biçimde Batıcılık / Garpçılık), Osmanlıcılık ve İslamcılık siyasal düşünce ve ideolojilerinin edebiyat üzerindeki yönlendirici etkisi görülmektedir. Dönemin sonuna doğru, 1900'lerin başlarından itibaren siyasal bir nitelik kazanan Türkçülük düşüncesi de edebiyat hayatında yönlendirici güce sahip olmaya başlamıştır.

3.3. II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı (1908-1920)

3.3.1. Dönemin Adlandırılması ve Tarihsel Sınırları

Siyasal bir sürecin adı olarak “II. Meşrutiyet Dönemi”, 1878'de muvakkaten tatil edilen meclisin yeniden toplanmaya davet edildiği 23-24 Temmuz 1908'den 30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesi'ne veya 20 Ocak 1921 tarihli Teşkilât-ı Esâsiyye Kanunu'nun neşri ya da saltanatın ilga edildiği 1-2 Kasım 1922 tarihine kadarki döneme verilen addır (Hanioğlu, 2004: 388). Meclis-i Mebusanın Sultan Vahdettin tarafından feshedildiği 11 Nisan 1920 tarihi de “II. Meşrutiyet Dönemi”nin bitiş tarihi olarak kabul edilebilir.

“II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı” ise II. Abdülhamit'in meclisi yeniden toplayacağına dair 23-24 Temmuz 1908'deki fermanından “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”nın başlangıcına kadarki süreci içine alır.

Cumhuriyet'in ilanı 29 Ekim 1923'te olduğuna göre, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın ne zaman başladığına dair sorulacak soruya da “29 Ekim 1923” cevabının verilmesi uygun gibi görünmektedir. Fakat bu cevap, itirazsız kabul edilecek bir görüş değildir. Çünkü bu tarih, Atatürk'ün “Efendiler, yarın Cumhuriyet'i ilan ediyoruz.” dediği; yani Cumhuriyet'in “ilan edildiği” tarihtir. Cumhuriyet'in 29 Ekim 1923'te ilan edildiği bilgisi tarihî bir gerçektir. Ama Büyük Millet Meclisinin kurumsal yapısıyla, bu Meclisi yöneten başkanın ve o Meclise karşı sorumlu Büyük Millet Meclisi Hükûmetinin varlığıyla, bu Hükûmetin sahip olduğu hükûmranlık alanındaki kurumlara yaptığı memur atamalarıyla, Mecliste çıkarılan kanunların ve yeni devletin bağımsızlığının sembollerinden biri olmak üzere kabul edilen İstiklal Marşı'nın varlığıyla

Cumhuriyet zaten fiilen 23 Nisan 1920'den beri var idi. 29 Ekim 1923'te yapılan, malumun ilamından başka bir şey değildi.

Bu siyasî mülhaza dikkate alınmasa bile, II. Meşrutiyet yıllarındaki edebiyat hayatının karakteristiğinde 1920 yılından itibaren değişiklik görülmeye başladığını ve yeni bir edebî süreç girildiğini tespit etmek mümkündür. Eylül 1920'de ihtiyaç duyulduğu fark edilen ve yazılıp yeni devletin resmî marşı olarak kabul edilmesi Mart 1921'i bulan *İstiklal Marşı*, 1922'de tefrika edilen Halide Edip'in *Ateşten Gömlek* romanı, aynı yıl yayımlanan Reşat Nuri'nin *Çalığışu* ve Yakup Kadri'nin ilk kez 1920'de *İkdam*'da tefrika edilen *Kiralık Konak* romanları gibi örnekler, yine Yakup Kadri'nin 1920'lerde *İkdam*'da yayımlandıktan sonra 1940'larda *Millî Savaş Hikâyeleri* adıyla bir kitapta toplanan hikâyeleri ve benzer şekilde 1920'lerde *İkdam*'da yayımlanıp daha sonra *Ergenekon* adıyla yayımlanan kitapta yer alan metinleri, Ankara'daki Büyük Millet Meclisinin benimsediği siyasal ve sosyal politikalarla uyum çerçevesinde meydana getirilmiş eserlerdir. Bu örnekler, Nisan 1920 sonrasında Ankara merkezli edebiyat çevrelerinde yeni bir edebî sürece girildiğinin ilk ipuçlarıdır. Bu süreçte edebiyat hayatındaki bütün örneklerin aynı anlayışı yansıttığı elbette söylenemez. Fakat burada sayılan örnekler, 1920 yılından itibaren edebiyat hayatında bir kırılma gerçekleştiğini, edebiyatın genel görünümünün başka bir anlayışa evrildiğini göstermektedir.

Söz konusu örnek ve gelişmelerin edebiyat hayatında bir dönüm noktası teşkil ettiğine inanan bazı edebiyat tarihçileri de Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın 1920'de başladığına dair bu makalede savunulan görüşlerin aynısını daha önce yayımlanmış eserlerine verdikleri adlarla göstermişlerdir. Örneğin Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)* başlıklı eserinde “Araştırmacılarımız Cumhuriyet devrinin başlangıcı olarak değişik tarihleri benimsemektedirler. Daha önce de belirttiğimiz gibi her başlangıç tarihinin kendisine göre makul, kabul edilebilir gerekçeleri vardır. Biz başlangıç olarak 1920 yılını alıyoruz.” (2002: 19-20) demektedir. Benzer şekilde başka bir çalışmada kullanılan *Roman Ne Anlatır; Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme* (Narlı, 2009) başlığı da Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın başlangıç tarihi olarak 1920 yılının alındığını göstermektedir.

Bu değerlendirmelerin ışığında, II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın tarihsel sınırlarının 1908-1920 arası olduğunu kabul etmek gerekir.

Bir kısım edebiyat tarihlerinde 1909-1913 arasına tarihlenen “Fecr-i Ati Devri” ve 1911-1923 arasına tarihlenen “Millî Edebiyat Devri” gibi adlandırmaların yanlışlığı ve bunların birer edebî dönem adı değil; birincisinin II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı içinde kurulmuş ve dört yıla yakın faaliyet gösterdikten sonra dağılmış bir edebiyat topluluğu, ikincisinin de aynı dönemde filizlenmiş ve Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın bir bölümünde de devam ettirilmiş bir edebî anlayış (akım) olduğu daha önce anlatılmıştı.

Hülya Argunşah'ın da ifade ettiği üzere bazı kaynaklar, 1911-1922 yılları arasındaki süreç içinde tarihî olaylar paralelinde, Birinci Dünya Savaşı sonrasında ve İstanbul'un işgali yıllarında gelişen edebiyat için “Mütareke Edebiyatı”, İstiklal Savaşı'nın devam ettiği günlerin edebiyatı için “Millî Mücadele Edebiyatı” ve 1922 sonrası edebiyatı için de Anadolu'ya yönelik temasını düşündürecek biçimde “Memleketçi Edebiyat” adlandırması kullanılmaktadır (2029: 90). Ama bunların gerçek manada birer edebî dönem adı olmaktan ziyade, “II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı” içinde millî hassasiyetlerle ve “Millî Edebiyat” anlayışı ile yürütülen edebî faaliyetlerin bir kısmını nitelemek için kullanılan adlandırmalar olduğunu kabul etmek gerekir.

3.3.2. II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın Karakteristiği

Padişah II. Abdülhamit'in 23-24 Temmuz 1908 gecesi vaktiyle askıya aldığı anayasayı yeniden yürürlüğe koyacağını ve Meclis-i Mebusanı yeniden oluşturacağını ilan etmesinden hemen sonra; daha o günün ertesinde gazete ve dergilerin yazılarını sansür kurullarına göndermeme kararı alması, yayın dünyasında keskin bir değişikliğin olduğunun ilk belirtileridir.

Sonraki günlerde basın-yayın, düşünce ve edebiyat hayatında önceki 30 yıla kıyasla baş döndürücü değişiklikler görülmeye başlanmıştır.

İstibdat yılları boyunca gazete ve dergi çıkarmakta çekingen davranan girişimciler, Meşrutiyet'in ilanından sonraki birkaç ay içinde yüzlerle ifade edilen süreli yayın çıkarırlar. Kalem erbabı, edebî seviyesi düşük ya da yüksek çok sayıda siyasal içerikli edebî eser üretir. Bunların önemli bir kısmı, II. Abdülhamit'e ve onun yönetim tarzına şiddetli eleştiriler içermektedir. Hatta bu eleştiriler bazen padişahın şahsına ve saray efradına karşı hakaretlere veya sövgüye kadar vardırırlar. Önceki yıllarda Batı'dan tercüme edilmiş bazı eserler, II. Abdülhamit'e eleştiri içerecek şekilde yeniden ele alınıp tadil edilerek ve eklemeler yapılarak tekrar yayımlanır. Örneğin "bunlardan biri Güllü Agop tarafından meşrûtiyetten önce temsil edilen Schiller'in Serdâr-ı Eşkîyâ isimli dramıdır. Mınakyan Efendi bu temsili Serdâr-ı Eşkîyâ yahut Mah-ı İstibdat nâmıyla meşrûtiyetten sonra oynamıştır. Devrin aktüalitesine uydurulan piyeslerden biri de Hugo'nun Diktatör'üdür" (Yalçın, 1985: 35). II. Abdülhamit öncesinde yazılan ve yayımlanan; ama onun zamanında basılması, satılması ve hatta gündeme getirilmesi bile yasaklanan telif eserler de bu süreçte yeniden gündeme gelir. Örneğin Namık Kemal'in Tanzimat Dönemi'nde kaleme aldığı ve II. Abdülhamit Dönemi'nde sahnelenmesi yasaklanan *Vatan yahut Silistre* adlı tiyatro eseri, bu süreçte yeniden sahnelenmeye başlar ve seyircinin yoğun ilgisiyle karşılaşır. "Oyunların 1908-1910 arası yazılanları tamamen istibdat-meşrutiyet kavramları üzerine bir çeşit belgeseldir" (Enginün, 2010: 741). Tevfik Fikret'in istibdat yıllarında yazdığı ve Meşrutiyet'in ilanına kadar sadece el yazısıyla elden ele, dilden dile dolaştıktan sonra, ancak II. Meşrutiyet yıllarında yayımlanabilen meşhur "Sis" şiirini de aynı kapsamda düşünmek gerekir.

Türk edebiyatı, Tanzimat'tan itibaren dikkat çekici biçimde politize olmaya başlamıştı. II. Meşrutiyet yılları, edebiyatın politize nitelik taşıması bakımından Cumhuriyet öncesindeki en yoğun dönemdir. "II. Meşrutiyet döneminin daha önceki tarihî dönemlerin tamamından en önemli farkı, 'örgütlü toplum' hayatına geçilmesidir. Örgütlü toplum özelliğinden dolayı, siyasî görüşler partileşme, edebî kanaatler dernekleşme yoluyla verilmeye çalışılmıştır" (Polat ve Argunşah, 2019: VII).

II. Meşrutiyet yıllarında Batıcılık, Osmanlıcılık ve İslamcılık, eskiden olduğu gibi edebiyat hayatında yönlendirici olmaya devam etmiştir. II. Abdülhamit Dönemi'nin başlarında kültürel ve bilimsel nitelikli bir düşünce durumunda bulunan "Türklük bilinci", Padişah'ın aksi yöndeki politikalarına rağmen, 1900'lerin ilk yıllarına denk gelen o sürecin sonuna doğru siyasal bir hüviyet kazanıp "Türkçülük" ideolojisi olarak edebiyat hayatında yönlendirici olmaya başlamıştı. Bu ideoloji, II. Meşrutiyet yıllarında meydana gelen askerî ve siyasî gelişmelerin de etkisiyle edebiyat hayatının karakteristiğini şekillendiren en önemli etkenlerden biri durumuna gelmiştir.

3.4. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (1920'den Günümüze)

3.4.1. Dönemin Adlandırılması ve Tarihsel Sınırları

1920'den günümüze kadarki süreci içine alan Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, Tanzimat, II. Abdülhamit ve II. Meşrutiyet dönemleriyle birlikte Yeni Türk Edebiyatı'nın dört döneminden birini meydana getirmektedir.

Ancak, içine aldığı zaman dilimi bakımından Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı, diğer üç döneme kıyasla oldukça uzundur; hatta Tanzimat'tan Cumhuriyet Dönemi'ne kadarki bütün süreçlerin toplamından daha uzun bir zamana maliktir. Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı'nın başlangıcı durumundaki 1839'dan Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın başlangıcı durumundaki 1920'ye aşağı yukarı 80 yıllık bir zaman dilimi söz konusu iken, 1920'den günümüze 100 yılı aşkın bir zaman geçmiştir.

Bu uzun süreç, karakteristik görünüm bakımından kaçınılmaz biçimde tekdüzelikten uzaktır. Bu yüzden de edebiyat tarihçiliği bakımından Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın kendi içinde alt dönemlere ayrılarak ele alınması gerekir.

Her bir alt dönemin tarihsel sınırları ve karakteristiği aşağıda müstakilen ele alınacaktır. Fakat onlara geçmeden önce Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın genel karakteristiğini; yani dönemin genel özelliklerini sıralamakta fayda vardır.

3.4.2. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatının Karakteristiği

Yeni Türk Edebiyatı'nın diğer dönemleri gibi bu dönem de Batı etkisindedir ve Batılı nitelik taşır. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı (CDTE), Yeni Türk Edebiyatı'nın Cumhuriyet öncesindeki dönemlerine kıyasla daha kalabalık edip kadrosuna sahiptir. Hatta bu süreçteki edip kadrosunun, Türk edebiyatının tarih sahnesinde görülmeye başladığı günden Cumhuriyet Dönemi'ne kadarki bütün edip kadrosundan daha kalabalık olduğu iddia edilebilir.

Bu dönem, edip kadrosunun kalabalıklığıyla bağlantılı olarak meydana getirilen eser sayısı da kendisinden önceki dönemlerin tamamındaki eser sayısından fazladır (Akyüz, 1997b: 599).

CDTE, süre bakımından Türk edebiyatının yönünü Batı'ya çevirmesinden sonra kendisine gelinceye kadarki zaman diliminden daha uzundur.

CDTE, hem ediplerin tavrı hem de eserlerin genel görünümü itibarıyla kendisinden önceki dönemlere kıyasla daha “realist” bir karakter sergiler.

Bu kalabalık kadro içinde kadın ediplerin hem sayısı hem de genel içindeki oranı her geçen gün daha da artmıştır. Kadınların sayısında ve genel içindeki oranında görülen artış, esasen feminizmin etkisiyle II. Meşrutiyet yıllarında başlamıştır. Ama Cumhuriyet yıllarındaki artış, öncesiyle kıyas kabul etmez derecede fazladır.

CDTE, ediplerin benimsediği edebî anlayışların çeşitliliği bakımından da kendisinden önceki dönemlerin hepsinden daha zengindir. Bu zenginlikten dolayı dönemin edebî görünümü, önekilere kıyasla daha hareketlidir.

Daha önceki dönemlerde az ilgi gören “hatırat” gibi türler bu dönemde daha fazla ilgi görmeye ve daha önce bilinmeyen “anlatı” gibi türler ortaya çıkmaya başlamıştır. Ama gösterdikleri gelişmeye rağmen bu türlerin nitelik ve nicelik bakımından en çok rağbet gören türler arasına giremediği de bir gerçektir.

Şiir türüne gösterilen ilgi, CDTE boyunca oransal olarak gittikçe azalmıştır. Türk edebiyatı, Tanzimat öncesinde neredeyse tamamen şiir ağırlıklı bir görünüm sergilemekteydi. Tanzimat yıllarından itibaren Batı'dan giren nesir türleri sebebiyle şiir türünün genel içindeki oransal ağırlığı her geçen gün azalmış, Cumhuriyet'in arifesinde ve ilk zamanlarında şiirle nesir (özellikle roman ve hikâye) atbaşı yürümeye başlamıştır. Cumhuriyet yıllarında her geçen gün şiir türü hem üretilen eser sayısı bakımından hem de edebiyat kamuoyunun bu türe gösterdiği ilgi bakımından oransal olarak güç kaybetmiştir. Fakat yine de şiir, roman ve hikâyeden sonra en çok iltifat edilen türdür.

Cumhuriyet öncesinde yetişen edipler, istisnalar hariç, toplumun belli kesimlerinden / katmanlarından çıkmasına rağmen Cumhuriyet yıllarında toplumun her kesiminden / katmanından edip yetişmiştir.

Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadarki süreçte edebiyat faaliyetinin ağırlıklı kısmı, büyük oranda kültür ve sanatın başkenti / merkezi durumundaki İstanbul'da yürütülüyordu. İstanbul'la boy ölçüşmemekle birlikte Selanik ve İzmir gibi birkaç şehir daha ikincil derecedeki edebiyat merkezleri idi. Cumhuriyet'le birlikte İstanbul'un yanında Ankara, yeni bir edebiyat merkezi olmak bakımından dikkate değer oranda öne çıkmaya başlamıştır. Örneğin Garipçiler, "Türkiye'nin ilk modernist çıkışı" diye nitelenen İkinci Yeni, muhafazakâr Hisarcılar hep Ankara merkezli oluşumlardır. İstanbul ve Ankara kadar olmasa bile yüzyılların birikimiyle şehir kültürüne sahip Bursa, Konya, Diyarbakır, Erzurum, Sivas vb. iller de Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarında ikincil derecede edebiyat merkezleri olmaya başlamıştır. İletişim imkânlarının artması ve teknolojinin gelişmesine bağlı olarak XX. Yüzyıl'ın sonlarından itibaren, hele hele internetin kullanımının yaygınlaşmasından sonra edebiyatta merkez-taşra farklılığı her geçen gün önemini daha da kaybetmiştir.

Teknik imkânların gelişmesine paralel biçimde, Cumhuriyet yılları boyunca dergiciliğin çok yaygınlaştığı ve edebiyat dergilerinin sayısında eskiye kıyasla büyük bir artış gerçekleştiği görülmektedir. Buna karşın edebiyat dergilerinin edebiyat hayatındaki yönlendirici etkisi her geçen gün azalmıştır. Özellikle 1970'lere ve 1980'lere kadar edebiyat hayatının yönünü dergilerin ve o dergilerde faaliyet yürüten toplulukların şekillendirdiği söylenebilir. Ama 1980'lerin başlarından itibaren artık dergilerin edebiyat hayatındaki eski etkilerinden epey uzakta kaldıkları görülmektedir.

1990'lardan itibaren internet kullanımının yaygınlaşmasının sonucunda, sanal ortamlar dikkate değer birer edebiyat ortamı olmaya başlamıştır. İnternetteki edebiyat ve şiir siteleri, çeşitli edebiyat blokları birer edebiyat ortamı olmaya başlamıştır. "e-kitap" formlarının yaygınlaşması da bir taraftan merkez-taşra ayrımını anlamsızlaştırırken diğer taraftan "sanal ortamların edebiyat merkezi hâline gelme" konumunu güçlendirmiştir.

II. Meşrutiyet yıllarında Millî Edebiyat anlayışının kuvvetlenmesiyle birlikte dilde başlayan sadeleşme eğilimi, Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren resmî otoritenin temsilcileri tarafından da desteklendiği için Türkçe her geçen gün daha da sadeleşme eğilimine girmiştir. Edebiyat dili, Cumhuriyet yılları boyunca zaman zaman doğal mecrasından çıkıp yalpalasa da her seferinde doğal seyrine geri dönmüştür. Dilde görülen bu lehte ve aleyhteki durumlar, edebiyatın da aynı seyri takip etmesine sebep olmuştur.

Tanzimat yıllarından itibaren belirgin hâle gelmeye başlayan toplumsal gelişmelerin ve siyasal fikir akımlarının edebiyat hayatı üzerinde yönlendirici olma durumu, ağırlıkları değişmekle birlikte Cumhuriyet'in her dönemde varlığını devam ettirmiştir.

3.4.3. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın Alt Dönemleri

3.4.3.1. Atatürk Dönemi Türk Edebiyatı (1920-1938)

3.4.3.1.1. Dönemin Adlandırılması ve Tarihsel Sınırları

Bazı kaynaklar bu dönemi, "Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı'nın 1. Dönemi" diye adlandırmaktadır (Akyüz, 1997b: 599). Bu adlandırma da makul olmakla birlikte, söz konusu yıllarda Atatürk'ün karizmatik kişiliği ile hayatın her alanını olduğu gibi edebiyat alanını da etkilemiş ve yönlendirmiş olması münasebetiyle bu dönemin "Atatürk Dönemi Türk Edebiyatı" diye adlandırılması, sürecin karakteristik görünümünü daha iyi yansıtır. Söz konusu yıllara ait

manzum-mensur metinlerden müteşekkil bir antoloji hazırlayan Mehmet Kaplan ve çalışma arkadaşları, “Biz bu edebiyata, devre damgasını basan büyük insana nisbetle ‘Atatürk devri edebiyatı’ diyoruz.” (Kaplan vd., 1992: XXV) cümlesiyle dönemin adlandırılmasına yönelik kanaatlerini ifade ederler. Nâzım H. Polat da Atatürk’ün edebiyat hayatındaki “yönlendiriciliğine” vurgu yaparak bu süreci “Atatürk Dönemi” diye adlandırır (2012: 349). Bunlardan başka son zamanlardaki bazı akademik çalışmalarda kullanılan “*Atatürk Dönemi Türk Romanında Kadın Kimliğinin İnşası*” (Demirci, 2017) ve “*Atatürk Dönemi Türk Romanında Adli Süreçler ve Mahkemelerin İşleyişi*” (Eken, 2020) gibi başlıklar da bu sürecin “Atatürk Dönemi Türk Edebiyatı” adıyla tanımlanmasındaki yaygınlığa delildir.

Türk edebiyatı tarihçilerinin büyük çoğunluğu bu dönemin başlangıcını Cumhuriyet’in ilan edildiği 1923’e tarihlerler. Bu yönde kanaat belirtenler, kendi argümanlarını da sıralarlar. Fakat her ne kadar “Cumhuriyet Dönemi” siyaseten 1923’te başlıyorsa da, yukarıda “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”nın genel tarihsel sınırlarıyla ilgili değerlendirme yapılırken de belirtildiği üzere bu dönemin edebî bakımdan 1920’de başlatılması daha makul durmaktadır.

Dönemin bitiş tarihiyle ilgili de farklı görüşler bulunmaktadır. Kenan Akyüz, bu dönemin bitişini II. Dünya Savaşı’nın başladığı 1939’a tarihler (1997b: 599). İnci Enginün de bu dönemi şiir türü için 1940’ta, hikâye ve roman türü için de 1945’te bitirir (2001: 5-6).

Türk edebiyatında, 1930’ların sonu ve 1940’ların başında bir kırılma yaşandığı ve bu kırılmanın edebiyatın genel görünümünde dikkat çekici değişikliğe sebep olduğu açıktır. Önemli olan, bu kırılmanın ve onun meydana getirdiği değişimin asıl etkeninin hangi durum veya gelişme olduğuna karar vermektir. İşte yaptıkları araştırma ve çalışmalardan elde ettikleri verilere ve bu verilerin kendilerinde oluşturduğu kanaate göre bazı edebiyat tarihçileri kırılmanın asıl sebebini II. Dünya Savaşı’nın başlamasına, bazı edebiyat tarihçileri de 1945’teki çok partili seçimlere dayandırmaktadır. Bu görüşlerin de dikkate alınması gerekmele birlikte 1930’ların sonu, 1940’ların başlarında Türk edebiyatının genel görünümünde meydana gelen değişimin asıl sebebini Atatürk’ün ölümüne bağlamak gerekir. Atatürk gibi karizmatik bir liderin ölümünün, Türk toplumsal, siyasal, bilimsel ve kültürel hayatında olduğu gibi edebiyat hayatında da II. Dünya Savaşı’nın başlamasından veya çok partili seçimlerin yapılmasından daha önemli sonuçlar doğurduğu herhâlde herkes tarafından kabul edilir. Buna istinaden Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nın bu ilk diliminin bitiş, ikinci diliminin başlangıç tarihi olarak Atatürk’ün ölüm yılı 1938’i almak daha doğrudur. Gerçi 10 Kasım 1938’in hemen ertesinde edebiyat hayatında bir değişikliğin gözlemlendiği iddia edilemez. Edebiyat hayatındaki anlayış değişikliğinin ve bunun eserlere yansımalarının en azından birkaç ay aldığı söylenebilir. Ama değişikliğin asıl sebebi, hiç kuşku yok ki Atatürk gibi hayatın her alanını yönlendiren karizmatik bir liderin sahneden çekilmiş olmasıdır. Hem bu dönemin hem de bir sonraki dönemin aşağıda sıralanacak karakteristik özellikleri de Atatürk’ün ölümünün edebiyat hayatında nasıl belirgin değişikliklere yol açtığını anlaşılır kılacaktır.

3.4.3.1.2. Atatürk Dönemi Türk Edebiyatı’nın Karakteristiği

Bu dönemde bir taraftan Cumhuriyet öncesinden gelen ediplerin diğer taraftan yeni yetişen ediplerin varlığı dikkat çeker.

Bu yıllarda hem Cumhuriyet öncesinden gelen Millî Edebiyat anlayışının devam ettirildiği hem de yeni devletin ve onunla birlikte gerçekleştirilmeye çalışılan devrimlerin kurum ve kurallarıyla geniş kitlelere benimsetilmesine yönelik eserlerin verildiği görülür. Özellikle roman türünde “Atatürk’ün kurduğu yeni rejimi ve yaptığı inkılapları halka göstermeye, gerektiğinde inandırarak benimsetmeye çalışan romanlarla karşılaşmak mümkündür. Reşat Nuri’nin Yeşil Gece, Halide

Edip'in Vurun Kahpeye, Yakup Kadri'nin Yaban romanları bu tespite örnek verilebilir" (Yıldız, 2021: 4). Resmî otoritenin politikalarıyla paralellik gösteren bu anlayışların dışında eğilimler ya görülmez ya da görülse bile fazla iltifat görmez. Örneğin nazımda kimi sanatçılar "sanat sanat içindir" görüşünü savunur, kimi sanatçılar da edebî metinler aracılığıyla sosyalist düşüncenin propagandasını yapmaya çalışırlar; ama edebiyat kamuoyunun bu eğilimlere fazla itibar etmemesi sebebiyle her iki anlayıştaki sanatçılar da sayı bakımından marjinal bir kitlenin ötesine geçemez. Nesirde; tiyatro ve roman türlerinde uzak ve yakın Türk tarihinin yanında Millî Mücadele'nin işlendiği eserler dikkat çekmeye başlar.

Yavaş yavaş hece-serbest şiir tartışmaları başlamakla birlikte, bu yıllar boyunca vezinde hâkim eğilim hece tarafındadır.

II. Meşrutiyet yıllarında önemli mesafe kateden Türkçenin sadeleşme eğilimi bir ara "tasfiyecilik" ve "Güneş Dil Teorisi" ile doğal mecrasından çıkmış olsa da Türkçe kısa süre sonra doğal gelişim çizgisine döner.

Türkçülük kaynaklı devletçilik (veya devletçilik kaynaklı Türkçülük), bu yıllardaki edebiyat hayatını yönlendiren temel fikir olmuştur. Tanzimat sonrasında itibaren Türk düşünce hayatında önemli bir ağırlığı olan Batılılaşma, bu yıllarda da edebiyat hayatında yönlendirici varlığını hissettirmeye devam eder. Bunun sonucunda Cumhuriyet'in "muasırlaşma" yönündeki politikalarına paralel şekilde Batılılaşmanın/çağdaşlaşmanın gerekliliği üzerinde duran eserler de artmaya başlar.

3.4.3.2. Atatürk Sonrası Çok Sesli Dönem Türk Edebiyatı (1938-1960)

3.4.3.2.1. Dönemin Adlandırılması ve Tarihsel Sınırları

Literatürde zaman zaman "Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı'nın 2. Dönemi" diye adlandırılan bu süreç, genel görünüm bakımından Atatürk Dönemi'ndeki edebiyat hayatının bağdaşık (mütecanis / homojen) görüntüsünden uzaklaşmaya başladığı için "çok sesli" diye nitelenmeye uygundur.

Toplumsal hayatın her alanında karizmatik kişiliğiyle bir kitleyi yöneten ve o kitle üzerinde yönlendirici etkisi bulunan herhangi bir liderin sahneden çekilmesinden sonra, yönettiği ve yönlendirdiği kitlenin süreğen durumunun değişmesi, hatta bu durumun kaotik ortama girmesi, çoğu zaman kaçınılmaz olur. Bu kitlenin küçük bir derneği, bir partiyi, bir örgütü veya bir milletin tamamını içine alıyor olması sonucu değiştirmez.

Atatürk gibi karizmatik bir lider ölümü dolayısıyla sahneden çekilince, Türkiye'de hayatın her alanında olduğu gibi edebiyat hayatında da mensupların hangi istikamette yürüyeceklerine topyekûn karar veremedikleri, her birinin veya her bir grubun kendince bir yol takip etmeye çalıştığı gözlemlenir. Bu da edebiyat hayatında eskinin bağdaşık görüntüsüne ve tekdüzeliğine kıyasla zaman zaman birbiriyle ayrışan, zaman zaman da birbiriyle çatışan çok sesliliğin oluşmasına sebep olur. Bu yüzden Atatürk sonrasındaki döneme "Çok Sesli Dönem" adını vermek uygun olur.

Dönemin başlangıç tarihi, bir önceki dönemle ilgili değerlendirmelerde ifade edildiği üzere, Atatürk'ün ölümüdür. Dönemin bitiş sınırı ise 27 Mayıs 1960 Darbesi'dir. Çünkü bu tarih, aşağı yukarı 20 yılı içine alan süreçte belli bir karakteristiğe bürünen edebiyat hayatında, belirgin değişikliğin gözlemlendiği dönüm noktasıdır.

1938-1960 arasındaki edebî süreci, yukarıda örnekleri zikredildiği üzere bazı edebiyat tarihçileri "1938-1950 İnönü Dönemi" ve "1950-1960 Demokrat Parti (DP) Dönemi" adlarıyla iki ayrı döneme ayırırlar.

Bu yaklaşım, görmezden gelinecek veya tamamen itiraz edilecek bir değerlendirme değildir. Atatürk'ün ölümünden ve İsmet İnönü'nün cumhurbaşkanı olmasından sonra "Atatürk devri milliyetçiliğinden yavaş yavaş uzaklaşılır" (Kaplan, 1976: 14). Tercih edilen politikalar, Türk milliyetçiliğinin baskılanmasına ve "hümanizm" nitelemesiyle Batılı yaşayışın daha da öne çıkarılmasına yönelik girişimlere vesile olur. 1938 sonrasına denk gelen yıllarda Rus ve Batı edebiyat klasiklerinin Türkçeye tercümesi yönündeki yoğun çalışmalar, bunun bir yansımasıdır.

1950'den itibaren DP'nin iktidara gelmesi ise edebiyat hayatında başka hareketlenmelerin belirginleşmesine sebep olur. Önceki yıllarda baskılanmaya çalışılmış Türkçülük / Turancılık anlayışı ile geri planda kalmış İslamcılık anlayışı bu yıllarda taraftar sayısını yeniden arttırmaya ve bu taraftarların edebî eserlerinde söz konusu anlayışların yansımaları görülmeye başlar. Öte taraftan sosyalizm anlayışının temsilcileri de DP iktidarının sağladığı eskiye kıyasla görece serbest ortamda, DP'nin siyasal yaklaşımlarıyla paradoks oluşturacak biçimde sosyalist siyasal düşüncelerinin propagandasını öne çıkaran edebî eserler üretirler.

Ancak 1950'deki iktidar değişikliği, edebiyat hayatındaki hareketlenmenin ve çeşitlenmenin biraz daha belirginleşmesinin ve 1950 öncesiyile sonrasındaki iktidarların edebiyat kamuoyunu farklı ideolojiler doğrultusunda yönlendirmek istemesinin ötesinde bir anlam ifade etmemektedir. Neticede, 1938'den 1960'a kadarki süreçte edebiyatın genel görünümü "çok seslilik"ten ibarettir. Bu yüzden 1938-1950 ve 1950-1960 arasındaki süreçleri ayrı dönemler olarak kabul etmek de ihmal edilecek görüşler olmamakla birlikte 1938-1960 arasındaki süreci tek bir edebî dönem olarak yorumlamak daha isabetli görünmektedir.

3.4.3.2.2. Atatürk Sonrası Çok Sesli Dönem Türk Edebiyatı'nın Karakteristiği

Atatürk zamanında resmî ideolojiye ters düştüğü için dillendirilmeyen, dillendirilse bile taraftar bulmayan bazı siyasal fikirler, Atatürk'ün ölümünden sonra daha çok dillendirilmiş ve taraftar bulmuş, bunun sonucunda bu fikirler edebiyatta yönlendirici olmaya başlamıştır. II. Dünya Savaşı'nın sebep olduğu karmaşa da toplumsal hayatı ve kitlelerin düşünce yapısını; dolayısıyla edebiyat hayatını etkilemiştir.

Şiirde, Atatürk Dönemi'nde görülmekle birlikte Nâzım Hikmet ve onu devam ettiren birkaç isim dışında fazla temsilci yetiştiremeyen toplumcu gerçekçilik anlayışının Atatürk'ün ölümünden sonra temsilci sayısını hızla artırması; yine ilk gerçek örnekleri Atatürk Dönemi'nde verilmesine rağmen o yıllarda fazla benimsenmeyen, ama Atatürk'ün ölümünden sonra Garipçilerin şiirleriyle birlikte gündem oluşturmaya başlayıp bir süre sonra da taraftarlarının sayısı hece vezni taraftarlarının sayısını geçen serbest şiir; Garipçilerin peşinden edebiyat hayatına giren Hisarcıların, Mavicilerin, İkinci Yenicilerin benimsediği edebî anlayışlar, edebiyat alanındaki hareketliliği, çeşitliliği ve Atatürk sonrasındaki çok sesliliği yansıtacak niteliktedir.

Hikâye ve romanda işlenen konular 1940'ların başlarından itibaren çeşitlenmeye/zenginleşmeye başlar. Birinci devrede daha ziyade yeni devletin ve devrimlerin benimsetilmesi, Batılılaşmanın gerekliliği üzerinde durulurken bu devrede köy hayatı, geçimini denizden kazanan insanlar, yanlış anlaşılın Batılılaşmanın doğurduğu sonuçlar önceki devreye kıyasla daha çok işlenmeye başlar.

Atatürk zamanındaki Türkçenin sadeleştirilmesiyle ilgili çalışmalar onun ölümünden sonra zaman zaman çığırından çıkmış, dil doğal mecrasından uzaklaşmaya başlamıştır. Bu yıllardaki edebî eserlerin dilinde henüz tam anlamıyla bir kaostan bahsedilemeye de dildeki bozulma, edebiyatın niteliğini olumsuz yönde etkilemeye başlamıştır.

Bu dönemde devletçilik ve Türkçülük yanında sosyalizm ve dönemin ikinci yarısından itibaren İslamcılık, edebiyatı yönlendiren fikir akımlarıdır.

3.4.3.3. İki Darbe Arası Dönem Türk Edebiyatı (1960-1980)

3.4.3.3.1. Dönemin Adlandırılması ve Tarihsel Sınırları

Edebiyat tarihlerinde kimi zaman “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın 3. Dönemi” diye nitelenen bu süreç, Atatürk sonrasında hayatın her alanında başlayan çok sesliliğin siyaseten fiili çatışmaya döndüğü ve bu çatışmanın edebiyat hayatını; özellikle de ediplerin bir kısmını angaje bir tavır sergilemeye yönelttiği yılları içine aldığından 1960-1980 arasındaki döneme “İki Darbe Arası Dönem Türk Edebiyatı” demek uygun olur.

1960 Darbesi ile edebiyat hayatında meydana gelen kırılma, yeni bir dönemin başlamasına sebep olmuştur. 20 yılı birkaç ay aşan bu süreçteki edebiyatın karakteristiği, 12 Eylül 1980 tarihinde gerçekleşen yeni bir darbe ile âdeta bıçakla kesilmiş gibi değişiklik göstermiştir. 12 Eylül'ün bir gün öncesine kadar edebî eserlerde belirgin biçimde gözlenen sağ ve sol siyasal fikirlerin propagandası, partizan tutumun eserlerin muhtevasına ve diline yansması vb. durumlar, 12 Eylül'ün ertesinde görünmez olmaya başlamıştır. Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı boyunca dönemler arasındaki en belirgin kırılmanın bu tarihte gerçekleştiği iddia edilebilir. Bundan dolayı bu dönemi 1960-1980 arasına tarihlemek doğru olur.

3.4.3.3.2. İki Darbe Arası Dönem Türk Edebiyatı'nın Karakteristiği

Bu dönemde edebiyat, en azından bir bölümü bakımından, günün sosyal ve siyasal yaşayışına odaklanarak siyasal fikirlerin propaganda zemini durumuna gelir. Edebî eserlerin siyasal propaganda amacıyla kaleme alınanları, bütün edebî hareketliliğin önemli kısmını teşkil eder. Edebiyatı büyük oranda sağ ve sol basının yönlendirdiği söylenebilir.

Öte taraftan modernist anlayışla eser üreten ediplerin varlığı, edebiyat hayatının estetik seviyesinin korunmasına ve kalıcı eserlerin sayısının artmasına katkıda bulunur.

Bu dönemde, hem vaktiyle çok işlenmesinden hem de siyasal arka planı yansıtmadaki gücü bakımından eski etkinliğini kaybetmesinden dolayı devrenin ikinci yarısından itibaren roman ve hikâyede köy konusu revaçtan düşmeye başlar. Onun yerine şehir hayatının, şehirlerin kenar mahallelerinde ve gecekondualarda yaşayan insanların, işçi problemlerinin işlendiği eserler öne çıkar.

Dönemin başlarında 27 Mayıs Darbesi'ni doğuran sebepler üzerinde durulur. 1970'lerin başlarından itibaren öğrenci hareketleri ve bir süre sonra da 12 Mart Muhtırası'yla ilgili romanlar başlar.

Bu devrede Türkiye dışındaki Türk dünyası ve geçimini denizden kazanan insanlar da roman ve hikâyelere konu olmaya devam eder.

Şiirde bir taraftan İkinci Yeni anlayışının diğer taraftan sosyalizmi öne çıkaran fikirleriyle Nâzım Hikmet'in etkisi ve çizgisi devam ederken; bunun karşısında Türkçü, Turancı, mukeddesatçı, maneviyatçı diye nitelenebilecek anlayışların fazlaca işlendiği görülmektedir. Bu arada serbest şiir artık en çok tercih edilen vezin durumuna gelmiştir.

Türkçeyi saflaştırma arzusu taşıyanların “tasfiyeci” tutumu ve buna karşı koyanların dili muhafaza etme yönündeki “fesahatçi” tavrı, edebiyat dilini ifrat ve tefrit noktasına vardırılmıştır. Bu yüzden özellikle devrenin ikinci yarısında Türkçenin tam bir çıkmaza girdiği söylenebilir. Bundan dolayı bu yıllar için literatürde zaman zaman “Türkçenin karanlık günleri” nitelemesi kullanılır. Edebiyatın malzemesi durumundaki dilin estetik ve teknik bakımdan zayıflamasına sebep olan bu durum edebî eserlerin hepsinin değilse bile önemli bir kısmının estetik değerine ve kalıcılığına zarar vermiştir.

Bu yıllarda Türkçülük, sosyalizm ve İslamcılık, edebiyatı yönlendiren fikir akımları konumundadır.

3.4.3.4. 1980 Sonrası Türk Edebiyatı (1980'den Sonra)

3.4.3.4.1. Dönemin Adlandırılması ve Tarihsel Sınırları

12 Eylül 1980 Darbesi ile başlayan yeni dönemin -kesin bir hüküm olmamakla birlikte- günümüze kadar devam ettiği söylenebilir. Bu yüzden sürece “1980 Sonrası Türk Edebiyatı” denilmesi makuldür. Fakat içinde yaşanan döneme yaklaşıldıkça edebiyat tarihçiliği bakımından edebiyatın geneline yönelik kesin hükümler vermek zorlaşır. Buna istinaden Türk edebiyatının 1980'den günümüze kadar kesintisiz biçimde aynı karakteristik nitelikleri taşıdığı konusunda iddialı hükümler vermekten çekinmek; bu konuda ihtiyatlı kanaatler açıklamakta fayda vardır.

İleride, 1980 sonrasındaki edebiyat hayatının geneline dair ayrıntılı çalışmalar arttıkça ve kendi dayanaklarını içinde barındıran yeni hükümler ortaya konuldukça, bugün itibarıyla 40 yılı aşan bu sürecin belli noktalarında kırılma yaşandığının tespit edilebileceği ihtimali gözden uzak tutulmamalıdır. Edebiyatın geneline şamil veriler ortaya konuldukça, postmodern sanat anlayışının 1990'ların başlarından itibaren Türk edebiyatında etkinliğini hissettirmeye başlaması, 28 Şubat 1997'de gerçekleşen postmodern askerî müdahale, 3 Kasım 2002'deki genel seçimlerden sonra gerçekleşen AK Parti iktidarı gibi etkenlerden birinin veya edebiyatı doğrudan ya da dolaylı yoldan etkileyen internet kullanımının yaygınlaşması gibi başka bir durum veya gelişmenin edebiyat tarihçiliği açısından bir dönüm noktası meydana getirdiği tespit ve kabul edilebilir. Böyle bir tespit ve kabulün olması durumunda, 1980 sonrasından kırılmanın yaşandığı noktaya kadarki sürece özel bir ad vermek de mümkün olacaktır. Ama böyle bir hüküm vermek için elde henüz yeterince veri bulunmamaktadır. Bundan dolayı 1980'den günümüze kadarki süreci, “şimdilik” kaydıyla “1980 Sonrası Türk Edebiyatı” diye adlandırmak gerekmektedir.

3.4.3.4.2. 1980 Sonrası Türk Edebiyatının Karakteristiği

İçinde yaşanan süreç olduğu için bu dönemle ilgili kesin hükümler vermenin güçlüğüne istinaden dönemin genele yönelik hükümleri ihtiyat kaydıyla ve esneklik taşıyacak şekilde kayda geçirmekte fayda vardır.

20. yüzyılın ikinci yarısında bütün dünyada olduğu gibi yüzyılın son çeyreğinden itibaren Türk edebiyatında da postmodernizmin etkisi görülür. Bilhassa 1990'ların başlarından itibaren bu anlayışın edebiyattaki ağırlığı daha fazla hissedilir. Başta roman ve hikâye olmak üzere hemen hemen her türdeki metinlerde bu etkiyle karşılaşmak mümkün olduğundan gelecek yıllarda, bu sürecin “Postmodern Dönem Türk Edebiyatı” diye adlandırılabilceğini gözden uzak tutmamak gerekir.

Türk şiirinde, 20. Yüzyıl'ın ikinci yarısının aşağı yukarı tamamına yayılan İkinci Yeni etkisi, 21. Yüzyıl'ın başlarından itibaren eski ağırlığını kaybetmeye başlar. Ama bu anlayışın tamamen yok olduğu da söylenemez. Bu anlayışın örtük ve dolaylı etkilerini “Bağımsız Bireyci Söylem”in temsilcilerinin şiirlerinde ve “Yenibütüncü Şiir” anlayışında görmek mümkündür.

Atatürk Sonrası Çok Sesli Dönem'de başlayıp İki Darbe Arası Dönem'de had safhaya ulaşan Türkçenin bozulması, bu dönemde durmuş; Türkçe yeniden doğal mecrasına dönmüştür. Dilin bu kazanımları, edebî eserlerin de daha nitelikli ve daha kalıcı olmasına katkı sağlamıştır.

Teknolojik gelişmelerin etkisiyle 1990'ların başlarından itibaren edebiyat faaliyetleri internetteki sanal ortama kaymaya başlamıştır. Edebiyat dergilerinin bir kısmı, basılı kâğıt üzerinden yayın yapmaktan vazgeçip yayın hayatını internet ortamına taşımıştır. Aynı anlayışla bazı edipler de eserlerini “e-kitap” formunda okuyucuyla buluşturmayı tercih eder hâle gelmişlerdir. Bu yüzden

ileride yapılacak çalışmalarda 1990'ladran itibaren görülen değişime istinaden bu sürece "Postmodern Dönem Türk Edebiyatı" yerine "Dijital Dönem Türk Edebiyatı" veya benzer bir ad vermek de söz konusu olabilecektir.

Bu dönemde Türkçülük, sosyalizm ve İslamcılık yanında liberalizm de edebiyatı etkileyen fikir akımları arasına girer. Bilhassa İki Darbe Arası Dönem'de edebiyatı siyasal propagandanın zemini hâline getiren ediplerin 12 Eylül 1980 Darbesi sonrasında iç hesaplaşmaya girmeleri ve "ideolojilerle hesaplaşma" diye nitelenen bir tavırla eser üretmeye başlamaları, liberalizmin edebiyat hayatına yönelik etkilerine delil gösterilebilir.

Sonuç ve Öneriler

Edebiyat tarihçiliği çalışmalarında ele alınan edebiyat süreçlerinin belli karakteristik özelliklere istinaden dönemlere ayrılması, hem edebiyatın tarihini iyi analiz etmek bakımından hem de yapılan dönem tasnifinin edebiyat eğitiminde kullanılmasının faydaları bakımından son derece önemli bir ameliyedir.

Türk edebiyatı tarihçiliği çalışmalarında bu ameliyenin ilk belirtileri Osmanlı'nın son yıllarında görülmekle birlikte, yapılan çalışmaların edebiyat biliminin çağdaş gereklerine uygun hâle gelmesi Cumhuriyet yıllarında gerçekleşmiştir.

Türk edebiyatının Tanzimat sonrasındaki tarihini yazan edebiyat bilimciler, süreci kendilerince en makul metot ve yaklaşımlara göre tasnif etmişlerdir. Bu metot ve yaklaşımlar içinde en çok tercih edilenler, edebiyat hayatıyla siyaset ve düşünce hayatı arasında ilişki kurmayı ihmal etmeyenlerdir.

Buna karşın kimi edebiyat teorisyenleri ve edebiyat tarihçileri, edebiyat tarihinin yazımında siyasal dönemlerin ve dönüm noktalarının neredeyse bire bir edebiyat tarihinin de dönem adları ve dönüm noktaları olarak alınmasına itiraz ederler. İtirazı yapanların temel dayanağı, bu tarz bir yaklaşımda edebî ölçünün ihmal edilmiş olmasıdır.

Edebiyat tarihindeki dönem adlarının siyasal referans noktalarına bağlı olmasına yönelik eleştiriler tamamen görmezden gelinmemeli; ama edebiyatın toplumsal ve siyasal hayatla bağlarının bu tarz adlandırmaları kaçınılmaz kıldığı da unutulmamalıdır. Sadece Türk edebiyatında değil; bütün milletlerin edebiyat hayatında görülen edebî eğilimler, sanat anlayışları, edebiyat akımları, siyasal ideolojilere, bilimsel veya felsefi düşüncelere ve bunların hepsinin bir arada oluşturduğu "medeniyet"e dayanmaktadır. Bilhassa Türk edebiyatında eser üreten her edibin kendi eserindeki muhtevayı, dili ve üslubu belirlerken, kendi siyasal düşüncesinden, dünya görüşünden ve hayat anlayışından hareket ettiği hatırlanacak olursa Türk edebiyatı tarihçiliğinde kullanılan dönem adlarının siyasal referanslı olmasının kaçınılmazlığı da kabul edilir. Edebiyatı siyasetten soyutlamaya çalışarak eser üretmeye gayret eden ediplerin bu tavrı bile aslında siyasîdir. Eserlerinde siyasal düşüncüyü dışlayan Cenap Şahabettin gibi, Ahmet Haşim gibi ediplerin bu tavırlarının arkasında bile başka gerekçelerin yanında siyasal gerekçelerin bulunduğu söylenebilir. Bu yüzden Türk edebiyatının, özellikle Yeni Türk Edebiyatı'nın dönemlere ayrılmasında siyasal dönüm noktalarını görmezden gelmek mümkün değildir.

Buna istinaden, bugüne kadar yapılmış dönem tasniflerini dikkate alarak, onların güçlü tespitlerini tekrarlayarak; ama eleştirilecek taraflarını da görmezden gelmeyerek "Yeni Türk Edebiyatı" diye adlandırılan edebî süreci "Tanzimat Dönemi Türk Edebiyatı", "II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı", "II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı" ve "Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı" diye dönemlere ayırdıktan sonra, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nı da sürecin uzunluğunu ve bu uzun süreçte edebiyat hayatında meydana gelen karakteristik değişimleri

dikkate alarak “Atatürk Dönemi Türk Edebiyatı”, “Atatürk Sonrası Çok Sesli Dönem Türk Edebiyatı”, “İki Darbe Arası Dönem Türk Edebiyatı” ve “1980 Sonrası Türk Edebiyatı” adlarıyla alt dönemlere ayırmak gerekir. Bunlardan “1980 Sonrası Türk Edebiyatı”nın da 1990’ların sonu veya 2000’lerin başlarından itibaren yeni yeni bir kırılmayı içinde barındırma ihtimali gözden uzak tutulmamalıdır.

Bu bağlamda, ortaöğretimden itibaren öğrencilere öğretilen Yeni Türk Edebiyatı tarihinde “Servet-i Fünun Dönemi”, “Fecr-i Ati Dönemi”, “Millî Edebiyat Dönemi” gibi dönem adlarının kullanımından vazgeçilmelidir. Bu vazgeçiş onların önemsiz olduğu ve ihmal edilmesi gerektiği anlamına gelmemelidir. Bunlar elbette Türk edebiyatı tarihinin önemli toplulukları veya edebî anlayışları olmak münasebetiyle edebiyat tarihlerinde ilgili kısımlarda gereği gibi ele alınmalıdır. Ama bunların birer edebî dönem değil; birer edebî topluluk veya edebî anlayış olduğu bilinciyle hareket edilmeli, bununla bağlantılı olarak ÖSYM’nin sınavlarındaki sorularda da gerekli hassasiyet gösterilmelidir.

Her ne kadar bu çalışma boyunca “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”nın “Yeni Türk Edebiyatı”nın içindeki süreçlerden biri olduğu zikredilmişse de, bu dönemin süreç bakımından uzunluğu, içine aldığı edip sayısının ve eser sayısının fazlalığı ve bu dönemdeki edebî anlayış çeşitliliği dikkate alınarak “Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı”nın akademik hayatta müstakil bir ana bilim dalı hâline getirilme imkân ve ihtimali ilgili çevrelerde tartışılıp karara bağlanmalıdır.

Kaynakça

- Acehan, A. (2011). “Yeni Türk Edebiyatının Devirleri ve Genç Türk Edebiyat Birliği”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 6/1 Winter 2011, s. 583-596.
https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=tammetin&makaleadi=&makaleurl=1043201905_acehanabdullah.pdf&key=14639. Erişim Tarihi: 30.04.2024.
- Akyüz, K. (1983). “Türk Edebiyatı, Yeni” *Türk Ansiklopedisi*, Cilt: 32, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları. s. 134-201.
- Akyüz, K. (1990). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Akyüz, K. (1997a). “Türkler (Türk Edebiyatı)” maddesi içinde ana başlık olmaksızın yazılmış bir bölüm”, *İslâm Ansiklopedisi*, 12/2. Cilt. Eskişehir: Millî Eğitim Bakanlığı, s. 565-596.
- Akyüz, K. (1997b). “Cumhuriyet Devri Türk Edebiyatı”, *İslâm Ansiklopedisi*, 12/2. Cilt, Eskişehir: Millî Eğitim Bakanlığı, s. 596-627.
- And, M. (1972). *Tanzimat ve İstibdat Döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908)*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Argunşah, H. (2019). “Toplumsal Faydacı Edebiyat Anlayışı: Millî Edebiyat Dönemi”, *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, ed.Polat, N. H.; Akpınar, S, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, s. 86-102. e-kitap:
<https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/TDE308U/ebook/TDE308U-11V4S1-8-0-1-SV1-ebook.pdf>. Erişim Tarihi: 02.05.2024.
- Aytaç, G. (1983). *Çağdaş Alman Edebiyatı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları.
- Banarlı, N. S. (1987). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi I – II*, İstanbul: Millî Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.
- Blamires, H. (1984). *A Short History of English Literature*, Routledge.
- Bozdoğan, A. (2006). “Dönem ve Akım Nitelemeleri Arasında Kalmış Bir Terim: Millî Edebiyat”, *İlmî Araştırmalar*, S. 22, Güz 2006, s. 15-32.
- Budak, A. (2008). *Batılılaşma ve Türk Edebiyatı*, İstanbul: Bilge Kültür Sanat Dağıtım San. ve Tic.Ltd. Şti.

- Çetin, N. (2012). *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Kadar Bizde Türk Edebiyatı Tarihleri*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çetin, N. (2016). *İkinci Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Demirci, N. (2017). *Atatürk Dönemi Türk Romanında Kadın Kimliğinin İnşası*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Eken, C. (2020). *Atatürk Dönemi Türk Romanında Adli Süreçler ve Mahkemelerin İşleyişi*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.
- Enginün, İ. (2001). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Enginün, İ. (2010). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Ercilasun, B. (1997). *Yeni Türk Edebiyatı Üzerine İncelemeler 2*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Filazi, G.; Çuhadar, S.; Karaca, D.; Bozbiyık, N.; Baycanlar, M. (2022). *Ortaöğretim Türk Dili ve Edebiyatı 10 Ders Kitabı*, ed. Koca, H., Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Hanioğlu, Ş. (2004). "Meşrutiyet". *İslam Ansiklopedisi*, 29. Cilt, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 388-393.
- Kaplan, M. (1976). *Türk Dili ve Edebiyatı*, Ankara: YAYKUR Açık Yükseköğretim Dairesi.
- Kaplan, M.; Enginün, İ.; Kerman, Z.; Birinci, N.; Uçman, A. (1992). *Atatürk Devri Türk Edebiyatı I*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Karaca, A. (2018). "Edebiyat-ı Cedîde Topluluğunun Oluşumu", *II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı*, ed. Polat, N. H.; Akpınar, S., Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. s. 3-18. e-kitap: <https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/EDB303U/ebook/EDB303U-11V2S1-8-0-1-SV1-ebook.pdf>. Erişim Tarihi: 02.05.2024.
- Karaca, A.; Çağın, S.; Aktaş, Ş.; Gariper, C.; Şahin, İ. (2018). *II. Abdülhamit Dönemi Türk Edebiyatı*, ed. Polat, N. H. ve Akpınar, S., Eskişehir: Anadolu Üniversitesi. e-kitap: <https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/EDB303U/ebook/EDB303U-11V2S1-8-0-1-SV1-ebook.pdf>. Erişim Tarihi: 02.05.2024.
- Korkmaz, R.; Argunşah, H.; Kolcu, A. İ.; Külahlıoğlu İslam, A.; Gariper, C.; Gündüz, O.; Özcan, T. (2004). *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı (1839-2000)*, ed. Korkmaz, R., Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Köprülü, M. F. (2020). *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: ALFA Basın Yayın Dağıtım San ve Tic. Ltd. Şti.
- Lanson, G. (1937). *İlimlerde Usul Edebiyat Tarihi*, çev. Yusuf Şerif, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Levend, A. S. (1961). "Türkçülük ve Millî Edebiyat", *Belleten Türk Dili Araştırmaları Yıllığı 1961*, Cilt: 9, s. 147-206. (<https://tdkbelleten.gov.tr/tam-metin-pdf/116/tur>). Erişim Tarihi: 25.04.2024.
- Loewenstein, D.; Mueller, J. (By Edited) (2008). *The Cambridge History of Early Modern English Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Narlı, M. (2009). *Roman Ne Anlatır; Cumhuriyet Dönemi (1920-2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif ve Değerlendirme*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Okay, M. O. (1994). "Edebiyat Tarihi", *İslam Ansiklopedisi*, Cilt: 10, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 403-405.
- Okay, O. (2005). *Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı Fikirler Türler Topluluklar Temalar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Önal, M. (2008). *Yeni Türk Edebiyatı En Uzun Asrın Edebiyatına Teorik Bir Yaklaşım*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Polat, N. H. (2012). *Yenileşme Devri Türk Edebiyatından Çizgiler*, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Polat, N. H. ve Argunşah, H. (2019). *II. Meşrutiyet Dönemi Türk Edebiyatı*, ed. Polat, N. H. ve Akpınar, S., Eskişehir: Anadolu Üniversitesi, e-kitap: <https://ets.anadolu.edu.tr/storage/nfs/TDE308U/ebook/TDE308U-11V4S1-8-0-1-SV1-ebook.pdf>. Erişim Tarihi: 02.05.2024.
- Sağlam, N. (2006) "Medeniyet Tarihimizin En Girift Labirenti: Türk Edebiyatı Tarihi", *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 4/7, 2006, 9-23.


- Sevük, İ. H. (Tarihsiz). *Edebî Yeniliğimiz*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Solak, Ö. (2014). *Edebiyat Biliminde Kuram ve Yöntem*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık Eğitim Danışmanlık Tic. Ltd. Şti.
- Tanpınar, A. H. (1988). *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul: Çağlayan Kitabevi.
- TKAE (1992). *Türk Dünyası El Kitabı Üçüncü Cilt Edebiyat*, ed. Yok, Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- Wellek, R.; Warren, A. (1983). *Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. Uysal, A. E., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Widdowson, P. (2004). *He Palgrave Guide to English Literature and its Contexts 1500-2000*, New York: Palgrave Macmillan.
- Yalçın, A. (1985). *II. Meşrutiyet'te Tiyatro Edebiyatı Tarihi*, Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları
- Yalçın, A. (2002). *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yıldız, S. (2021). *Sosyal Kimlik Kuramına Göre Türk Romanında 1960 Darbesi, 1971 Muhtırası, 1980 Darbesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

Araştırma Makalesi

White Fetishism in *Meridian*: A Lacanian Interpretation

Meridian'da Beyaz Fetişizmi: Lacancı Bir Yorumlama

Pınar SÜT GÜNGÖR¹

¹ Assist. Prof. Dr., Muş Alparslan University Faculty of Arts and Science, p.sut@alparslan.edu.tr 

Abstract: Fetishism, a term long explored within the field of psychoanalysis, has been subject to various theoretical interpretations for over a century. One such perspective is offered by Jacques Lacan, a prominent French psychoanalyst, who explored the connection between desire, lack, the symbolic order, and the fetish object. His main argument is based on the idea that human desire is not rooted in the pursuit of an object but is instead fueled by the inherent lack in the subject. Drawing upon Lacan's psychoanalytic framework, this article explores Alice Walker's novel *Meridian* (1976) in terms of Truman Held's symbolic desires and the complex relationships that shape his identity. This study applies a qualitative approach, deploying close textual analysis of key passages from the novel to identify instances of fetishism. The fetish, as a symbolic substitute for the unattainable object, emerges as a crucial element in comprehending Truman's coping mechanisms and attempts to reconcile his fragmented self. Ultimately, this study contributes to a deeper understanding of the novel's psychological dimensions, illuminating the character's struggles for identity formation, agency, and liberation by uncovering the ways in which desire becomes a driving force within the broader socio-political context.

Keywords: Jacques Lacan, Fetishism, Alice Walker, *Meridian*, Lack, Desire.

Öz: Psikanaliz alanında uzun süredir araştırılan bir terim olan fetişizm, yüzyılı aşkın bir süredir çeşitli teorik yorumlara konu olmuştur. Bu bakış açılarından biri, arzu, eksiklik, sembolik düzen ve fetiş nesnesi arasındaki bağlantıyı araştıran Fransız psikanalist Jacques Lacan tarafından sunulmuştur. Lacan'ın temel argümanı, insan arzusunun bir nesne arayışından kaynaklanmadığı, bunun yerine öznenin doğasında var olan eksiklikten beslendiği fikrine dayanmaktadır. Lacan'ın psikanalitik kuramına dayanan bu makale, Alice Walker'ın romanı *Meridian*'ı (1976) Truman Held'in sembolik arzuları ve kimliğini şekillendiren karmaşık ilişkiler açısından incelemektedir. Bu çalışma, fetişizm örneklerini tespit etmek için romandaki önemli pasajların yakın metin analizini yaparak nitel bir yaklaşım uygulamaktadır. Fetiş, ulaşılamaz nesnenin sembolik bir ikamesi olarak, Truman'ın başa çıkma mekanizmalarını ve parçalanmış benliğini uzlaştırma girişimlerini anlamada çok önemli bir unsur olarak ortaya çıkmaktadır. Nihayetinde bu çalışma, romanın psikolojik boyutlarının daha derinlemesine anlaşılmasına katkıda bulunmakta, arzusunun daha geniş sosyo-politik bağlamda nasıl itici bir güç haline geldiğini ortaya çıkararak karakterin kimlik oluşumu, eylemlilik ve özgürleşme mücadelelerini aydınlatmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Jacques Lacan, Fetişizm, Alice Walker, *Meridian*, Eksiklik, Arzu.



Atıf: Süt Güngör, P. (2024). "White Fetishism in *Meridian*: A Lacanian Interpretation". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(2): 212-222.

DOI: 10.31465/eeder.1404969

Geliş/Received: 14.12.2023

Kabul/Accepted: 07.06.2024

Yayımlı/Published: 22.10.2024



Introduction

Fetishism, originally coined by Alfred Binet in the late 19th century and later incorporated into psychoanalytic discourse by Sigmund Freud, provides valuable insights into the multi-dimensional relationship between sexuality, desire, and the unconscious mind. To indicate the complex nature of fetishism, Freud, in the *Three Essays*, states that “no other variation of the sexual instinct that borders on the pathological can lay so much claim to our interest as this one” (1905:153). In his earliest discussions, as outlined in his essay *Fetishism* (1927), Freud lays the foundation for understanding this complex psychosexual phenomenon within the psychoanalytic framework by uncovering psychodynamic underpinnings and clinic manifestations of fetishism.

As per Freud’s theory, fetishism is initiated by a traumatic experience involving the realization that the mother lacks a penis, which subsequently generates a pathological fear of castration and results in the substitution of a sexual object with another (1927). Hence, it is proposed that the origin of the fetishism “lie in a misconception of the lack in the female genitalia that leads to a substitute for the proper sexual object” (Dant, 1996: 496). The fetish object, typically an inanimate item such as a shoe, piece of clothing, or body part, becomes imbued with sexual significance and is used as a substitute for the maternal phallus, thereby facilitating the process to manage the castration anxiety. Freudian notion of fetishism, that is, as Böhm and Batta neatly put it, “can simply be seen as a problem and a perversion—a pathology that needs to be cured” (2010: 350). Certainly, it can be asserted that although Freud engaged in speculation regarding the symbolic genesis of sexual fetishes, he did not embark on a systematic inquiry into the significance of fetishes to the extent that he did when analyzing the content of dreams (Dant, 1996). The purpose of this study is to examine how Lacanian fetishism theory illuminates the symbolic significance of fetishistic objects and desires in Alice Walker’s novel *Meridian*, offering critical insights into the development of identity and power dynamics within the novel’s socio-cultural context.

1. Lacanian Fetishism

Taking its broader cultural meanings by the middle of the 19th century, fetishism is “a displacement of meaning through synecdoche, the displacement of the object of the desire onto something else through processes of disavowal” (Gamman and Makinen, 1994: 45). This delineation of fetish elucidates the progressive evolution of scholarly perspectives, with Freud’s theoretical contributions on fetishism serving as a solid framework for comprehending this phenomenon, while subsequent psychoanalysts have both expanded and scrutinized his conceptualizations.

Within the realm of post-Freudian psychoanalysis, Jacques Lacan, a renowned French psychoanalyst who succeeded Freud, accepts fetishism as the symbolic significance attached to the object rather than its physical attributes. In his most influential work *Écrits* (1966), Lacan placed great emphasis on the Symbolic order, wherein the Other, governed by linguistic and social constructs, is the realm where meaning and signifiers are generated. From his perspective, it can be inferred that the acquisition of symbol-making skills entails a simultaneous detachment from the surrounding childhood milieu of objects, resulting in the development of an autonomous selfhood, an experience that is often accompanied by a sense of loss (Rivkin and Ryan, 2004: 441). This lack stems from the separation between the subject and the symbolic order, which is mediated by language and it “can never be filled, and all human desire circulates around it, yearning to hark back to the lost unity” (Rivkin and Ryan, 2004: 441). Evidently, a recurring theme in Lacan’s theoretical framework centers on deficiency, contending that human desire is

not primarily driven by the quest for an object but rather by the intrinsic sense of absence within the subject.

In Lacanian terms, a fetish object becomes crucial in addressing the subject's lack and it serves as a substitute for the perceived void and functions to stabilize the subject's desire. Unlike traditional psychoanalysis, which often focuses on fetishism as a fixation on a specific body part or object, Lacan's emphasis on symbolic phallus is pivotal as it is not a mere representation of the genitalia but a symbol of power and presence within the symbolic order. He introduces the notion of the phallus as "the privileged signifier of that mark in which the role of the logos is joined with the advent of desire" (1977: 288), emphasizing its symbolic significance in representing desire as opposed to being a direct reference to an anatomical organ. Fetish objects are imbued with this phallic symbolism, serving as signifiers of the subject's desire. To put it more plainly: the fetish object is not simply a replacement for a forbidden object but is, in fact, a representation of the very lack that generates desire. Central to Lacanian theory is the exploration of desire and lack, concepts that reverberate throughout his work, seeking to shed light on the enigmatic relationship between the two. In this sense, Lacan's exploration of desire moves beyond Freudian notions of libidinal energy and the pleasure principle, as he observes fetishism as a "more general linguistic and symbolic process of substitution" (Böhm and Batta, 2010: 352), exploring the complexities of desire's linguistic, symbolic, and social dimensions. It is in this exploration that Lacan posits that we are born into a world of lack, a world where the fulfillment of our desires is perpetually deferred and this deferral gives rise to a fundamental tension, driving the ceaseless pursuit of satisfaction.

This process, as Böhm and Batta state, "starts with the infant's 'mirror stage'¹ and, later in life, continues with the instances of fetishism when anxieties are transferred to social images and symbols" (2010: 352-53). Conceptualizing of lack as a driving force, often unconsciously, addresses a rich and unique perspective on the formation of desires and fantasies. Therefore, "a fetish is created through the veneration or worship of an object that is attributed some power or capacity, independently of its manifestation of that capacity" (Dant, 1996: 499). This fetish object, rooted in unconscious conflicts and societal structures, exerts a profound influence on the lives of its "human worshippers," (Dant, 1996: 499) subtly manipulating their conscious thoughts and behaviors. This underscores the inseparable connection between individual subjectivity and the broader socio-symbolic context.

In this vein, to understand the borders of such thought, as well as the politics of fetishism in cultural contexts, this study aims to analyze Alice Walker's second novel *Meridian* (1976) in terms of white fetishism. As a way of approaching fetishism within the context of racial dynamics, diverging from prevalent approaches in racial fetishism studies, this paper adopts a Lacanian interpretation, which aims to mark the white fetishism of black male character, Truman Held, signifying his enduring sense of absence, and yearning for this elusive attribute in the novel. Consistent with this effort, the subsequent part of the study will involve a concise overview of Alice Walker and *Meridian*, followed by an examination of the fetishistic tendencies exhibited by Truman Held.

¹The mirror stage, initial departure from Freud, signifies the psychoanalytical roots and their evolution within Lacanian theory. He posits that human subjectivity begins to form when an infant recognizes itself in a mirror, and this self-recognition initiates a sense of identity, along with a concurrent sense of lack as the infant becomes aware of the disparity between its physical image and its subjective experience.

2. White Fetishism in *Meridian*

Hailing from Eatonton, Georgia, Alice Walker, born on February 9, 1944, stands as an influential figure in African American literature, well-known for her steadfast dedication to feminist and womanist ideologies. As she neatly writes in *In Search of Our Mother's Garden: Womanist Prose* (1983), “committed to survival and wholeness of entire people, male *and* female” (xi, emphasis in original) advocates for the importance of female solidarity and challenges traditional gender roles. Her unwavering commitment to feminism and womanism, one of the most notable aspects of Walker’s literary personality, portrays the strength, resilience, and agency of women, particularly women of color.

Her early experiences with racism and discrimination were central to her life, leading her to become a fierce advocate for Civil Rights Movement and social justice. In her early poems, short stories, essays, and notably, her initial novel *The Third Life of Grange Copeland* (1970), she explores the themes of the Civil Rights Movement. However, it is in *Meridian* that her narrative acutely focuses on the nuances and complexities of the movement (Hendrickson, 1999). Written after the Civil Rights Movement, *Meridian* “can be read as an attempt to mend the ruptures and reconstructs an alternative black tradition from its contemporary American artifacts” (Nadel, 1988: 56). In a world shaped by the crisis of raciology, the novel is attuned to social, political, and philosophical problems raised by the Movement, which “reaffirmed African Americans’ connection to each other as a people and to their history of struggle against oppression” (Hendrickson, 1999: 111). McGowan limits the scope of the narrative, as she prefers, explaining that it “represents a shift from a preoccupation with commemorating black women’s suffering to a concern with probing an individual black woman’s situation for its roots and possibilities” (1981: 25). Therefore, in the dynamic milieu presented, Walker delineates the story of Meridian, a young African American woman grappling with self-discovery during the 1960s. Her journey unfolds within the complexities of a love triangle involving her black boyfriend, Truman Held, and a white Jewish friend, Lynne, whom he ultimately marries. With these main characters, Walker “transcends the boundaries of the female gender to embrace more universal concerns about individual autonomy, self-reliance, and self-realization” (McDowell, 1981: 262). It is pertinent to note that the novel contains significant content warranting meticulous examination beyond the aforementioned issues. Within this context, fetishism, a focal point of investigation in this study, emerged as a nuanced thematic element in the story, interconnected with overarching theme of racism in Walker’s narrative. While various studies have extensively examined primary themes within the narrative, such as racism, gender discrimination, and the Civil Rights Movement, Truman’s fetishistic fixation on white women remains an underexplored matter in prior scholarly analyses.

Following an expulsion from high school due to pregnancy, Meridian, identified as possessing a high intelligence level through testing, subsequently enrolls at Saxon College, where she encounters Truman during her academic pursuits. Truman is enrolled in a men’s institution situated adjacent to Saxon, and “he and Meridian are romantically and sexually drawn together” (McDowell, 1981: 269) through their shared engagement in the voter’s rights crusade. In the narrative, another character, Lynne Rabinowitz, a white northern Jewish student activist, portrays the transformative power of suffering, which enables her to empathize with the obstacles of black community and transformed her “to a woman who now comprehends a deeper nature of oppression and who continues to work against it” (Danielson, 1989: 327). Her Jewish heritage makes her to understand black students’ efforts and ambition to gain equality and the right to vote

during Civil Rights Movement. In this respect, their early friendship confirms one of the ideals of the Movement: *Black and White Together!* However, while Meridian and Lynne struggle to empower poor and illiterate black folks, Truman's hidden ambition is to "empower and enrich" (Tewkesbury, 2011: 625) himself while condemning white capitalists who own power and richness. This is precisely why he chooses to date white exchange students arriving from various parts of the world and according to Truman's view, these students "provide access to the wider world of white power" (Hollenberg, 1992: 84). In Truman's relationship with Meridian throughout the narrative, his attention consistently centers on her racial identity, using it as a rationale for not selecting her as a potential spouse: "I think I'm in love with you, African woman. Always have been. (...) Have my beautiful black babies" (Walker, 1976: 113)². Truman's statement suggests that despite his love for Meridian and her black identity, his innermost thoughts are preoccupied with whiteness and potential privileges associated with it. Walker implies his intention is rooted in the fascination sparked by the distinctive color, positing that Truman's choice to exclusively date white women can be interpreted as a manifestation of a racist fantasy that serves to negate reality and operate as a way of disavowal.

David Marriott states in his *On Racial Fetishism* (2010), "the fetish acts as a defense against more intolerable forms of anxiety, while allowing subjects to enjoy this fear more or less secretly, more or less violently" (216) to indicate the driving force behind fetishistic tendencies. In Truman's case, he endeavors to alleviate the fear and anxiety associated with the perceived incompleteness of the black body by engaging with white women, associating this desire with the restoration of his sense of power. When Truman's friend, Tommy Odds, sustaining injuries during a confrontation with whites, Truman undertakes a visit to him, attributing responsibility for the incident to her wife Lynne based on her racial identity. The linguistic nuances employed by Walker in this segment of the narrative point Truman's heightened state of apprehension and unease: "It was as if Tommy Odds had spoken the words that fit thoughts he had been too cowardly to entertain. On what other level might Lynne, his wife, be guilty?" (131). Indeed, despite Truman's inclination, akin to that of his companion Tommy, to attribute adversaries solely to white individuals, his historical association with whites remains inseparable from his college years; he not only socialize with them but also endeavors to assimilate their behaviors and cultural norms. This would seem to indicate that the fetish serves as a means to derive pleasure from, or consume, the process of sublation. This hidden revelation is both imagined and perpetually reiterated (Marriott, 2010). And that, reciprocally, the loss or lack in Truman's case, reveals itself with Truman's efforts to complete what is missing in himself through these behavioral patterns.

Following Lynne's marriage to Truman and the birth of their child, the acceptance of her interracial family by black southerners was more immediate compared to the reception she received from her own parents. However, an undisclosed reality, unbeknownst to Lynne and later acknowledged by Truman, came to light. Truman's friends and social acquaintances embraced Lynne not out of genuine affection, but rather due to a sense of fear. In their perspective, Lynne symbolizes the qualities that are perceived to be lacking in their own women, casting her as a representative figure in their eyes. Walker emphasizes this perspective,

"They did not even see her as a human being, but as some kind of large, mysterious doll. A thing of movies and television, of billboards and car and soap commercials. They liked her hair, not because it was especially pretty, but because it was long. To them, *length* was beauty." (135)

² From now on only page numbers will be given for the citations from *Meridian*.

Concomitant with his friends' perspectives, Truman actively strives to cultivate a close connection with them, motivated by the distinctive qualities present in individuals of white descent that black ones lack. His union with Lynne is founded upon this perceived absence. This conceptual vacillation aligns with Lacan's theories on identity, and Tura (2012) articulates this predicament, "Humanity's engagement with its own existence perpetually revolves within the realm of an illusory imagination"³ (146). Truman's sense of lacking in his own existence hindered the development of an authentic self, prompting him to strive for validation by filling this void through his relationship with Lynne. Indeed, Lynne serves as a symbolic representation for Truman, encapsulating the deeper quest to overcome his perceived inadequacies through a connection with a woman of white identity, ultimately seeking a resolution to his racial identity struggles. Drawing on Lacan's perspectives, "the proposition that individuals can conceive their own reality through a societal reflection of themselves" (Tura, 2012: 147) elucidates the insufficiency and privation encountered by Truman and his fellow black friends. In a cultural context perpetuating the characterization of whites as the superior race and subjecting blacks to humiliation, the inevitability of identity conflicts is underscored, with these conflicts manifesting distinctively in each person. The occurrences of physical and sexual violence within the narrative are construed as outcomes of these identity ambiguities, whereas Truman's endeavor to address such confusion through fetishism illustrates distinct manifestations. In the "The New York Times" section of the narrative, Walker articulates Truman's feelings of inferiority toward Lynne with the following statement: "Truman had felt hemmed in and pressed down by Lynne's intelligence. Her inability to curb herself, her imagination, her wishes and dreams. It came to her, this lack of restraint, which he so admired at first and had been so refreshed by" (138). Nevertheless, prior to their marriage, Lynne captivates Truman, as these qualities proved highly appealing to him and stand as attributes distinct from those commonly found in women of his racial background, as well as in himself.

In his 1957 essay, Lacan eloquently states, "what we desire is always a signifier of something else" (Rivkin and Ryan, 2004: 447), highlighting its role as surrogate for elusive yet tangible entities. In Truman's case, his desire for whiteness, representing the elusive element within himself, appears as a form of disavowal through the adoption of French attire and incorporation of French vocabulary in his speeches—actions emblematic of emulating the behavioral traits of a white man. In the pursuit of assimilating into the white societal norms, the desire to wed a white woman is driven by the intent to redress the repressed loss. During the peak of the Civil Rights Movement, marked by strict racial segregation between blacks and whites, his insistence to marry a white woman should not be construed merely as a romantic choice, but rather as a calculated response to broader socio-cultural dynamics. Following the tragic assault and demise of Camara, the daughter of Truman and Lynne, a conversation ensues between Truman and his former love Meridian. In this conversation, Meridian reproachfully tells him that he should stand by Lynne, while Truman's response reveals a lack of romantic intimacy or emotional closeness with Lynne:

"I don't love Lynne the way I do you. You notice I don't lie and say I don't love her *at all*. She's meant a great deal to me. But you are different. *Loving* you is different—"

"Because I'm black?"

"You make me feel healthy, purposeful—"

³ Translations from Turkish sources are my own.

“Because I’m black?”

“Because you are *you*, damn it! The woman I should have married and didn’t!” (138, emphasis in original).

In this excerpt, Truman’s admission not only signifies the suppression of his emotions for Meridian but also elucidates his genuine sentiments towards Lynne and the foundation of his marriage, based on a lie. Despite engaging in a sexual relationship with Meridian, and acknowledging her tranquil and consistent demeanor, Truman exhibits a preference for Lynne as a spouse. This inclination, according to Walker, is attributable to “Her awareness of wrong, her indignant political response to whatever caused him to suffer, was a definite part of her charm” (138). Belonging to a community where, as a black man, he contends with being regarded as a secondary individual and must actively advocate for his right to vote, Lynne appears to represent an appealing choice. The expression “whatever caused him to suffer” alludes to the challenges he faced due to racial discrimination, the verbal abuse he endured, and the persistent social inequalities. Truman, is aware of the likelihood of encountering recurring challenges associated with interracial relationships, opts for a union with Lynne, who is devoid of all these problems owing to her white ethnicity, instead of pursuing a relationship with Meridian, the woman he falls in love with. His persistent desire to be with white women, as depicted in the narrative, is explained to signify a desire to distance himself from the socioeconomic class and ethnic identity to which he belongs.

Frantz Fanon, one of the most significant writers in black Atlantic theory, points out, “The family is an institution that prefigures a broader institution: the social or the national group” (Rivkin and Ryan, 2004: 465) drawing attention to children growing up in families of different ethnic backgrounds. Upon interpreting Fanon’s statement, it would not be wrong to assert that the family serves as a conduit to broader social communities. Based on this interpretation, Truman’s aspiration is discerned not merely as a desire to alter his nuclear family dynamics by marrying a white woman but, rather, as an inclination to assimilate into white society and be perceived as one of its members. Hence, his decision to initiate a family with Lynne is a deliberate choice, notwithstanding his earlier assertion to Meridian that he felt emotionally and psychologically secure with her. As a member of a marginalized group, he is cognizant of his shortcomings attributed by society and recognizes the advantages associated with Lynne’s position. This situation can be further elucidated with Fanon’s words: “The Negro’s inferiority or superiority complex or his feeling of equality is *conscious*. These feelings forever chill him. They make his drama” (Rivkin and Ryan, 2004: 466, emphasis in original). As Fanon claims, the inferiority or superiority complexes of the black individual are not repressed illusions but rather conscious and self-aware elements that exert influence over their entire life trajectory. In this regard, Truman’s perspectives are shaped by the influence of factors stemming from his ethnic background and his upbringing within a society characterized by a racial mindset. Meridian, aware of Truman’s deliberate and obsessive desires from the outset, expresses this choice of him, “In Lynne you captured your ideal: a virgin who was eager for sex and well-to-do enough to have had ‘worldly experiences’” (140). Meridian’s utterances may be construed as a verbalized representation of Truman’s vision of the ideal woman, a concept he was unable to acknowledge even to himself. Indeed, after engaging in a sexual encounter with Meridian and gaining insight into her sexual conduct, he neither suggested a repeat of their intimate relations nor become aware of Meridian’s pregnancy resulting from their relationship and aborted the child. His perspective posits that black women are defective in sexuality as in everything else, finding both a virgin and a sexually active

black woman, among blacks, nearly unattainable. Consequently, Truman directs his quest for the idealized female archetype exclusively towards white women, and Lynne crafted an impression embodying the qualities he seeks. Walker articulates Truman's pursuit of perfection as "He had wanted a woman perfect in all the eyes of the world, not a savage who bore her offspring and hid it" (140-41) to signify his idealized portrait of woman. He perceives the white women as embodying an idealized perfection that is globally acknowledged, considering their privilege in various aspects. The status of black and colored women consistently remains subordinate to that of white women. Truman's fetishistic thoughts can be interpreted as stemming from his aspirations to attain perfection and elevates his social standing through association with a white woman. Apart from the fixation on perfection, the use of the term "savage" in the quotation is noteworthy for its portrayal of the presumed distinctions between white and black women. According to Truman, black women are characterized as untamed and have a provincial mentality, whereas white women are perceived as civilized, modern, and receptive to progress. When Meridian questions Truman, who constantly flirted with white exchange students during his university years, about his attraction to them, Truman responds by stating, "They read *The New York Times*" (141, emphasis in original) suggesting that he perceives them as distinct from black women in terms of intellectual development.

The predominant theme in the conversations between Meridian, Truman, and Lynne revolves around the visual representation of his fetishization of white women, evolving into an obsessive desire. Despite his professed love for Meridian, his constant desire to be with her all the time, and his discreet creation of various portraits of her, these intentional choices are underscored by his fixation on color. Stein clarifies Truman's case as, "He is torn between his attraction to the black women whom he idealizes as fertile earth mothers and to the white women that he finds sexually appealing" (1986: 136). While Meridian struggles to comprehend this fixation on Anglo-Saxon image of blonde beauty, Lynne posits that it is merely a result of anger towards white people: "You only married me because you were too much of a coward to throw a bomb at all the crackers who make you sick. You're like the rest of those nigger zombies" (149). The oversight in Lynne's statement is that Truman, unlike a group of angry black men, aspires not only engage in a sexual relationship with her but also contemplates marriage. When Truman's friend Tommy Odds raped Lynne, he had the anger to take revenge on all whites, but Truman does not have such anger and sense of revenge. In the narrative, Walker refrains from suggesting that Truman's consistent companionship with white women, a ritual evident since his university years and possibly predating them, constitutes a pursuit of vengeance. Despite overt expressions of such motives by his friends, Truman does not affirmatively acknowledge or validate their assertions in his responses. An affirmation of Truman's conduct is discernible within the segment of the narrative dedicated to Lynne. During a (inner) dialogue between Tommy Odds and Truman, Odds characterizes Lynne, "*Black men get preferential treatment, man, to make up for all we been denied. She ain't been fucking you, she's been atoning for her sins*" (165, emphasis in original). This quotation serves as an articulation that emphasizes the emotional theme of revenge that black men may seek when involved with white women, but it also alludes to the inclination of women who are with black men to make amends for what their race has done. However, like his reactions to Odd's earlier allegations, Truman refuses to accept it, both on his own behalf and on behalf of Lynne. This is because his attraction to white women does not stem from a desire to redress perceived grievances, but rather from a sense of deprivation. Uslu (1998) states, "African Americans grapple with a profound sense of incompleteness, denial of their identity, and an aspirational longing to assimilate into whiteness" (27) to mark their emotional void. Certainly,

every black individual may exhibit a distinct approach to address their emotional void and sense of incompleteness and Walker illuminates these variations for the reader through the main characters in the narrative.

As this account shows, in the process of completing this emotional void or deficiency, Lynne and other white women are valued by Truman only as materials. In regard to this claim, Meese puts, “body is the site where the political and the aesthetic interpret the material” (1986: 117) suggesting that bodies reflect political, cultural, and aesthetic concerns in societies. Hence, within this narrative, Lynne’s white body is emblematic of her own racial superiority, while for Truman and other black individuals, it can be considered as a symbol of their inadequacies and powerlessness. Lynne’s “(...) of course he’s a vampire. Sucks the blood of young white virgins to keep him vigorous” (149) characterization for Truman implies that he remains strong by being with white women and that he will lose his power if he does not continue to do so. As Stein neatly states it, “Truman Held, the ‘true man,’ the archetypal activist, oppresses the women who love him as much as any white capitalist does” (1986: 135). To put it more plainly, according to the sub-text of the narrative, Truman’s sexual choices are dominated by a fetish, which empowers and distracts him from the deficiencies caused by his skin color and because of these color-based choices he oppresses and degrades women. This pathological process derives from a repression of instinct, among all other factors, reveals itself in fetishist’s, Truman’s, divided self in different situations and Danielson clarifies his manner, “Truman embodies the personal, racial, and sexual contradictions within the Movement” (1989: 324) by elucidating the behaviors that distinguish him from other blacks within the Movement. As further evidence of this, he wears “Ethiopian robes” but “extravagantly embroidered white” (149), prefers white girls to black, and mostly uses white people’s language (French). Underneath all these observations lies a critique of the issue of whiteness, which “extends beyond skin color” (Anderson, 1993: 37). Caught between racial absences, Truman seeks the most convenient substitute to reach idealized white delicacy in every aspect. Given these affective dynamics and reasons, Walker, in *Meridian*, portrays that “politically oppressive societies induce psychological pain in numerous and inexorable ways” (Duck, 2008: 463), evoking the ways in which fetish emerges as a kind of defense, a mask that hides a lack, repressed instinct, disavowal, or egoic power to complete absences with substitutes, that is, it is a demand that seeks sameness and satisfaction.

Conclusion

The exploration of Lacanian fetishism in Alice Walker’s *Meridian* provides a deeper understanding of the connection between lack, desire, identity, and power relations. Through the crucial concepts in Lacanian psychoanalysis, this study has examined the ways in which fetishistic mechanisms operate within the novel, illuminating the character’s, Truman’s, attempts to reconcile the lack of access to the white world within the socio-political landscape of the American South during the Civil Rights Movement.

One key insight conceived from this analysis is the inherent tension between the Real and Symbolic in the character’s construction of desire. Truman’s manner, in particular, serves as a powerful metaphor for the quest to reconcile the fragmented self, with the fetish of color, whiteness, emerging as a coping mechanism to deal with the deprivation that permeates his life. His fetishization on color and white relationships becomes a symbolic attempt to establish a sense of coherence and stability in the face of societal upheaval and personal strife. Besides, the analysis has accentuated the role of lack in Lacanian framework, highlighting its power to shape subjectivity and desire.

Truman, in *Meridian*, grapples with oppressive forces of racism and internalized voices of self-doubt in expressing his innermost desires and the constraints imposed by cultural norms. In terms of these cultural paradigms, moreover, this study features the ways in which fetishism intersects with the issues of race, gender, and class in *Meridian*. Entangled with the socio-political concept of the Civil Rights Movement, Truman's fetishistic engagements offer a poignant commentary on the intersectionality of identity. Walker's distinctive portrayal of fetishism elaborates simplistic readings of the term, which mark a fixation on a specific body part or object, demonstrating its multilayered nature as a coping mechanism, a form of resistance, and a site of negotiation for marginalized individuals such as Truman. Within the narrative, Truman's endeavor to address all his suppressed desires, those constrained by his racial identity, through relationships with white women, including marriage, serves as an illustration of a particular defense mechanism. While he holds admiration for black women and is romantically involved with the main character, Meridian, his fixation on white women takes on symbolic significance according to Lacan's terms. That is why he yearns to forge connections with white women, emulate their behaviors, and adopt their perspective on life, all to alleviate his persistent sense of deprivation.

In essence, Truman believes that by integrating white women into his life, he can shed his black identity and assimilate into their world. Hence, white women become symbolic representations that mask Truman's perceived inadequacy rather than being the actual objects of desire. In conclusion, it has been confirmed, as the narrative unfolds, that, through symbolic objects and relationships, Truman seeks to fill existential voids to unravel the perpetual quest for wholeness.


Works Cited

- Anderson, J. (1993). "Re-Writing Race: Subverting Language in Anne Moody's Coming of Age in Mississippi and Alice Walker's *Meridian*", *a/b: Auto/Biography Studies*, 8 (1), 33-50.
- Böhm, S.; Batta, A. (2010). "Just Doing It: Enjoying Commodity Fetishism with Lacan", *Organization*, 17 (3), 345-361.
- Danielson, S. (1989). "Alice Walker's *Meridian*, Feminism, and the 'Movement'", *Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal*, 16 (3), 317-330.
- Dant, T. (1996). "Fetishism and the Social Value of Objects", *The Sociological Review*, 44 (3), 495-516.
- Duck, L. A. (2008). "Listening to Melancholia: Alice Walker's *Meridian*", *Patterns of Prejudice*, 42 (4), 439-464.
- Freud, S. (1905a [1953]). "Three Essays on the Theory of Sexuality". In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 7, pp. 123-320), London: The Hogarth Press.
- Freud, S. (1927b [1961]). "Fetishism". In J. Strachey (Ed. & Trans.), *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (Vol. 21, pp. 149-158), London: The Hogarth Press.
- Gamman, L.; Makinen, M. (1994). *Female Fetishism: A New Look*, London: Lawrence and Wishart.
- Hendrickson, R. M. (1999). "Remembering the Dream: Alice Walker, *Meridian* and The Civil Rights Movement", *MELUS*, 24 (3), 111-128.
- Hollenberg, D. K. (1991). "Teaching Alice Walker's *Meridian*: From Self-Defense to Mutual Discovery", *MELUS*, 17 (4), 81-89.
- Lacan, J. (1966 [2006]). *Écrits* (B. Fink Trans.), New York: Norton.
- Lacan, J. (1977) *Écrits: A Selection* (Alan Sheridan Trans), London: Tavistock.

- Marriott, D. (2010). "On Racial Fetishism", *Qui Parle*, 18 (2), 215-248.
- McDowell, D. E. (1981). "The Self in Bloom: Alice Walker's Meridian", *CLA Journal*, 24 (3), 262-275.
- McGowan, M. J. (1981). "Atonement and Release in Alice Walker's Meridian", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 23 (1), 25-36.
- Meese, E. A. (1986). *Crossing the Double-Cross: The Practice of Feminist Criticism*, Chapel Hill: U of North Carolina P.
- Nadel, A. (1988). "Reading the Body: Alice Walker's Meridian and the Archeology of Self", *Modern Fiction Studies*, 34 (1), 55-68.
- Rivkin, J.; Ryan, M. (Eds). (2004). *Literary Theory: An Anthology* (Second Edition), UK: Blackwell Publishing.
- Stein, K. F. (1986). "Meridian: Alice Walker's Critique of Revolution", *Black American Literature Forum*, 20 (1-2), 129-141.
- Tewkesbury, P. (2011). "Keeping the Dream Alive: Meridian as Alice Walker's Homage to Martin Luther King and the Beloved Community", *Religion and the Arts*, 15, 603-627.
- Tura, S. M. (2012). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul: Kanat Kitap.
- Uslu, D. A. (1998). *Onların Özgür Zencileri de Vardır*, İzmir: Dokuz Eylül Yayınları.
- Walker, A. (1976). *Meridian*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Walker, A. (1983). *In Search of Our Mothers' Garden: Womanist Prose*, New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Araştırma Makalesi

Hasan Ali Toptaş'ın Anlatısında Gerçek ve Kurgunun Birbirine Dolaşması: Kaybolmalar

*The Entanglement of Reality and Fiction in Hasan Ali Toptaş's Narrative: Disappearances*Fatih ORDU¹1 Dr., serbest çalışan, ordufatih7@gmail.com 

Öz: Kaybolma, arama, bulma gibi olgular hayatın temel karşılaşmalarındandır. Kaybolma bazen bir korkuyu barındırdığı gibi bazen yeni bir başlangıca vesile olabilir. Bu sebeple kaybolmalar geçmişte mit, destan, masal gibi anlatılarda modern dönemlerde romanda çokça yer bulmuş bir konudur. Günümüz Türk edebiyatında kendine önemli bir yer edinen Hasan Ali Toptaş eserlerinde kaybolma konusuna sıkça yer vermiş bir sanatçıdır. Onun her romanında kaybolan bir kahramana rastlamak mümkündür. Toptaş kahramanın kaybolmasına, arayanların kaybolması, hikâyenin kaybolması, anlatıcının kaybolması gibi konuları da ekleyerek postmodern anlatının imkânlarını sonuna kadar kullanır. Belli bir neden taşımayan bu kaybolmalarda hayatın derin açmazlarına inen örtülü sorgulamalar vardır. Toptaş bu sorgulamalara felsefi bir yaklaşımdan ziyade toplumun meseleyi algılayışı ve kabullenışı üzerinden yaklaşır. Aynı zamanda edebiyatın dil ile yapıldığını bilen bir yazar olarak bütün sorgulamalarında dili önceler ve sorunları dilin imkânları içinde çözmeye çalışır. Özellikle de dil üzerindeki bu gayreti onu son dönem Türk edebiyatında yükselten en önemli unsur olmuştur. Kaybolmalar konusunda Toptaş'ın bütün eserlerini hareket noktası edinen bu çalışma iki kısımdan oluşmaktadır. Birinci kısımda kaybolmalar malzeme olarak ele alınmış ve yazarın eserlerindeki kaybolmalar tespit edilerek bir sınıflama yapılmıştır. İkinci kısımda malzemeye bakılarak kaybolmalardan hareketle Toptaş'ın kurgu sanatı incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hasan Ali Toptaş, kaybolma, kurgu, postmodern roman.

Atıf: Ordu, F. (2024). "Hasan Ali Toptaş'ın Anlatısında Gerçek ve Kurgunun Birbirine Dolaşması: Kaybolmalar". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 223-241.

DOI: 10.31465/eeder.1414227

Geliş/Received: 03.01.2024

Kabul/Accepted: 14.05.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Abstract: The phenomena of disappearance, search, and discovery are fundamental encounters in life. Disappearance, at times harboring a sense of fear, can also serve as a catalyst for a new beginning. Consequently, disappearances have found ample representation in narratives throughout history, ranging from myth, epic, and folklore to the modern novel. Hasan Ali Toptaş, an esteemed figure in contemporary Turkish literature, frequently explores the theme of disappearance in his works. It is common to encounter a disappearing protagonist in each of his novels. Toptaş exploits the possibilities of postmodern narration by incorporating themes such as the disappearance of seekers, the disappearance of the narrative itself, and the disappearance of the narrator. These disappearances, devoid of any explicit rationale, entail veiled interrogations into the profound quandaries of life. Rather than adopting a strictly philosophical approach to these inquiries, Toptaş addresses them through the lens of societal perception and acceptance of the issue. Moreover, as an author cognizant of literature's reliance on language, he prioritizes language in all his inquiries, striving to resolve issues within the scope of linguistic possibilities. Particularly, his diligence in exploring the nuances of language has emerged as a paramount factor elevating him in contemporary Turkish literature. This study, focusing on disappearances as the thematic cornerstone of Toptaş's entire oeuvre, comprises two parts. The first part examines disappearances as material and classifies them by identifying instances of disappearance in the author's works. The second part delves into the author's fictional universe and narrative artistry, utilizing disappearances as a point of departure from the material.

Keywords: Hasan Ali Toptaş, disappearance, fiction, postmodern novel.

Giriş

Yitmek ve görünür olmaktan çıkmak anlamına gelen kaybolma, kadim anlatılardan bugüne kadar sıkça başvurulan konulardan biridir. Bazen bir mekândır (cennet, ülke, şehir) kaybolan, bazen bir zaman, bazen bir eşya, bazen de bir kahraman. Kutsal kitaplarda Yakup peygamberin öldüğü söylenen, kayıp oğlu Yusuf'u araması bütün ilahi dinlerin temel metinlerinden biridir. Yunan mitolojisinde Orpheus, ölen sevgili karısı Eurudike'yi ölüm ormanlarında aramaya çıkar. Homeros'un destanında Odysseus kaybolmuşluğuna bir çözüm ararken İthaka halkı da (özellikle Telemakos) kahramanı bulmak için yollara düşer. Milton'un *Kayıp Cennet*'i insanlığın temel mitlerinden biri olan ve soyut bir mutluluk ile özdeşleşen bir mekânın yitirilişi ile alakalıdır ve Mevlana'nın ortaya koyduğu ney istiaresindeki “kamışlık” ile özdeşleştirilebilir. Kutsal kitapların masalların destanların pek çok defa dile getirdiği kaybolma konusuyla modern romanda da karşılaşırız. Modern edebiyatın öncü eserlerinden biri olan, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* kitabı insanın yitirdikleriyle zaman bağlamında ilişki kurabilme imkânlarını arar. Beckett, *Godot'yu Beklerken*'de yokluğu bir kayboluşa dönüşen kahraman ile anlamın yitirilişi arasında bağlar kurar. Daha yakın dönemde yazılmış büyümlü gerçeklik metinlerinden Marquez'in *Yaprak Fırtınası* ve *Yüzyıllık Yalnızlık* eserlerinde de kahramanın kayboluşu metnin kurgusunda önemlidir. Yine büyümlü gerçeklik anlatımına uygun olan Llosa'nın *Masalıcı*'sı ormanda kaybolurken Borges'in *Yolları Çatallanan Bahçe*'sinde anlatının kendi bir labirente dönüşür ve kurguyu besler.

Kaybolma konusu modern Türk edebiyatında da sıkça ele alınır. *Kayıp Aranıyor*'da Nevin birdenbire kayıplara karışır. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde Recep, Hüsne, Taşbaşıoğlu gibi ana karakterlerin kaybolması halkın dilinde sırrolmak şeklinde deyimleşir. *Tutunamayanlar*'da Selim Işık'ın kayboluşu Turgut Özben'i de peşine katarak kayboluşlar silsilesine dönüşür. *Kara Kitap*'ta dayı Şevket kaybolur ve yeğeni onun hayatını yaşamaya başlar. *Sevgili Arsız Ölüm*'de Huvat'ın kayboluşları anlamın kayboluşuna doğru ilerler.

Son dönem Türk edebiyatında özellikle romanlarından çokça söz edilen Hasan Ali Toptaş da eserlerinde kaybolmalar konusunu sıkça işler. Hikâye, şiir gibi edebiyatın diğer alanlarında eserler veren Toptaş kaybolmayı esas olarak romanlarında dile getirir ve hemen her romanında bu konuyu ele alır. Bu bakımdan kaybolmalar Toptaş'ın bakış açısı kadar edebi metnin kurgusu yönüyle de ana izleklerden birini oluşturur. Toptaş'ın üstüne pek çok araştırma yapılmasına rağmen kaybolmaların temele alındığı bir çalışma yapılmamıştır. Eserlerinde çokça ele aldığı kaybolma olgusu, onun felsefi yaklaşımı kadar postmodern roman anlayışının da bir göstergesi gibidir.

Toptaş; edebiyatın malzemesinin dil olduğunun farkındadır ve dili zengin işleyişi yönüyle günümüz edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Eserlerinde kaybolmalar, hayatın gerçekliğinden dilin kurmaca dünyasına geçerek orada yeni görünüm kazanır. Bu bakımdan kaybolmalar yazarın kurgu sanatını özellikle de dil işçiliğini göstermesi yönüyle ayrıca önemlidir.

Bu çalışmada Toptaş'ın bütün eserleri incelenerek kaybolma kavramı etrafında romancılığı anlaşılmasına çalışılmıştır. Bu doğrultuda kaybolmalar, malzeme ve kurgu olarak iki bölümde ele alınmıştır. Malzeme başlığını taşıyan birinci bölümde kaybolma konusunun eserlerdeki görünümü bir bütün oluşturabilecek şekilde toplanmıştır. İkinci bölümde yazarın estetik kurgusunda kaybolma olgusunun katkısı ve işleme yöntemi incelenmiştir. Çalışmanın amacı Toptaş'ın romancılığında kaybolma motifinin yeri olduğu için yazarın postmodern, kafkaesk vb. yönlerinin açıklamasına gidilmemiş ancak bu izahlar çerçevesinde kaybolmanın eser üzerindeki oluşumları gözlemlenmeye çalışılmıştır.

1. Malzeme: Metinde Kaybolmalar ve Çeşitleri

Hasan Ali Toptaş'ın romanlarında kahramanların kayboluşu birbirinden farklı görünümde. Belli bir süre için kaybolanlar, kaybolup bir daha dönmeyenler, başka bir nesneye dönüşenler hatta sürekli dönüşüm içinde olanlar bunlardan bazılarıdır. Metnin içinde bilinen bir kaçma ve kaybolma, kaçmanın engellenmesi ve dönüşme, sürekli aynı kalma ve sürekli dönüşme arasında diyalektik bir çatışmadan bahsedilebilir. Bütün bu birbirinin zıddı ya da sebebi gibi görünen durumlar arasında değişmeyen ana duygu kaybolma arzusudur. Toptaş'taki kaybolma arzusu ile Platon'un mağara istiaresi yahut İslam tasavvufundaki dünyaya sürgün edilme metaforu arasında diğer bir evrenin varlığı yönüyle bağ kurmak mümkündür. Ama yazar kaybolmalar ve dönüşmelerle ilgili olarak felsefi ya da dinî bir sorgulamaya girmez. Onun kahramanlarında Şeyh Galib'in asumanın fanusuna sığmayan canı gibi bir daralma /açmaz /istek vardır. Onun kahramanı mücadelecilerdir. Kaybolmak tek sığınağı gibidir. Kahramandan çok antikahraman görünümündedir. Toptaş'a göre insan çaresizdir ve bu çaresizliğinin sebebi kendisidir: "İnsan kendinden başka nereye gidebilir" (Toptaş, 2016b: 69).

İnsan kendinde nasıl kaybolur ve kendinde nereye gider? Bunlara bir cevap bulabilmek için metindeki malzemeyi görmek gerekir. Bu malzemeler ele alınca birbirinden farklı yapılarda kaybolmaların olduğu görülür. Konu üzerinde daha somut konuşabilmek için kaybolma olgusunun işlenişi üç başlık halinde sıralanabilir. Bunlar kahramanın kaybolması, kahraman dışında kaybolmalar ve dönüşmelerdir.

Maddeleme üzerinde durulacak bir diğer mesele de Hasan Ali Toptaş'ın romanlarını yayın sırasıyla inceleyerek konunun gelişim sürecini takip etmenin güçlüğüdür. Bunun sebebi eserlerin yazılma ve yayımlanma sürecindeki farklılıklardır. Yazar bir konuşmasında ilk yazdığı romanın *Gölgesizler* olduğunu ama bu romanı yakın çevresinin beğenmemesi sebebiyle yayınlamadığını söyler. Andaç, 2004: 197). Bu ve benzeri sebeplerle eserlerin yayın tarihlerine bakarak yazardaki bazı fikirlerin değişim sürecini belirlemek zordur. Kaldı ki Toptaş, belli bir fikri kafasında kurarak "tezli" anlayışa yakın romanlar yazmaz. O, kâğıda yazmaya başlayınca zihninde beliren fikrin kendisini bir yere götürmesine imkân tanır ve kendini olayların akışına bırakır. Bununla birlikte kaybolmalar hususunda genel bir kanaat sunmak ve de bir sırayı takip etmek için yayın sırasından hareket etmek en makulü sayılabilir.

1.1. Kahramanın Kaybolması

Yazarın yayımlanan ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da [1993] gözden sık sık kaybolan baba figürü ile karşılaşırız. Daha sonra Bedran'ın karısı Güldirim de evden uzaklaşır. Çocukken babasını bekleyen Bedran, evlenip koca olunca karısını beklemeye başlar. Bu romanda bekleme kavramı, kaybolma kavramının önünde durur. Kaybolmaların kökeninde kahramanların başka bir yere gitme arzusu vardır. Kaybolma motifyle öne çıkan ve zamanla bir kaygıya dönüşen ana duygu, bekleme duygusudur.

Gölgesizler'de [1995] kaybolma konusu temel sorun olarak işlenir. Yazarın bütün romanları arasında kaybolmalara en çok yer verdiği roman budur. Eser bir kaybolanlar geçidi gibidir. Olaylar Cıngıl Nuri'nin kaybolmasıyla başlar. Bu kaybolmayla birlikte köyde sonu gelmeyen belirsizlikler baş gösterir. Nuri'nin ardından köyün güzel kızı Güvercin kaybolur. Cıngıl Nuri'nin peşine düşen ve her yeri bu kaybolmadan haberdar eden muhtar da "kasabaya gidiyorum", diye ortadan kaybolur. Eser, Güvercin'in kayboluşundan sorumlu tutulan ve vaktiyle onun aşığı olan Cennet'in oğlunun kayboluşu ve peşinden çıkıp gelişile devam eder. Metne bir iç anlatımla Kurtuluş Savaşı sırasında Aynalı Fatma'nın kayboluşu eklenmiştir. Aynalı Fatma'nın sevgilisi Asker Hamdi'nin Fatma'nın yanında ölmesine rağmen başka bir cephede şehit düştüğü haberinin

gelmesi de romandaki belirsizlik zincirine eklenir. *Gölgesizler*'de kaybolmaların çoğunun kökeninde can sıkıntısı vardır. Can sıkıntısı içinde çoğalan beklèmeler zamanla fantastik bir görünüme dönüşür.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda [1996] birbirini seven Ali ile Kevser'in evlenmesi kış, hasat gibi bahanelerle hep ertelenir. Kızın babası Bekir, her karar verme zamanında ortadan kaybolur. Sonra günün birinde (mesela bir değirmenden) çıkar gelir. Sanki bu defa kaybolan düğündür. Anlatıcının babası köyde bir ev yapmayı hayal eder. Çeşitli bahanelerle ortadan kaybolduğu için evin yapımı da ertelenir. Celil, karısı Nesime'yi Almanya'ya gönderip ondan bir daha haber alamayınca aklını yitirir. Avlunun kenarlarında iki ayaklı at gibi eşinir, ardından belli zamanlarda kaybolur. Bu romanda kayboluşların kökeninde sürekli ertelemeler yatar. Celil'in kaybolması, Cennet'in oğlunda olduğu gibi, karakterin toplum hayatına uyumsuzluğuyla ilişkilidir.

Bin Hüzünlü Haz'da [1999] romanın ana kahramanı Alaaddin kayıptır ve anlatıcının Alaaddin'i araması konu edilir. Anlatıcı bir ara Asip Dağı'ndaki kalede Alaaddin'i aramaya giderken kale, dağ ve en sonunda kendi kaybolur. Metnin bir başka unsuru da birbirine dönüşmelerdir. Zaman; kuşlara, karalara, dağlara dönüşür. Kaybolmaların ardındaki ana duygu başkalaşım arzusudur. Önce yüzlerce parçaya bölünecek şekilde başkalaşım yaşamak sonra da kaybolup gitmek. Evrenin anlamı bu un ufak parçalanıp kaybolmanın içindeymiş gibi hissettirilir.

Uykuların Doğusu'nda [2005] kaybolmalar; dönüşmeler ve bütünleşmelerle birlikte ele alınır. Halk tarafından linç edilecek hokkabaz tam da lince uğrayacağı sırada kaybolur. Halk linci unutup hokkabazın nasıl kaybolduğuna dair hikâyeler anlatmaya başlar. Bu romanda kaybolma kavramının altında kaybolmaların öyküleştirilmesi (efsaneleştirme de denebilir) ele alınır. Bu öyküleştirmeye Toptaş, halkın ele geçiremediğini dile geçirmek olarak anlatır: Halkın “yaşadıkları başarısızlığı unutmak, kendilerini avutmak, ya da hayatın gerçekliğini sıcaklığına değiştirip bir şekilde ondan intikam almak” (Toptaş, 2014b: 51). Romanda anlatıcının arkadaşı Haydar bazen kaybolacak yerde büyür. Bazen küçülüp başka nesnelere dönüşür. Anlatıcının dedesiyle sedirde oturup konuşan badem bıyıklı adam kapıyı açıp aniden kaybolur. Üstelik bu onun ilk kayboluşu da değildir. Toptaş bu kaybolmayı şöyle tarif eder: “Bir bakıma, insan gördüğü şeylerin toplamı kadar uyanık, görmediği şeylerin sonsuzluğu kadar uykuda oluyor.” (Toptaş, 2014b: 92).

Heba [2013] romanında kaybolmadan ziyade kaçma istenci göze çarpar. Ziya'nın bu istek doğrultusunda şehirden kıra göçü konu edilir ama gidilen yer umulan yer olmaz. Kaçılan yer de bir zaman sonra kaçılması gereken bir mekâna dönüşür. Romanda kaçışların hiçbir zaman tam bir kurtuluşa imkân vermediği ele alınır. İnsan mekânın içinde kendini hep tekrar eden acılarıyla baş başdır.

Kuşlar Yasına Gider [2016] romanında baba ve oğlun mecburi bir arada kalışları vardır. Yolda görülen at ve mezarlıkta görülen çocuk dışında kaybolan kahramana rastlanmaz. Ana mesele babanın yavaş yavaş, küçüle küçüle ölümüdür. Bu küçülme şekil değiştirme olduğu kadar çocuk gözünde büyük görünen babanın zaman içinde o etkiyi yitirmesi ile de alakalı olmalıdır.

Toptaş'ın *Beni Kör Kuyularda* [2019] adlı son romanında Güldiyar'ın bir seyre dönüşen taştan gözyaşları vardır. Bu seyir sırasında kahramanlardan Dursun'la yeğeni ardından da Rüstem kaybolur. Bu durumu Güldiyar'ın babası olan Muzaffer, karısı Bahriyeye şöyle aktarır: “Evet, ne hikmetse üçü de kayboldu. Neden kayboldular bilmiyorum, gelmiyorlar artık.” (Toptaş, 2019: 76). Romanda kaybolmanın tersine hortlayan kadın kahramana rastlansa da ana duygu seyir üzerinedir. Birinin acısının bir başkasının seyrine dönüşmesi, Guy Debord'un kavramsallaştırdığı gibi modern toplumun “gösteri toplumu” (Debord, 2012) olması ile ilişkilendirilebilir.

Toptaş'ın hikâyelerinde, romanlarında olduğu gibi kaybolanlara pek rastlanmaz. Kaybolmaların yerine geride bırakılan boşluklar ve birbirine dönüşen kahramanlar vardır. “Şarap Lekesi” adlı hikâyede kahramanın karısı İzmir’e gitmiştir. Evi bu defa karısının boşluğu doldurur. “Fotoğraf” hikâyesinde Fuat Yücesoy’un torunu kaybolmuş, fotoğraf dükkânı yok olmuştur. Hikâyelerdeki kaybolmalara genel bir deyişle çekip gidenlerin geride bıraktıkları boşluk duygusunun hâkim olduğu söylenebilir.

1.2. Kahraman Dışında Kaybolmalar

Birinci bölümde yazarın metinlerinde kaybolan kahramanları göstermeye çalışıldı. Oysa Toptaş'ın romanlarında kaybolanlar sadece kahramanlar değildir. Bazen kayıp kahramanları aramaya gidenler, bazen anlatı hatta bazen hikâyenin kendisi bile kaybolanlara karışır. Bunlar da yetmezmiş gibi birbirinde defalarca kaybolmalar baş gösterir.

Gölgesizler'de kaybolan kahramanları aramaya gidenlerin de kaybolmasına tanık oluruz. Muhtar bunlardan biridir. Kaybolma, aranandan arayana geçen adeta bulaşıcı bir hâl almaktadır. Bülent Yıldız bu durum için “Kaybolan kişiyi aramaya giden herkesin teker teker kaybolduğu ve sanki buharlaşıp yok olduğu kara bir durum çıkar ortaya” (Varlık, 2010: 349) der. Bu “kara durum”la birlikte zaten içinden çıkılmaz olan kaybolma daha da karmaşık bir hâl alır. Toptaş “Ben kelimeler arasında saklanmak için yazıyordum.” (Varlık, 2010: 71) der. Kaybolanları arayanların da kaybolması, anlatıcı olarak yazarın sadece kendini değil kahramanlarını da saklayan bir bulanıklığa hizmet eder.

Toptaş'ın romanlarında bir başka kaybolma çeşidi de anlatıcının kaybolmasıdır. Anlatıcı bazen nerede olduğunu, neyi ve kimi anlattığını şaşırır. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda bu durum şöyle ifade edilir: “Hatta bir ara hadi üşenmeyip şuraya, hadi buraya da bakayım derken ben de kayboldum gökçe gelin; bir çocuk gibi hemen hemen bütün yönlerimi şaşırdım. Ve belki de çarşı içinde bu şaşırmışlığımın içinde saatlerce -dön babam- döndüm durdum.” (Toptaş, 2015a: 192).

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin adlı kişinin hikâyesi kayıptır. Dolayısıyla aranan da bu hikâyedir. *Uykuların Doğusu*'nda ise Toptaş bu defa kaybetmeyi kaybeder. “Peşine düştüğü hikâyeye kayıp bir hikâyeye değil, başka hikâyelerin içinde kaybedilerek var edilen bir hikâyedir.” (Varlık, 2010: 194). Bazen kaybolmalar berber aynalarındaki görüntüler gibi iç içe geçerek birbiri içinde defalarca kaybolur. *Gölgesizler*'de, “Kentteki berber köydeki berberde, köyün kaybolan berberi kentteki berberi ziyaret eden delide, duvardaki güvercin resmi köyün kaybolan kızı Güvercin'de tekrarlanır.” (Varlık, 2010: 196).

Kendi içinde kaybolmalar, kaybolma çeşitleri arasında hem en sorunlusu hem de en açıklayıcısıdır. Muhtarın zihni, Cennet'in oğlunun yok olmasını düşünürken iyice karışır. Çünkü onun yok olma yöntemi herkesten farklıdır. “O ne Asker Hamdi ve ailesi gibi ansızın kaybolmuş, ne çerçi gibi gelip geçmiş, ne Aynalı Fatma gibi dağlara yürüyüp gitmiş, ne de güvercin gibi uçmuştu[r]...” (Toptaş, 2008: 100). Göz göre göre kaybolur Cennet'in oğlu. Kendi görünürlüğünün derinliğine çekilerek, kendi varlığına karışarak... Bu durum bize Neşati'nin şu beytini hatırlatır: Ettik o kadar Ref-i taayyun ki Neşati /Bir ayine-i pür tab-ı mücellada nihanız. Tanpınar kendi kendini soyutlayıp kayboluşu anlatan bu beyit için bütün şahsi meziyetlerini büyük dalgalarda silip süpürmek tarifini kullanıyor (Tanpınar, 2019: 275). Toptaş'taki kaybolmalar nedensizdir ama buradan bakınca kökensiz olduğunu söyleyebilmek güçtür. Bir geleneğin çok daha başka görünümdeki yansımaları hâlâ bugünü etkilemeye devam eder gibidir.

1.3. Dönüşme: Kahramanın Başka Bir Nesneye Dönüşmesi

Toptaş'ın kahramanları bazen kaybolmaz da bir başka şeye dönüşür yani başkalaşır. Bu durum kaybolmanın farklı bir çeşidi gibi görülebilecekse de doğrudan bir kaybolma değildir. Romanlarda kahramanların başkalaşmaları ya da dönüşmeleri somut bir nesneye olabildiği gibi soyut bir kavrama da olabilir.

Ben Bir Gürge Dalıyım'da bir ağacın en son bir darağacına dönüşmesi ele alınır. "Rüştü Adlı Bir Karınca" adlı hikâyesinde esnaflık yapan kahraman, memur olan Rüştü'yü zihninde bir karıncaya dönüştürür. Bu dönüştürmede canlılar arası ilinti kurma merkezdedir. Rüştü, "[d]üşle gerçek arası bir beden kılığında dolaşmaktadır. Bir görünür, bir yiter. Kimse onu aradığında bulamaz ama o kimi arasa şıp diye bulur." (Toptaş, 2016b: 18). Lakin *Sonsuzluğa Nokta*'nın kahramanı Bedran, "Trompet olmayı istiyorum." diye söylenir içinden. Burada olağan bir dönüşüm göze çarpmaz. Tamamen başka bir nesneye dönüşme isteği vardır. Bu isteğin altında diğer çalgılara nazaran trompeti daha asi bulması yatar. *Beni Kör Kuyularda* romanında Güldiyar'ın acısının seyre dönüşmesine kızan, kalabalıktan bir delikanlı önce karşı gelir. Polise gidiyorum diye koşmaya, sonra sekmeye sonra da kuş gibi uçmaya başlar ve kaybolur. Bu romandaki dönüşümde gerçeğin tamamen göz ardı edildiği masalsilik göze çarpar.

Toptaş'ın bazı anlatılarında ise temsili dönüşümler vardır. Bir ahali ya da insan kümesi tek bir insana dönüşür. Bu dönüşümde Toptaş'ın insan ve hayatı parçalı bir bütün olarak görüşünün payı olmalıdır: "Bana her zaman, bir insan sadece bir insan değilmiş gibi gelir. Belki de her insan bir insan kümesidir." (Toptaş, 2014a: 275) der. *Geçmiş Şimdi Gelecek*'te anlatıcının gözünde bütün kahramanlar İlyas Usta'ya dönüşür (Toptaş, 2016b: 51), onun gözleri ile bakar. İlyas Usta bütün kahramanları temsil eden bir görünüme bürünür.

Beni Kör Kuyularda romanında kahramanların sürekli değişen görüntülerini buluruz. *Sonsuzluğa Nokta*'da kahramanlardan Ayla, Meftune'nin yerini alır. *Gölgesizler*'de kunduracı, berberin kaybolan Nuri olabileceğini düşünür ve "Nuri bildiğimiz yanlarını uzak bir yere bırakıp köye bu kılıkla dönmüş" (Toptaş, 2008: 28) olabilir der. Özellikle *Gölgesizler*'de her şey birbiri içine girmiş ve içinden çıkılmaz bir hâl alır: "Zaten her şey arapsaçına döndü," dedi öfkeyle. "Dur ben anlatırım!" (Toptaş, 2008: 30). Birbirini izleyen insanlar zamanla birbirinin gözünde kaybolmaya başlar. *Kayıp Hayaller Kitabı*'nda Gürol Hoca bir okulda ders anlatmaktadır. Çocuklar gözlerini hiç ayırmadıkları hâlde onu görmemeye başlarlar. "Yani onlar kelimelerden oluşan bambaşka bir âlemde kaybolurken, Gürol Hoca da çocuklarda kaybolmuştur..." (Toptaş, 2015a: 41).

Toptaş herkesin birbirinden izler taşıdığına inanır. İnsan zihni çoğu kere suretleri birbirine karıştıran oyunlar oynar. Bu oyunlarda insanın o andaki psikolojisi önemlidir: "Demez olsaydım. Gördüğüm bütün insanlar İlyas Usta'nın gözleriyle bakmaya başladılar yüzüme. Hepsi de gök gök." (Toptaş, 2016b: 51). "Av" hikâyesinde insanların birbirine benzeyen tarafları öne çıkar. "Dünyada Bir Gülnida" kahramanların birbirine dönüşmesini izah eden şu cümle ile biter: "Çünkü onun Cihan'a teslim edilmemiş bir küçücük yanıyım ben." (Toptaş, 2016e: 121).

Hayatın bütünlük içindeki ilişkisi bazen insan ilişkilerini de aşar. "Şeytan Uçurtması" hikâyesinde kahramanın anneannesi topaldır. Kedisi, kazı, ineği topaldır.

"Eskiden kedinin, kazın ve dağa kaçıp kaçmadığını hâlâ bilmediğim o ineğin, sahibelerinin kaderini paylaşmak için bile isteye topalladığını düşünürdüm ben çocukluk aklımla. Ya da anneannemin onları zamanla kendine benzettiğini düşünürdüm." (Toptaş, 2017: 82).

Bu dönüşme veya yer değiştirmelerde bazen de soyut kavramlar somut bir cisim, canlı bir insan gibi kılıklara bürünüp ortada gezinirler. *Uykuların Doğusu*'nda mucize, görkemli bir insan hâlini

alır: “Daha doğrusu, mucize dediğimiz şey heybetli bir adam kılığına girip tıpkı masallardaki gibi köpük köpük dalgalanan beyaz bir ata binmiş de, elindeki kamçıyı havada birkaç kez şaklatarak, toz bulutlarının içinden çıkıp hışımla kalabalığın üstüne yürümüş.” (Toptaş, 2014b: 64).

Kahramanların kendi arasında veya nesnelere iç içe geçerek birbirlerinin özelliklerini taşıması da dikkat çeken başka bir husustur. *Uykuların Doğusu*'nda kaybolan bu defa bir haziran sopasıdır. Romanda kahramanlar âdeta bir insan gibi ortalıktan kaybolan haziran sopasını ararlar.

2. Kurgu: Kaybolma ve Anlatım

2.1. Gerçek ve Kurgu Düzlemi: Kaybolma Olgusunun Başat Faktörü Olarak Baba

Toptaş'ın kaybolan kahramanları arasında en çok yer babanın kayboluşuna ayrılmıştır. Bu yer vermede yazarın “Alınlarımıza yazılmış yalnızlıklar” (Toptaş, 2016f: 37) olarak gördüğü babanın ona kayıp duygusunu yaşatan ilk kişi olması önemlidir. Toptaş'ın kendi hayatında da gördüğümüz üzere, çocuğunu [Hasan Ali'yi] ninesine emanet edip geride yalnızlıklar bırakarak sürekli bahanelerle evden ayrılan baba, bir zaman sonra ansızın çıkagelir. Neredeyse bütün metinlerinde baba figürüne ufak da olsa bir gönderme yapan Toptaş'ın *Kuşlar Yasına Gider* adlı romanı babanın ölümü ve onunla hesaplaşma romanı olarak okunabilir.

Roman kahramanları elbette kurmaca karakterleridir ama Toptaş'ın kaybolan kahramanlara dair babasının kendinde bıraktığı iz görmezden gelinemez çünkü Toptaş'ın kaybolma olgusuyla ilk tanışması babasının evden sık sık gidişleri ile başlar (Varlık, 2010: 66). Kaybolan baba üzerinde düşünmesi aynı zamanda yazarın kendi geçmişi ile hesaplaşmalarının temelini oluşturur. “Bu Kent Köyden Küçük” adlı hikâyenin başlangıç paragrafı bu yönden dikkat çekicidir:

“Aklında da, son günlerde sıkça düşünür olduğu köyü var. Ama köyünden önce, ille de babası! Zaten ne zaman köyünü düşünecek olsa önce babasının taş ve toprak yüzü geliyor gözlerinin önüne. Genişleyip büyüyor usul usul.” (Toptaş, 2016b: 36).

Toptaş'ın babası şofördür. Özellikle de uzun yol işlerini aldığı zamanlarda yokluğu iyiden iyiye hissedilir. Evde yalnızlıklar ve bekleyişler büyür. Bütün boşlukları babanın gitmişliği doldurur. Yazarın ilk romanı olan *Sonsuzluğa Nokta*'da anlatıcı geçmişi düşlerken babası aklına gelir ve uzun yol şoförlüğü için geride bıraktığı yalnızlıkları duyumsar. Bu romanda tıpkı kendi babası gibi “evden sık sık giden ama seyrek gelen bir babadan bahsedilir.” (Toptaş, 2015b: 113). Uzun yol şoförü olan babasının habersiz gidişleri ve Bedran'ın pencerelerden günlerce onu beklemesi bir kayboluş anlatısı olduğu kadar psikanalitik eleştirilere de imkân tanır.

Toptaş'ın yüzünü Beckett'e benzettiği babası, *Sonsuzluğa Nokta*'daki baba figürü gibi az konuşur ve çok gülmez (Varlık, 2010: 66), (Toptaş, 2014a: 38). Anadolu yaşantısında sıkça karşılaşıldığı gibi baba ile oğul arasında aşılmanın bir engel vardır. Zamanla şartlar değişir ve evden ayrılan oğul, bekleyen baba olur. Oğulun uzun ayrılıklarının ardından eve her dönüşünde annesi ona sıkı sıkı sarılırken babası hep mesafelidir: “Babam ne sarılır ne de öper o sırada. Samuel Beckett gibidir o.” (Toptaş, 2016c: 141). Toptaş ortaya çıkan mesafeyi biraz da baba olmanın ağırlığına bağlar. Baba kavramı, babası ile Toptaş'ın kendi babalığı arasında ortak anlamlar taşımaya başlar: “[B]aba, iktidardır her şeyden önce. Aynı zamanda geçmişin yükünü getirip omuzlarımıza yığın yok edilemez bir köprüdür. Anlamsal ağırlığıyla belimizi büken devasa bir ilmektir.” (Toptaş, 2014a: 294). Bu yüzden Toptaş, kaybolmak isteyip sonunda varlığa çıkan yol ile babadan kurtulmaya çalışıp babaya çıkan yolu ilişkili bulur. Bu açmazı bir ömür içinde taşır ve tartışır. İçinden hiç atamadığı bu durumu çocukluk yıllarında “Baban ne iş yapıyor?” diye sorduklarında şaşırıp kalması, ağzını açıp da “Babam şofördür, minibüsçülük yapar.” diyememesiyle anlatır.

Eğer böyle bir cevap verirse babasının kendinde süregeldiğini kabullenmiş olacağını sonrasında da ondan hiç kurtulamayacağını düşünür (Toptaş, 2015b: 100).

Kayıp Hayaller Kitabı'nda kaybolan baba motifine yine dönülür.

“Kaybolup uzaklaştığı zamanlarda arada bir başkalarıyla işinin uzadığına ama döneceğine dair haberler gönderse de iş evin yiyip içmesine bakkal veresiyesine, çocuğun okul ihtiyacına ve konu komşuya ödenecek borçlara gelince ansızın kayıplara karışır.” (Toptaş, 2015a: 115).

Evi terk eden babanın sürekli olarak bir ev yapma düşüncesinde olması da bir başka çelişkidir. Ama bu ev bir türlü yapılmaz ve baba yapılacak evin ağırlığı altında günden güne ezilir. Hiçbir işin üstesinden gelebilecek kadar para biriktiremez. Evin sessizliği, onun olmayışının da sessizliğidir biraz. Toptaş, *Harfler ve Notalar*'da kendi babası için de şunları söylüyor:

“[K]asabadaki kahvelerden birine gidiyorum diye bazen kalkıp Dinar'a, oradan Konya'ya, oradan Malatya'ya, oradan da Urfa'ya gider ve kasabadaki kahvelerin birinden geliyormuş edasıyla, eve ancak birkaç hafta sonra döner. Dönünce de zahmet edip anneme bile söylemez nereye gittiğini.” (Toptaş, 2016c: 141).

Kaybolmak ve kamyon şoförü olmak arasındaki ilinti *Gölgesizler*'de de karşımıza çıkar. Cıngıl Nuri günün birinde sebepsiz yere kaybolur. Anlatıcı, kayıp Nuri'nin kamyon şoförü olabileceğini düşünür. “Yollardadır her gece, her gündüz yollardadır ve uykusuzdur yollar kadar ve yorgundur. (...) Ne de olsa adressiz bir meslek!” (Toptaş, 2008: 29).

Romanlardaki baba karakteri ile Toptaş'ın babası arasındaki ilinti Toptaş'ın babası tarafından şöyle dile getirilir. Bir gün oğluna:

“Sonsuzluğa Nokta diye bir romanın var ya hani, vaktiyle, onu biraz okumaya çalışmıştım ben. Orada anlattığın minibüs şoförünü kendime benzettim evvela, derken baktım, onun yanında Bedran diye biri muavinlik ediyor. O zaman anladım ki, benimle âlâkası filan yok. Ben yanımda hiç öyle birini çalıştırmadım çünkü.” (Toptaş, 2016d: 146).

Oysa yazar bir söyleşisinde şunları söylüyor:

“Babam benim çocukluğumda uzun yol şoförüydü, *Sonsuzluğa Nokta*'daki şoför gibi, evden sık sık giderdi ama seyrek gelirdi. Daha sonra, babam yine *Sonsuzluğa Nokta*'daki şoför gibi bir minibüs satın aldı ve akşam eve gelmeye başladı.” (Varlık, 2010: 56).

Bauman, baba oğul restleşmesinin 68 kuşağı ile başladığını söyler:

“1968 hareketinin yarattığı sonuçlardan birinin, babaların saldırganlığının zayıflaması olduğunu gördük. O kuşak otoriter baba figürüne meydan okudu ve bunun sonucunda babalar çocuklarına karşı bu dediğim dedik saldırganlığı terk edip, daha nazik, anlayışlı birer dost gibi davranmak zorundaymış gibi hissettiler.” (Bauman ve Mazzeo, 2019: 50, 51).

Toptaş'ın babasının karşısına dikilmeye varacak seviyede bir tartışması olmamıştır. Aralarındaki ilişkide baba karşı konacak sertlikte bir tavır sergilemediği için Toptaş da karşı koyan bir tavır takınmaz. Yazar, babasıyla içten içe didişir. Bauman'ı merkeze alacak olursak Hasan Ali Toptaş 1958 doğumludur ve baba ile karşı karşıya gelen kuşaklar Toptaş'ın ağabeyi sayılabilecek kuşaklardır. Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta* (1993)'yı yazdığında 35 yaşında idi. Onun baba ile hesaplaşması babanın çekip gitmeleriyle ilgilidir. Bu çekip gitmeler ve babasının takındığı tavır, aralarında derin bir mesafe bırakmış gibidir. Bütün romanlarda bu mesafenin oluşturduğu didişme daima hissedilir. *Kuşlar Yasına Gider*'i yazdığında Toptaş 58 yaşındadır. Hastalıklar dolayısıyla baba ile oğul, araba ve hastane gibi ortamlarda ilk defa beraber zaman geçirirler. Babanın beden en küçüle küçüle ölümüyle birlikte aralarındaki mesafenin de küçüldüğü hissedilir. Toptaş, babasının ölümünün ardından eserlerinde kaybolma olgusunu işlememeye başlar. Bütün o kaybolmalar ve kaybolmaların ortaya çıkardığı belirsizlikler azalır. Son romanı *Beni Kör Kuyularda*'da kaybolma

ve kaçma arzusu yerini acımasız ve korkunç bir seyre bırakır. Bu seyrin ortasında çaresiz kalan ve elinden hiçbir şey gelmeyen bir baba vardır.

Babanın gidişi zorluklardan bir kaçış olduğu kadar yazarın muhayyilesinde bilinmeyen bir dünyanın kendini göstermesi bakımından da dikkat çekicidir. Bu dünyanın kapısını açan yalnızlıklardır. Baba yalnızdır ve geride yalnızlıklar bırakıp gider. Toptaş'ta baba ve babanın gidişi, yalnızlıklar ile tanımlanır. Babası gidince ninesini yalnızlık zanneder (Toptaş, 2016f: 14). Bu sebeple kendini de babasında bir yalnızlık olarak görür: “Zaten o yıllarda babamın yalnızlığına çivilenmiş /küçükük bir fenerdim.” (Toptaş, 2016f: 45). Engin Geçtan denizlerde, uzak karalarda uzun yalnızlıklar yaşayan insanların uyaran eksikliklerine bağlı olarak bir zaman sonra gerçek ile gerçekdışının ayrımını yapamamaya başladığını söyler (Geçtan, 2017: 112). Toptaş'ın yukarıdaki sözlerini alıntılıdığımız kitabının adı da *Yalnızlıklar*'dır. Eserlerinde ele aldığı kaybolmaların ilk düşleri, onun zihninde babasının gidişleriyle belirmiş olmalıdır.

2.2. Fantastik Düzlem: Sır

Necip Fazıl'ın *Yunus Emre* piyesinde ardından sesler gelen bir dağ vardır. Dağdan ne zaman ses gelse kasaba insanlarından biri kurban verilir ve o kişiden bir daha haber alınmaz. Piyes uzamındaki dağın öte yüzü fantastik bir alanı işaret eder. Yaşar Kemal'in *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde de benzer bir durum vardır. Recep ve Hüsne, Koca Halil ve Taşbaşıoğlu farklı zamanlarda farklı nedenlerle köyden kaçarlar. Halk bu kaybolmaları kendilerini aşan bir “sır” olarak görür ve onların hakkında türlü efsaneler üretir. Bu efsanelerin özünde “sırrolma” inancı yatar. Bu fantastik ile koştur açıklanamayan alan Toptaş için de bir beslenme kaynağı gibidir.

Haydar Ergülen, Toptaş'ın sır ile neyi kastettiğini şöyle bir cümleyle yorumlar: “Arıyorsan sır değildir, bulamıyorsan hiç değildir, bulduğunu bilmediğindir belki sır.” (Varlık, 2010: 379). Toptaş'ın romanında sır; kahramanı, mekânı hatta anlatıyı kuşatan kalın bir örtü gibidir. Sırrın kuşattığı anlatı, içinden çıkılamayan ve bir o kadar da anlam verilemeyen bir bilmeceye dönüşür. Bu kapanmada en çok da statik mekânın sürekli dönüşen bir görünüme bürünmesi dikkat çeker. Bu kendi içinde daralan sonra yeniden genişleyen en geniş hâline varınca tekrar daralan dinamik bir döngüdür.

Toptaş'ın insana yaklaşımı ile filmleri arasında yakınlık kurulabilecek olan Nuri Bilge Ceylan, bir konuşmasında, “Yaşamın birdenbire ve daha geniş bir evrene bağlı olduğunu hissettiğin o anları yakalamaya çalışıyorum.” (Diken, vd. 2020) diyor. Ceylan'ın daha geniş bir evrene bağlı olma, dediği şey “şimdi içinden şimdiki mümkün olana, Kuvve'ye, varlık içinden varlığı oluşturma” (Diken, vd. 2020: 20) çabası olarak düşünülebilir. Daha büyük bir evreni hissetme ve orada olmayı arzulama Toptaş'ın kahramanlarının ruh hallerini de kısmen açıklayabileceği gibi anlatıların üzerindeki fantastik çizgiyi de gösterir.

Ceylan'ın sinemada sesler ve görüntüler ile hissettirdiği bu “geniş evren”i Toptaş dil aracılığı ile duyumsatır. Ceylan'ın uzaklardan gelen köpek ve su sesleri nasıl ki daha geniş olan o evrenin imgesini uyandırıyor, Toptaş'ın dili buradan çok daha başka bir yerdeki mekânın varlığından bir şeyler taşıyıp getirir. Roman kahramanları da çok kere bu iki mekânın şartları arasında birinden ötekine taşınır durur. Böylesi bir “mekânlar arası durum” ister dağın ardında ister burnumuzun dibinde her nerede gerçekleşirse gerçekleşsin fantastiğin alanına girer. Buradan hareketle Toptaş'ta olayları, olguları ve kahramanları fantastiğe yaklaştıran başat unsurun görünmeyen ama hemen orada hissedilen bir evrenin yaşama paralel akıp gidişi olduğunu söyleyebiliriz. Todorov'un “askıda kalma” (Todorov, 2004: 39) dediği şeydir bu. Her iki dünyanın arasında bir kararsızlık halinde kalış olarak da gösterilebilecek durum metinden kahramana oradan da okura geçerek metni kuşatır.

Toptaş'ın özellikle mekân tasvirlerinde fantastik görünümeler vardır ama bütün anlatılarını yalnızca fantastiğin ilkeleriyle tanımlamak mümkün değildir. Çünkü Toptaş'ın anlatıları, fantastik olduğu kadar grotesk, tekinsiz ve büyülü gerçeklik vb. anlatıları da hissettirir. Bununla birlikte Toptaş'ın anlatılarının dinamik yapısı, metinler üzerinde kesin yargılar konmasını engeller. Hatta bazen fantastik olanın dille sağlandığını mekânın ve olayların fantastiğin sınırlarının dışında kaldığı bir durumla karşılaşılabılır.

Gölgesizler'de mekân olarak köy tekinsiz iken berberin çırağı çoklu bir düzlem arasında yaşamasıyla fantastiktir. Güvercin'in bir ayı doğurması daha çok büyülü gerçekliğin sınırlarına yakındır. Anlatılar birçok anlatı formuyla ilişkilendirilebilir. Hiçbir zaman tek bir tanımın çeperine sığmaz. Özellikle de *Uykuların Doğusu* ve *Gölgesizler* için ne zaman bir tanım imkânı doğsa bu metinlerin rüyaya dönüştüğü görülür. Okur her şeyin bir rüya olduğunu fark ettiği anda dilin içinde bir daha kaybolur. Bu bakımdan Toptaş'ın anlatıları bir konunun, bir kahramanın, bir olayın ne olduğundan çok ne olmadığını anlatır gibidir. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin, Haraptarlı Nafi'ye “[H]ayat nedir” diye sorar. Haraptarlı, “Hayat nedir, diye sorarsan bilmiyorum evlat” der, emin bir sesle. Ama “[s]ormazsan biliyorum.” (Toptaş, 2016a: 149). Toptaş'ın anlatıları da biraz böyledir: Ne olmadığı bilinebilir ama ne olduğu zor.

2.3. Postmodern Düzlem: Sis, Amaçsızlık ve Karnavalesk

Hasan Ali Toptaş'ın metinlerinin ne olduğundan çok ne olmadığı bağlamında konuşmak tam da postmodern anlatının “gri” tanımı ile örtüşür. Yukarıda sır örtüsü ile anlattığımız durumu burada sis etkisi içinde göstermek mümkündür. Sis etkisi, Toptaş'ın kahramanlarının gözden kaybolmasında, kaybolanların bulunamamasında önemli bir unsurdur. Kaybolan, aranan yahut çıkıp gelen kahramanlarda sis faktörü bir örtü görevi gördüğü gibi yabancılaştırıcı bir etki de bırakır. Bu yabancılaştırmaya Umberto Eco'nun “[N]esnelerin hatlarını kesin olarak ayırt etmeksizin, yarı kapalı gözlerle bir manzaraya bakıyormuşuz gibi, okurun üzerinde bir ‘sis etkisi’ yaratma” (Eco, 1996: 38) tarifıyla birlikte bakılabilir. Toptaş sisi, kahramanlarını bir belirsizlik gibi saran canlı bir varlık gibi betimler. Böylece sis hareket eder, büyür, örter, doğurur. Bu doğumdan ortalığa ucubeler saçılır. *Bin Hüzünlü Haz*'da kahraman, Motel Rom'dan çıkınca sisin gizemli bir yaratık gibi her şeyi yuttuğunu fark eder:

“Kendine kendi içerisinde yer açmak istercesine arada bir yavaş yavaş kımıldanır sis. Uzak uzak kabarrı kaynar, ortalıkta ne kadar çizgi ve renk varsa sile süpüre akar, yükselir, alçalır. Bu sisin içinden savaş kurbanlarına benzeyen kolu bacağı kesik, burnu kulağı kopuk, sesi soluğu kısık, ya da şekli şemali bozuk, eciş bücüş insanlar çıkıp gelir.” (Toptaş, 2016a: 57, 58).

Sis aynı zamanda tıpkı fantastikte olduğu gibi bir ara alanın imgesini oluşturur. Tanpınar'ın ifadesiyle söylersek sis, “olup olmamanın eşi[ğ]”idir (Tanpınar, 1989: 65). “Hakikat[in] çok uzak karanlık ve derin bir dille konuş”tuğu eşik ne orası ne de burası olduğu gibi aynı zamanda her iki alanla da temasta olan yerdir. Toptaş'ın varlık ve yokluk arasındaki kahramanları tam da böyle bir ara mekânda yaşar. Her an birinin kaybolabileceği bir başkasının çıkıp gelebileceği masalsi bir yerdir burası. Tanpınar'ın tam da “ikiz ayna” metaforundaki gibi varlık yokluğa yokluk da varlığa karışmıştır. Toptaş'a eserlerindeki bu belirsizlik yahut iç içelik sorulduğunda “bunun nedeni benim beyazın ve siyahın kesinliğinden uzak, grinin belirsizliğine yakın duruşum olabilir.” (Toptaş, 2014a: 53) cevabını verir. Alper Akçam da Toptaş'ın anlatılarında eşik mekânların kullanılmasına dikkat çeker ve *Sonsuzluğa Nokta*'da otobüs ve minibüsü, *Gölgesizler*'de köy meydanını, *Bin Hüzünlü Haz*'da sokakları, *Uykuların Doğusu*'nda radyoevinin eşik mekânlar olarak adlandırır (Varlık, 2010: 165).

Toptaş'ın kahramanları bir amaç doğrultusunda yaşamadıkları gibi kaybolmalar da çoğu kere nedensizdir. Yıldız Ecevit, "Kayboluşlar nedensizdir ama nedensizliğin önemli bir nedeni bulunur." (Varlık, 2010: 349) dedikten sonra bu nedeni *Gölgesizler*'deki şu cümleyle açıklar: "Herkesin asla göremeyeceği halde görmek istediği kayıp bir yüzü vardır." (Toptaş, 2008: 103). Bu tanım, kaybolanların kayıp yüzlerini aramaya gittiklerini düşündürdüğü gibi her insanda kaybolmaya meyyal bir taraf olduğunu da gösterir.

Toptaş'ın romanlarında kaybolmak gibi kaybolanları aramak da başlanan işi sürdürme dışında hiçbir amaç taşımaz. *Bin Hüzünlü Haz*'da Alaaddin'i aramaya çıkan anlatıcı yolda rastladığı birine onu sorar. Adam: "Buralarda herkes birilerini arar zaten" (Toptaş, 2016a: 44) der. Gerek kaybolan kahramanlar gerekse de onları arayanlar bir çaresizlik içindedir. Hareketleri, düşünceleri belirsizdir. Kaybolan niye aranır bilinmez. Yine aynı romanda bir başka kahraman, "Belki de onu aramaya başladığın için arıyorsundur artık" (Toptaş, 2016a: 49) der. Arama amacından sapmış, nesnesiz bir meşgaleye dönüşmüştür. Aranılan bulunmaz, o ancak çıkıp gelebilir. Hiçbir romanda aramakla bulunan kahraman yoktur. "Ne yazık ki insanın aradığını hiçbir zaman, hiçbir yerde bulamayacağımı bilmiyordum. Bulamazmış oysa." (Toptaş, 2016a: 52).

"Ben yıllar önce çevremdeki insanlardan ve kendimden kaçmak için yazmaya başladım." (Toptaş, 2014a: 160) diyor Toptaş ve cümlelerin arasında kaybolup gitmek istediğini ilave ediyor. Onun romanlarındaki nesnesiz hayat biraz da böylesi bir kaybolma istencinin yansımasıdır. Kahraman kaybolamıyorsa eğer kaçır. Kaybolmalar, aramalar gibi kaçışlar da amaçsızdır ve postmodernizmin amaçsızlığıyla örtüşür. *Heba*'da, Ziya köye ve yeşile doğru kaçır. Köy ve yeşil, kahraman için bir amaç değil bir uzaklaşma isteğidir. Fakat kaçışı bir sonuca ulaşmış görünmez çünkü kaçılan yer yine aynı yalnızlığa dönüşür. O zaman şu söylenebilir: Kaçışlar kaybolmaya dönüşüyorsa amacına ulaşmıştır, kendini tekrara dönüşüyorsa değil. Bu durumda kaçmanın bir amacı varsa eğer o da yalnızca kaybolmaktır. Herkesten hiçbir yeredir. *Heba*'da köye kaçan Ziya için "şehirden şehrin insana ettiklerinden bir kaçış" olsa da eserin sonunda boşuna bir kaçış olduğu görülür. "Kaçtığı şey varacağı yerde kılık değiştirmiş olarak Ziya'yı bekliyor" diyor Toptaş, "Herkesten Hiçbir Yere" adlı bir öykü yazdığını ama bu öyküyü *Ölü Zaman Gezginleri*'ne almadığını söyler.

Toptaş'ın kaçma istenci Byung-Chul Han'ın, özgürlük tarifiyle örtüşür. Çünkü Han'a göre "özgürlük, bir epizot halinde gelecektir. Epizot ara bölüm demektir. Özgürlük duygusu bir yaşam biçiminden diğerine geçerken ortaya çıkar ve bu yeni biçim de kendini bir zorlama biçimi olarak gösterene kadar sürer." (Han, 2022: 11). Toptaş'ın "Gene de hangi dünyayı özlersem özleyeyim, ona kavuştuğum anda başka bir dünyayı özlemeye başlayacağım." (Toptaş, 2014a: 198); "Nerede değilsem orada iyi olacaktım gibi geliyor." (Toptaş, 2016c: 147) cümleleri bu özgürlük tanımına denk gelir.

Onun kahramanlarını orada veya burada değil arada yani yolda buluruz. Claude Levi- Staruss "Bir yolculuk çoğunlukla zamanın başlangıcına doğru yola çıkmanın, 'başka bir yerde-kendi evine' dönmenin bir biçimidir" (Levi-Strauss, 2020: 13) der. Oysa Toptaş'ın başka bir yer ümidi ve beklentisi yoktur. Varılacak yer, az evvel söylediğimiz gibi bir başka tutsaklığın mekânıdır. O zaman tek bir durum çıkar ortaya: Tekrarlar.

Jale Parla, "Toptaş'a göre öyküler olasılık, olasılıklar başkalaşım, başkalaşımın özgürlükle eşanlamıdır." (Parla, 2018: 233) der. Toptaş'ın kahramanları evrenin kendi parçalanmışlıkları içinde, bir küçücük yaprağın biriktirdiği rüzgâr uğultularının arasındadır. Böylesine parçalanmışlık Zenon paradoksunda olduğu gibi o en sona varılamayacağı için tek kaçış yolu

olarak tekrarları bırakır: *Gölgesizler*'de “Desene yaşam tekrarlardan oluşuyor” diye seslenir anlatıcı Berber'e. “Tekrarlardan değil” diye cevap alır: “Tekrarların tekrarından.” (Toptaş, 2008: 48).

Bin Hüzünlü Haz'da Alaaddin kendini arar, kahraman da Alaaddin'i. Alaaddin “[B]elki de bir anın içine” (Toptaş, 2016a: 73) saklanmıştır ve sayısız hikâyeden birine bürünmüştür. Bu “bir anın içi”ndeki küçük hayat, postmodernizmin parçalanmış büyük anlatılarının sayısız küçük hikâyeye dönüşmesiyle bütünleşir. “Bu nedenle küçük anlatıların, pek çok dil oyununun aynı zamanda oyunda kalmasına olanak sağladığı söylenebilir, dolayısıyla küçük anlatılar heterojendir.” (Lucy, 2018: 103). Tıpkı bütün düzlemlerin kendinde eridiği bir sis gibi heterojen.

2.4. Kafkaesk Düzlem: Tekinsizlik, Metamorfoz ve Takip

Hasan Ali Toptaş, röportajlarında ve denemelerinde Kafka'yı çokça okuduğunu anlatır. Hatta “Kafka ile Konuşmalar” adlı müstakil bir yazısı da vardır (Toptaş, 2016c: 10-14). Kafka'yı okumanın yanında roman ve öykülerinde Kafka'yı anımsatacak böcek vb. imgeleri bulmak da mümkündür. Buradan hareketle Toptaş'ın metinleri için Kafkaesk anlatım ifadesini genelleyici bağlamda kurabilmek güçtür. Kafka okumak, onu sevmek veya Kafkavarî imgeler kullanmak bir metni Kafkaesk yapmaz. Bununla birlikte Toptaş'ın romanlarında Kafkaesk imgeler üzerinden düşünmek bu metinlerin çok arada ve gizli kalmış yönlerini gösterebilir. Bu bakımdan kısa bir şekilde tekinsizlik, dönüşüm ve izleyen göz imgelerine bakmakta fayda var.

Todorov'a göre okur, fantastiğin kararsız alanından gerçekliği açıklayabileceği yasaların tarafına geçiyorsa tekinsizliğin alanındadır (Todorov, 2004: 31-47). *Gölgesizler*'de Cıngıl Nuri'nin kayboluşunun ardından baş gösteren olaylar fantastik bir görünüm içerir. Eşyalar kendi kendine yer değiştirmeye, köyün yolları düğümlenmiş gibi hep aynı yere çıkmaya başlar. Tanımsızlık her yeri kuşatır. “Tavukların tavuk olduğu bile kuşkuluydu neredeyse, ağaçlar hayvansı bir duruşun sınırlarına girmişti; çiçek açarken her an böğürüp meleyebilir ya da avlulardan fırlayıp sokaklarda salkım saçak koşabilirlerdi.” (Toptaş, 2008: 31). *Gölgesizler*'de sandıkların, kazma sapları, toprak testiler bir insan gibi inler. Yıldız Ecevit nesnelere böylesine boyut değiştirmelerini “synesthesie” söz sanatıyla açıklar. Çünkü bu sanatla “[D]uyu organlarının ya da bedensel edimlerin işlevleri arasındaki sınırları ortadan kaldıran yapısıyla, metnin kaygan /geçişken /dönüşümlü gerçeklik anlayışını destekler niteliktedir.” (Ecevit, 2013: 72). Ecevit'in tanımı Toptaş'taki ontolojik nesnelere birbirine dönüşmesini yahut birbiri içinde erimesini açıklar mahiyettedir.

Toptaş'ın özellikle de *Gölgesizler*, *Sonsuzluğa Nokta*, *Uykuların Doğusu*, *Bin Hüzünlü Haz* gibi romanlarında mekânın dinamik ve değişken yapısını statik tanımlarla çerçevelemeye çalışmak oldukça güçtür. Kaldı ki tekinsiz ve fantastik sabit bir tanım içermez. Zaman içinde yeniden tanımlanmıştır. Bu belirsizliğe Toptaş'ın dile yüklediği anlamı da katmak gerekir. Başlangıçta fantastik olarak algılanan olayların fantastik görünümü konu ilerledikçe dile doğru evrilir. Bu durum okura olayların aslında açıklanabilen yasalar halinde işlediğini ama üzerlerindeki fantastik örtünün dilden kaynaklanabileceğini düşündürür: “Geceleyin herkes uykuya dalmışken garip yaratıklar geliyordu sanki avlu kapılarına dut dallarına ya da horozların kuyruğuna binbir söylenti bırakıp gidiyorlardı.” Burada fantastik olanı dile yüklersek köydeki olayların tekinsiz sahasına kaymaya başladığı söylenebilir. *Ses ve Öfke*'de Albay Satoris, “yüksek bir yere çıkmış uzaklarda bir şeye bak[ar] ve o şeye baka baka yorulmasını bekl[er]” (Faulkner, 2023: 141). Toptaş'ta da bir işle çok uğraşan kişiler o şeye doğru dönüşmeye başlar. Aslında en sonunda dile dönüşmedir bu.

O zaman pek alışık olmadığımız garip bir sual çıkıyor ortaya; burada fantastik olan olay mıdır, dil midir? Fantastik olan dilde gerçekleşiyorsa mekânın tekinsiz doğasının fantastik dille örüldüğü düşünülebilir.

Toptaş'taki kahramanların bir diğer özelliği de kahramanların dönüşmeleridir. Bu dönüşüm Kafkaesk bir tarz olarak değerlendirilebilir. Çünkü Kafka, “Başkalaşmış nesne, özneyi de başkalaştır[ır].” (Varlık, 2010: 343) der. *Uykuların Doğusu*'nda Radyoevinin kapısı önünde atama emrinin karşılığını bekleyen kahramanın durumu *Şato* romanı ve “Kapı” hikâyesini anımsatır. Kahraman görevlendirilmenin sürekli gecikmesiyle köpeksi özellikler göstermeye başlar. Zamanla bedeninde de değişimler baş gösterir ve vücudundan bir kuyruk çıkıp uzar. Aynı romanda Hüseyin Dayı herkesin gözü önünde bir parmak kadar ufalır. Bu iki kahramanın dönüşümü *Dönüşüm* romanındaki Gregor Samsa'da olduğu gibi birden, belirsiz ve gizlice olmaz. Göz önünde gerçekleşir ve herkes bu dönüşüme şahittir. Bu açıklanamaz dönüşüme diğer insanların şahitliği ve tepkisizliği tekinsizlikten çok büyüğü gerçekliğin tepkisiz kanıksanmışlığıyla yakındır.

Bin Hüzünlü Haz'da anlatıcı roman boyunca Alaaddin'i arar ama ona ulaşamaz. Karşılaştığı insanların hemen hepsinin Alaadin'i bilmesi ama kahramanın onu bulamaması *Dava*'daki kahramanın işlediği “meçhul suç”u kahramanın bilmeyip de herkesin bilmesini anımsatır. Kahramanı dolayısıyla da okuru baskılayan bu belirsiz suçluluk hâli spot ışığının daima kendisine yöneltilen Kafka kahramanlarının ruh hâliyle yakındır. Zamyatin'in *Biz* ve Orwel'in *1984* romanlarındaki “izleyen göz” imgesine yakalanmışçasına kahraman bir böcek gibi ortadadır ama ışığın ardı belirsizdir. Anlatıcının Alaaddin'i araması ezici bir çaresizliğe dönüşür.

Beni Kör Kuyularda romanı *Şato* ve *Dava*'da olduğu gibi bilinmeyen bir kontrol merkezinin varlığını hissettirir. Güldiyar'ın gözyaşları seyre dönünce bir yerlerden karınca kaynar gibi insanlar çıkmaya başlar. Bunlar kimdir, bu olayı kimden duymuşlardır, görmekle neyi elde edeceklerdir, bilinmez. “Bu çarkın gerisinde kim var kimler var, biliyor musun?” diye sorar seyre katılan bir ihtiyar yanındakine. Ve devam eder:

“Bilmiyorsun elbette. Ben de bilmiyorum. Kimse bilmiyor daha doğrusu. Çünkü her hafta değişiyor bu adamlar, bir görünen bir daha görünmüyor, biri geliyor biri gidiyor. Başlarındaki adamlar bile değişiyor zamanla, kalıcı yok içlerinde.” (Toptaş, 2019: 167).

Beni Kör Kuyularda romanında dikkat çeken bir diğer husus, Güldiyar'ın gözyaşlarının önce seyre daha sonra seyrin de seyre dönüşmesiyle karabasan hâlini almasıdır. Roman mekânı *Uykuların Doğusu*'nda kendi içine kapanan şehir gibi çıkıksızdır. Bu korkunç duruma kahramanlar arasından cılız da olsa tepki verenler olur ama bu boşuna bir sesleniştir: Kalabalıktan bir delikanlı, “[N]edir bu böyle yahu, nedir bu böyle?” (Toptaş, 2019: 133) diye bağırır. Çareler arar, bulamaz. Polis'e gider, ilgilenen olmaz. Epey zaman sonra gelen polis asıl sorun olan seyir yerine kalabalıkta simit satan bir esnafın ellerine bakarak onun temizliğiyle uğraşır. Ortada yaşanan bir mekândan çok, kimsenin görmediği ama herkesin bir şekilde içine düştüğü devasa bir bataklık vardır. Bu devasa bataklık ardında çaresizlikler bırakan bir hastalık gibi mekândan insana, insandan anlatıya devamlı “bulaş”ır. Kaybolmalar kahramanların bu çaresizlikten bir kaçı, bir sonucu veya bir ümidi gibidir. *Gölgesizler*'de eşeğiyle her yaz köye gelip bir kenarda tezgâh kuran adamın “bir kayboluşa ucundan kıyısından bulaştığı ve elinden hiçbir şey gelmediği için kahrolmuş” (Toptaş, 2008: 17) bir vaziyette yaşadığı yere gittiğini söyleyerek kaybolması bu açmazın bir başka örneğidir.

2.5. Metaforik Düzlem: Orman

Edebiyat incelemelerinde anlatı, dil, şehir kavramları ile orman metaforu arasında yakınlıklar kurulmuştur. Bu yakınlıklar en çok da ormanın içinde barındırdığı sürpriz, kaybolma, arama, keşfetme gibi unsurlar ile edebi metnin vaatleri arasındaki ilişkiden kaynaklanır. Her iki alan için ortak olan oyalanmaktır.

“Ormana gezmek için gidilir. Bir kurttan ya da bir gulyabaniden kaçma telaşı içinde değilseniz, ormanda oyalanmaktan [...] zevk alırsınız. Oyalanmak vakit kaybetmek anlamına gelmez; çoğu zaman, bir karar almadan önce düşünmek amacıyla oyalanır insan.” (Eco, 1996: 60).

Toptaş’ın özellikle de kahramanlarının kayıplara karıştığı, kaybolmanın bir sır gibi her yeri kuşattığı romanlarındaki anlatı tam da Eco’nun dile getirdiği orman metaforuyla okumaya elverişli detaylarla yüklüdür. Bu romanlarda anlatı gibi mekân olarak seçilen şehir de bir orman görünümüne bürünür ve sonuçta sonsuz bir oyalanma başlar. Hatta anlatıcı şehre /ormanına girerken bizzat bu iç içeliği onaylar: “Genişlik dediğim şeyin aslında bir sonsuzluğun başlangıcı, bir sınırlar âleminin eşiği, ya da sonu gelmeyecek bir serüvenin ilk basamağı olduğunu düşünüp, kendi kendime, demek ki ben şimdiye kadar hâlâ ormanın kıyısında mıyım, dedim.” (Toptaş, 2016a: 90). Anlatıcı bu konuşmayı yaptıktan sonra şehrin ormanına dalar ve yaprak hışırtıları içinde yepyeni bir âlem keşfeder. Çalılıkların ortasında fiyonklu pabuçlar, dikenler üstünde süs iğneleri, dallara takılı kalmış külahlarla anlatı dil oyunlarına dönüşür.

Bahsi geçen orman da Toptaş’ın daha önce ele aldığımız mekânları gibi dinamiktir.

“Orman akıllara durgunluk verecek bir hızla genişliyordu ve böylece artık genişleye genişleye topuklarımın dibine kadar gelmişti. Kendi üzerine kapanan, binlerce parçaya bölünmüş, kocaman bir sınırlar âlemiydi sanki.” (Toptaş, 2016a: 84).

Toptaş’ın dil ile inşa ettiği bu sınırlar âlemine sahip olan orman, şehir ve anlatı ile birbiri içinde sonsuzlaşır. Bazen ormandan doğrudan isim olarak bahsedilmese bile önce mekân, mekânın ardından da dil ile orman hissettirilir: “Sokaklar bile düğümlemişti sanki, hepsi dönüp dolaşıp kendine çıkıyordu.” (Toptaş, 2008: 31). Bu içinden çıkamama ya da çaresizlik, saklanma / kaybolma istencinin bir sonucudur “İstiyordum ki adamakıllı kaybolayım ormanda...” (Toptaş, 2016a: 88). Bu bakımdan Toptaş’ın anlatısının orman metaforuna yakınlaşmasında temel unsurlarından biri de saklanma olarak gösterilebilir. Toptaş bir söyleşisinde, “Ben kelimeler arasına saklanmak için yazıyorum.” (Varlık, 2010: 71) der. Saklamak ya da saklanmak Toptaş anlatısının en temel izleklerinden biridir.

“Oysa, bazı şeyleri saklamak, anlatma sanatının en eski özelliklerinden biridir. Anlatıcı dediğimiz kimse, tâ kalubeladan beri anlatacaklarının büyük bir bölümünü gizleyebildiği sürece kendini dinletmiştir. [...] Hikâye dediğimiz şey kelime kusakarak değil, kelime yutarak yazılır.” (Toptaş, 2016c: 21,23).

Toptaş, kahramanlarının her hâlini aşikâr eden anlatıcılardan değildir. Onların saklanmasında yahut kaybolmalarında Toptaş’ın hayat felsefesiyle bir bağ kurulabilir. Aşikâr edileni değil de örtüleni, söylenmiş olanı değil de söylenmemiş olanı tercih eder Toptaş:

“Ne anlatıyorsun?” sorusu, oldukça hantal bir soru aslında. Ne zaman bu soruyla karşılaşsam, bir de ben ‘Acaba hiç bir şey anlatmamış olmak mümkün müdür’ diye soruyorum kendime. Doğrusu, hiçbir şey anlatmamış olmayı çok isterdim.” (Toptaş, 2016c: 103).

Toptaş’ın bu fikirlerinde ilginç bir suçluluk duygusu hissedilir. Bir şeyi açık etmiş olmanın suçluluğudur bu. Açık etme (yazma), özellikle de çok ilgisiz kişilerin önünde yapılmışsa bu daha büyük bir suçluluk duygusunu doğurur: “Etrafin ilgilenmiyor ve saygı duymuyorsa yazarken tuhaf bir suçluluk duygusuna kapılıyorsun.” (Toptaş, 2016c: 65).

Burada kaybolmaların bir sebebi daha ortaya çıkıyor: Anlatmış ve açık etmiş olmanın sorunu. Ve bir de endişe var: Ya hiç anlatılmaması gereken kişilere anlattıysam? Toptaş'ın bu hassasiyetiyle kahramanları böyle bir açmazın içinde buluşurlar. Peki, bu sorun çözülebilir mi? Başka bir deyişle, ormandan çıkışın bir yolu var mıdır? *Bin Hüzünlü Haz*'daki şu cümle bir ipucu olabilir: “[D]erken, ormandan ancak ormanın içindeyken, dışını hayal ederek çıkabileceğimi düşündüm.” (Toptaş, 2016a: 109).

Ormanın dışı nedir ve neresidir? Bu soruyu belki de biraz Toptaş'ın felsefi çözümlerinde aramak gerekir.

2.6. Felsefi Düzlem: Yok Olma

Toptaş'ın kahramanlarının kaybolma çeşitlerinden birinin dönüşümler olduğunu başka bir nesneye, kahramana ya da her şeyin tek bir şeye dönüşmesini Kafkaesk anlatı ile ilişkilendirerek yukarıda ele almıştık. Bununla birlikte dönüşümlerin hayatı kendi akışkanlığında görme eğiliminde olan Doğu felsefesiyle de yakın bir ilişkisi vardır. “İnsanı bir insan kümesi olarak” gören Toptaş'ın bakış açısı, bütün varlığı bir bütün olarak gören Doğu'nun metafizik anlayışıyla örtüşür.

Byung-Chul Han, Zen Budizm felsefesini ele alırken “boşluk” kavramına özel bir alan açar. Han'a göre, her şeyin birbirine aktığı yaşadığımız evrende dönüşümü ve de hâliyle bütünleşmeyi sağlayan şey boşluktur. Bu boşluğun imkânında dağ nehir gibi akmaz, aksine dağ nehrin kendisidir. Boşluk, bakan kişiyi bakılana boşaltır (Han, 2021: 40,41). Yukarıda bahsettiğimiz gibi, Yıldız Ecevit'in Toptaş'ın romanlarında işaret ettiği “synesthesie” sanatı tam da böyle bir akışı açıklar mahiyettedir. Düzyazıya uyan “[d]uyulardan, çağrışımdan, fantastik epizodlardan, gerçeklikten ve imgeselden oluşan hızlı bir dil dünyası” (Korat, 2022: 146) da denebilir buna ve Gürsel Korat'ın dediği gibi dilin görselleşmesine imkânlar tanır.

Kayıp Hayaller Kitabı'nda insan ilişkileri ile tabiat, tabiat ile dil hepsi birbirinin içinde erir. Birbirine dönür olacak olan Hasan ile Ali'nin sırf inatları yüzünden sürekli erteledikleri düğün; insanı da, hayatı da, tabiatı da bezdirir. “Yani o günlerde ölüm, işte böylesine erişilmez; ekinlerin büyümesi de durmuştu ovada, böceklerin yürümesi de... Üzümler bile olgunlaşmayı unutmuş sanki, iki mevsim arasında, koruk halinde ekşi ekşi bekliyorlar.” (Toptaş, 2015a: 89).

Tam burada Nuri Bilge Ceylan sineması ile Hasan Ali Toptaş romanları arasındaki ilişkiye dönmekte yarar var. Ceylan'ın sinemasında anlam diyaloglarda değil de diyaloglardan sonra oluşan boşluklarda ve hayatın küçük imgelerinde belirir. Çünkü insan konuşurken çoğu kere yalan söyler. Dolayısıyla diyaloglar pek bilgi taşımaz (Diken, vd. 2020: 20). Toptaş bu boşlukları metnin biçimine taşır. *Bin Hüzünlü Haz*'da sayfadaki cümleler arasında boş alanlar bırakır. Toptaş'ın amaçlarından biri boşluğun fark edilmesi, diğeri de boşlukların okur tarafından doldurulmasını istemesidir: “Her metin tabiatı gereği birtakım boşluklardan oluşur. Zaten bu boşluklar çoğu zaman bize bir çeşit dolulukmuş gibi sunulur.” (Toptaş, 2014a: 84). Toptaş, “Tristram Shandy, adlı bu muhteşem romandaki şiirsellik ‘eylemde değil, eylemin kesintiye uğramasında’dır (Toptaş, 2016c: 161) der. Çünkü hayat bizim zihnimizdeki gibi sürüp gitmez. Sürekli kesintiye uğrar ve yaşadığımız büyük kırılmalar çoğunlukla akışın kırılmasında ve ansızın ortaya çıkan boşluklarda meydana gelir.

Jean Baudrillard, yokluk kavramını ele alırken eskiden iyi stratejilerin yabancılaşmanın etkilerini biriktirmek üzerine kurulduğunu; bugün, kayıtsızlığın etkilerini biriktirmenin daha güvenli bir yol sayıldığını anlatır ve bir hologram hayaleti gibi yok olmaktan bahseder: “Ölmek bir şey değil, yok olmayı bilmek gerek.” (Baudrillard, 2014: 19). Baudrillard'ın söyledikleri bütün gerçekliği

sermayeye devreden ve kendini usul usul yok eden insanın trajik bir eleştirisidir aynı zamanda: “İnsanoğlu hiç kuşkusuz doğa yasalarıyla hiçbir ilişkisi olmayan özgün bir ortadan kaybolma biçimi icat eden tek canlı varlıktır.” (Baudrillard, 2012: 32).

Rebecca Solnit, *Kaybolma Kılavuzu*’nda tıpkı Baudrillard gibi modern dönemin açmazları ve kaybolma istenci arasında ilintiler kurar: “Gözünüzün önünde kaybolan, bilginizin çerçevesinden veya mülkiyetinizden çıkan eşyalar ve insanlar mevcuttur.” (Solnit, 2022: 29) der ve bir bileziğin, anahtarın veya arkadaşın kaybolmasıyla dünya bir şekilde tanıdık bir yer olmaya devam ederken insanın kendinin kaybolmasında dünyanın anlamının değişeceğine vurgu yapar.

Kaybolmanın sebebi her ne olursa olsun bilinçli bir yok oluşun geride kalanları gerçekle yüzleşmeye iten bir başkaldırıyı barındırdığı söylenebilir. Toptaş’ın kahramanlarının sessizleşmelerini, dönüşmelerini ya da kaybolmalarını böylesi bir başkaldırı olarak görmek mümkündür. Yıldız Ecevit’in Toptaş üzerine şu tespiti de bu düşüncüyü doğrular mahiyettedir: “İnsanın indirgendiği, hümaniter değer ölçütlerinin yok olduğu bir dünyada, var olmaları mümkün olmayan, var olmadıkları için gölgeleri bile olamayan bir tür sanal varlıkları, var olmanın değil de yok olmanın ana edim olduğu bir metinde öyküle[r].” (Varlık, 2010: 328).

Gölgesizler’de Cıngıl Nuri, köyde olmadığı zamanlarda akrabalarının gönderdikleri telgrafları “bir yokluk belgesi” (Toptaş, 2008: 127) gibi alır. Köylülere Cıngıl Nuri’nin yok olmalarında bir komplo sezer. Onlara göre devlet yok etmek için her köyden bir kişi seçmiştir. Bu köyden de Cıngıl Nuri’nin seçildiği, aslında onun şoförlük için köye gelmediğini söyleyen çerçinin bile devletin bir ajanı olduğu fikrine kapılırlar. Devlet, “Her köyden birer kişiyi yok edelim bakalım” (Toptaş, 2008: 29) diyebilir onların fikrine göre. Bu sebeple de Yıldız Ecevit’in, Toptaş, “gerçekliği sorgularken varoluştan değil de ‘yokoluştan yola çıkıyor” (Varlık, 2010: 331) demesi romanın felsefi ve kurgusal boyutuna önemli bir vurgudur.

Toptaş’ın romanlarında kaybolmak bazen her şeyi kuşatan bir atmosfer gibi kahramanların etrafını sarar. Herkesi ve her şeyi bir kaybolma endişesi sarar. Kaybolmak öyle ortadadır ki evler insanların “büsbütün kaybolmamak için” (Toptaş, 2015a: 112) inşa ettikleri varlık göstergelerine dönüşür. Bu sebeple evlerin bu tür bir yok oluştan kurtulmak ve kaybolmamak için inşa ediliyor olması düşüncesi üzerine ayrıca düşünmek gerekiyor. Çünkü ev, Micaea Eliade’nin de dediği gibi evrenin dolayısıyla insanın temsil ettiği mikroevrenin imgesidir (imago mundi) ve varoluşuyla ilgilidir (Eliade, 2019: 43). Burada göze çarpan şey de bir yok olma istenci değil korkusudur. Toptaş’ın romanlarında yok olma bir istenç ve korku arasında sıkışmış gibidir.

Ev yapma isteği aynı zamanda bir iz bırakma istenci mi taşır? *Gölgesizler*’de Muhtar, Güvercin’in kaçırılmış olabileceğini duyunca sevinir bir an. Çünkü “bu kaybolmasından iyiydi. Kayıplardan korkuyordu çünkü; her yana dağılıveren belirsizlikti onlar, görülüp denetlenmesi, hatta düşünülmesi bile zordu.” (Toptaş, 2008: 49). Her şeyin iz bıraktığı şu dünyada çekip gidenlerin de bir iz bırakabileceğini düşünür. Ama bir yandan da boşluğun insanın görüntüsünde, bakışında göze çarpabileceği inancını taşır. Tam da bu amaçla Reşit’in gözlerine bakar. Onun bakışlarında, genç ve güzel kız “Güvercin’in kanat çırpma çırpma uçup gidebileceği bir boşluk” arar ve bulamaz. Ardınca da “yalnızca kadınların bakışında bulunuyor o boşluk” diye geçirir içinden (Toptaş, 2008: 40). Çünkü Muhtar, Cıngıl Nuri kaybolunca onun karısının gözlerinde böylesi bir boşluğu fark etmiş ve “her kadının gözünde bir erkeğin kaybolup gideceği boşluk bulunduğunu” (Toptaş, 2008: 15) düşünmüştür. Erkeklerin gözlerinde olmayan o boşluk kadınların gözlerinde vardır. Erkekler daha çok giden kadınlar ise bekleyendir.

Burada şu sorulabilir: Toptaş’ın kahramanlarının isteği var olmak mı, yok olmak mıdır? Bu soruya her iki yolu da birleştiren gizli bir başkaldırı, şeklinde cevap vermek mümkündür. Ama

unutmamalı ki müphemliğe sığınan Toptaş'ın sorularına böylesi kesin cevaplar vermek bir anakroni olabilir. Kaldı ki Toptaş'ın anlatılarında yokluğun kendisi bir varlığa dönüşmüş gibidir. “[B]elki de herkesin bir yoku vardı köyde, herkes kadar bir yoklar sürüsü vardı ve evlere girip çıkıyorlardı insanlar gibi, kahveye oturup çay içiyor, tarlada çalışıyor, çınarın gölgesinde toplanıyor ve ölümlerde ağlayıp düğünlerde oynuyorlardı.” (Toptaş, 2008: 81).

Orhan Pamuk, *Beyaz Kale*'de “Ben neden benim” diye sorar. Bu bakımdan Toptaş'ın da asıl soruları delilere ve çocuklara sordurması manidardır: *Gölgesizler*'de aklını yitiren Cennet'in oğlu “Kaar nedeer yağar, kaaarr?” (Toptaş, 2008: 97) diye sorar. Sayfalar boyunca tekrara dönüşen bu soruların altında, bir çözüm aramadan çok bir varoluş sorununun yattığı söylenebilir. Alaaddin, elindeki bıçakla öldürdüğü Tatar kızın şeklini alan ölüme kocaman gözlerle bakarak şöyle sorar: “Ölüm nedir, ölüm nedir, nedir ölüm, nedir, nedir?” (Toptaş, 2016a: 148).

Sorulardaki asıl mesele, bir cevabının olmasından çok onların bir kriz ya da aklı yitirme sonrasında ortaya çıkmasıyla ilgilidir. Toptaş'ın romanlarını bu kadar önemli yapan şeyin de tam bu olduğu söylenebilir. Yani, onun metinlerinin merkezinde zihnimizi bilgiden çok varoluşa yönelten sorular yatar. Kaybolan kahraman da olsa, anlatıcı da olsa, hikâye de olsa bütün kaybolmalar anlamın kaybının birer göstergesi gibidir. Anlam bilgiden ziyade varoluştaki gizlidir. Yıldız Ecevit “geç bir romantik” olarak adlandırdığı Toptaş'ın, anlamın bütünlüğünü yitirdiğini söyler. Buradaki anlamın bütünlüğü hakikatte varoluşun bütünlüğüdür ve Toptaş'ın kahramanları bir anlamda bu bütünlüğün ufalanmış temsilcileridir. Parçalanmışlıklar onları yokluk ve varlığın arasında bir yere sıkıştırır. Anlamın yitirdiği ya da uzaktan bir bütün olarak görüldüğü yer tam da bu parçalanmışlığın içinde bir yeredir. Bu durum konuya nasıl ve nereden başlanacağını bilinmediği “aporia” bir durum oluşturur. “Zorluk, şaşkınlama, edebiyatta ise ‘bir yere götürmez yol’, sona eren yol anlamına gelen [ve] Yunanca bir kelime” (Lodge, 2013: 262) olan aporia, Toptaş'ın kahramanlarının şaşkınlıklarını ve kendi içlerinde dönüp durmalarını, kaybolup yeniden ortaya çıkmalarının özeti gibidir.

Bachelard, *Yok Felsefesi* adlı kitabında “İçinde düşünülen dünya, içinde yaşanılan dünya değildir.” (Bachelard, 1995: 83) der. Toptaş, sonsuzluk denen şeyin sonlu olan her şeyin her yöne dağılımından oluştuğunu düşünür. Bu sonsuzluk insanı tıpkı Toptaş'ın uzamında olduğu gibi bir “Yoklar Dağı”na götürür. İhtimal ki habercinin atı oradadır. İnsan ona binince yarı haberci, yarı tay olarak Yoklar Dağı'nı ardında bırakıp dörtnala koşacaktır. Peki, Yoklar Dağı geride kalınca insanın önüne ne açılır? “- Her şey!” (Toptaş, 2016b: 94). Yolculuk da “Her Şeyden Hiçbir Şeye” olunca ortada koca bir oyun kalır: “Demek, demişti, yaşadıklarımın hepsi bir oyundu. Demek insan ne yapsa bir oyunun içinde.” (Toptaş, 2008: 59). Kaybolmalar hakikatin içinde değil de bir oyunun içinde kaybolmadır. İçine hakikati de alan koca bir oyunun.

Sonuç

Hasan Ali Toptaş kaybolma terimini bütün romanlarında ele almıştır. Kahramanın kaybolması, arayanların kaybolması, anlatıcının kaybolması, hikâyenin kaybolması hatta kaybolanların bir daha kaybolması karşılaşılan kaybolma çeşitleri arasında gösterilebilir. Romanlarda kaybolma sistematik bir değişim olarak ele alınmasa da farklı romanlarda farklı kaybolma şekilleri ele alınmış ve bunlar bazen varoluşsal bazen de kültürel inanç düzlemleri içinde aktarılmıştır.

Kaybolan kahramanlarının kökeninde Toptaş'ın babasının çekip gidişleri vardır. Daha çocuk yaşta iken babasının geride boşluklar ve yalnızlıklar bırakıp gidişleri çok erken dönemde Toptaş'ı yok olma ve var olma sorunları üzerinde düşündürmüş olmalıdır. Romanlarda şoförlüğünün bahanesiyle ikide bir çekip giden baba ile kendi babası arasında yakınlıklar vardır. Bu yakınlık ve çekip gitme sorunu Toptaş'ın anlatılarının ana unsurlarından biri haline gelmiştir.

Toptaş kaybolma sorununa bir cevap aramaz. Konunun daha çok ontolojik düzlemi içinde yaklaşımlar sergiler. Eserlerde birinin kaybolması için bir neden gösterilmez. Hatta bazen nedenler çok basit can sıkıntılarına dayanabilir. Kaybolanlar aramakla bulunmaz. Kaybolmalara bir çözüm yolu da gösterilmez. Kaybolma hayatın kendisinde anlaşılabilir bir durum değildir. Kaybolma zihinde, dilde kendini gösteren bir durumdur. Hayatın kendi varlığı içinde bir yok olma istenci ile özdeşir.

Toptaş'ın kahramanlarında kaçıp gitme ve kaybolma nedensiz ama güçlü bir istenç olarak daima gözlemlenir. Kaçıp gidenler bir zaman sonra kaçtıkları yerde de huzur bulamaz. Kaybolanlar bir şekilde çıkar gelir yahut yine kaybolurlar. Bazen yokluk varlığın önüne geçmiş gibi anlatıların bütün çevresini kuşatır. Kahramanlarda gizli bir varlık yokluk sorunsalı ortaya çıkar. Kaybolmalara şahit olanlar anlam veremedikleri yok olmalardan kuşku duyarlar. Bazen bunun bir derin kompo olabileceği endişesini de taşırlar. Sanki yaşadığımız evreni kuşatan daha büyük ikinci bir evren vardır. Toptaş bu evreni hissettirir ama anlatmaz. Kaybolmalar tam da bu iki evren arası geçişlerle fantastik, tekinsiz ve büyümlü gerçekçi bir bakış arasında gidip gelmektedir.

Toptaş'ın romanları statik bir yapı içermezler. Romanlarda kahramanlar, mekân, yaşanan durumlar sürekli bir değişim gösterir. Bütün bu değişimler onun anlatılarını kafkaesk, fantastik, tekinsiz vb. anlatı modellerine yakın tutsa bile bu modeller çerçevesinde tanımlamaya imkân vermez. Toptaş'ın anlatısı bir zaman sonra bütün kahramanlardan, olaylardan sıyrılarak tamamıyla dile ve dilsel olana dönüşür. Gerek sürekli dönüşümler ve sabit olamamalar gerekse de kurgunun inşasında dilin öne çıkışı onun anlatısını postmodern anlatıya daha çok yaklaştırır. Bununla birlikte romantizm ve modernizmden izler taşıyan anlatım şekillerine de rastlamak mümkündür.

Kaynakça

- Andaç, F. (2004). *Yazarın Kitabı*, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Bachelard, G. (1995). *Yok Felsefesi*, çev. Tümertekin, A., İstanbul: YKY.
- Baudrillard, J. (2012). *Karnaval ve Yamyam*, çev. Adanır, O., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2014). *Cool Anılar I-II 1980-1990*, çev. Sönmezay, A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauman, Z.; Mazzeo, R. (2019). *Edebiyata Övgü*, çev. Pilgir, A.E., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu*, çev. Ekmekçi, A.; Taşkent, O., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Diken, B.; Gilloch, G.; Hammond, C. (2020). *Nuri Bilge Ceylan Sineması*, çev. Bingöl, A.N., İstanbul: Metis Yayınları.
- Ecevit, Y. (2013). *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (1996). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Atakay, K., İstanbul: Can Yayınları.
- Eliade, M. (2019). *Okültizm, Büyücülük ve Kültürel Modalar*, çev. Soydemir, C., Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Faulkner, W. (2023). *Ses ve Öfke*, çev. Güran, R., İstanbul: YKY.
- Geçtan, E. (2017). *İnsan Olmak*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Han, B.-C. (2021). *Zen Budizm Felsefesi*, çev. Özdemir, M., İstanbul: İnsan Yayınları.
- Han, B.-C. (2022). *Psikopolitika*, çev. Barışcan, H., İstanbul: Metis Yayınları.
- Korat, G. (2022). *Kurmacanın Yapısı*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Levi-Strauss, C. (2020). *İrk, Tarih Kültür*, çev. Bayrı, H.; Erdem, R., İstanbul: Metis Yayınları.
- Lodge, D. (2013). *Kurgu Sanatı*, çev. Ören, A., Ankara: Hece Yayınları.
- Lucy, N. (2018). *Postmodern Edebiyat Kuramı Giriş*, çev. Aksoy, A., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Parla, J. (2018). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Solnit, R. (2022). *Kaybolma Kılavuzu*, çev. Gündüç, G., İstanbul: Monitör Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1989). *Bütün Şiirleri*, dzl. Enginün, İ., İstanbul: Dergâh Yayınları.

- Tanpınar, A. H. (2019). *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Todorov, T. (2004). *Fantastik*, çev. Öztokat, N., İstanbul: Metis Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2008). *Gölgesizler*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2014a). *Başlarken Yalnızsın*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2014b). *Uykuların Doğusu*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2015a). *Kayıp Hayaller Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2015b). *Sonsuzluğa Nokta*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016a). *Bin Hüzünlü Haz*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016b). *Geçmiş Şimdi Gelecek*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016c). *Harfler ve Notalar*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016d). *Kuşlar Yasına Gider*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016e). *Ölü Zaman Gezginleri*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2016f). *Yalnızlıklar*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2017). *Gecenin Gecesi*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Toptaş, H. A. (2019). *Beni Kör Kuyularda*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Varlık, B. (2010). *Efendime Söyleyeyim Hasan Ali Toptaş Kitabı*, İstanbul: İletişim Yayınları.

Araştırma Makalesi

Türk Romanında Bir Absürt Komedi Örneği: *Leyla İle Mecnun*

An Example of Absurd Comedy In Turkish Novel: Leyla İle Mecnun

Bilginç EYAN¹

1 Dr. Öğretim Üyesi, Kafkas Üniversitesi Dede Korkut Eğitim Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, bilginc.eyan@kafkas.edu.tr

Öz: Burak Aksak tarafından yazılan ve 2018 yılında televizyon dizisinden uyarlama bir roman olarak yayımlanan *Leyla ile Mecnun* adlı eser, Türk romancılığında henüz nadir sayılabilecek ve tiyatroya nazaran daha seyrek karşılaşılan bir tür olan absürt komedi örneğidir. Dizide olduğu gibi romanda da Mecnun, Leyla, İskender, Ak Sakallı Dede, Yavuz, İsmail Abi ve Erdal Bakkal gibi bütün karakterler davranış, söylem ya da varlıksal açılardan absürt komediden çeşitli izler sunar ve absürt komedi tarzında kurgulanmış olan vakaların içinde kalırlar. Bu bağlamda söz konusu vaka ve karakterler, absürt komedinin eleştiri sunma ve belirtim sağlama özellikleri ile yoğrularak birçok durumu görünür kılmakta ve buna dayalı olarak çoğu zaman birer imge ve metafora dönüşmektedir. Bu çalışmada Türk romanında henüz örneği az olan absürt komedinin; işleniş biçimleri, anlatıya kattığı değer, üstlendiği rol ve sağladığı fonksiyonlar *Leyla ile Mecnun* romanı özelinde değerlendirilmiş ve elde edilen bulgular ışığında metin merkezli incelemeler yapılarak absürt komedinin sunduğu imkânlar somutlaştırılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Absürt Komedi, Leyla İle Mecnun, Roman.

Abstract: Novel “Leyla ile Mecnun”, written by Burak Aksak and published in 2018, adapted from the television series, is an example of an absurd comedy, a genre that can still be considered rare in Turkish novelism and is encountered less frequently than theater. In the novel, as in the TV series, all characters such as Mecnun, Leyla, İskender, Ak Sakallı Dede, Yavuz, İsmail Abi and Erdal Bakkal present various traces of absurd comedy in terms of behavior, discourse or existential aspects, and they remain in cases fictionalized in the style of absurd comedy. In this regard, the events and characters in question make many situations visible by kneading them with the critical and descriptive features of absurd comedy, and based on this, they often turn into images and metaphors. In this study, absurd comedy, which has few examples in Turkish novel; the ways it was processed, the value it added to the narrative, the role it assumed and the functions it provided were evaluated specifically in the novel, and the opportunities offered by absurd comedy were concretized by making text-centered analyzes in the light of the findings.

Keywords: Absurd comedy, Leyla ile Mecnun, Novel.



Atıf: Eyan, B. (2024). “Türk Romanında Bir Absürt Komedi Örneği: Leyla ile Mecnun”. *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 242-252

DOI: 10.31465/eeder.1429114

Geliş/Received: 31.01.2024

Kabul/Accepted: 24.06.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Giriş

Kökene tiyatroya dayanan absürt komedi türü, zamanla televizyon ve sinema dünyasında varlığını güçlü şekilde hissettiren bir yapı kazanmayı başarmıştır. Günümüzde sinema ve dizilerde yaygınlaşmış bir şekilde karşılaştığımız absürt komedi, özellikle son dönemlerde roman ve öykülerde kullanılmaya başlanmıştır. Bu doğrultuda yapılan çalışmaların azlığından dolayı kuramsal sınırlılığı henüz net olarak çizilmemiş olan absürt komedi türündeki roman anlayışının edebiyatımızdaki en belirgin örneklerinden biri Burak Aksak tarafından kaleme alınan *Leyla ile Mecnun* romanıdır. Birçok eleştirî unsurunu absürt komedi yardımıyla mizahi bir şekilde inşa eden bu anlatı, ilk olarak bir televizyon dizisi şeklinde ortaya çıkmıştır.

2011-2014 yılları arasında çekilen *Leyla ile Mecnun* dizisinin senaristliğini Burak Aksak, yönetmenliğini Onur Ünlü yapmıştır. Dizide; Leyla ve Mecnun aynı hastanede, aynı gün doğar ve bebekler hastanede yer olmadığı için aynı beşikte uyutulur. Onların birbirini bulduğunu düşünen aileleri, bebekleri beşik kertmesi yapar. Aradan yıllar geçer, bebekler büyür. Orta hâlli bir ailenin tek oğlu olan Mecnun, ailesinden beşik kertmesi olduğunu öğrenince akşam Leyla'yı istemeye giderler. Leyla'nın ailesi zenginleşmiş ve verdikleri sözü unutmuşlardır. Leyla'yı görür görmez âşık olan Mecnun ona kavuşmak için bütün çabaları göstermeye başlar (Özkan, 2019: 36). Yayımlandığı dönemde geniş bir izleyici kitlesine ulaşan dizinin sonlanmasının ardından 2018 yılında anlatının yine senarist Burak Aksak tarafından roman olarak Kösürat Yayınlarında yayınlandığı görülmektedir. Dizinin de etkisiyle oldukça rağbet gören kitap kısa sürede çok fazlaca bir sayı ile satılarak ilgi çekmiştir. Roman, dizi ile paralel bir kurgusal seyre sahip olmasının yanı sıra özellikle başlangıç ve final çerçevesinde birtakım farklılıklar da içermektedir.

Aksak'ın açıklamalarına göre, dizinin hikâyesi, trafik kazası nedeniyle felç kalan Mecnun'un kurduğu hayal dünyasında geçer. Mecnun'un odasında gelişen bu hayal dünyasında; Leyla ilkokulda hiç konuşmadığı platonik aşkıdır. Leyla'nın yalnızca adını bilen Mecnun, onu televizyonda gördüğü kadınlar (Ezgi Asaroğlu, Melis Birkan) olarak hayal eder. Ayrıca bu hayal dünyasında Erdal bakkal tuzluk, İsmail Abi akvaryumundaki Japon balığı, Yavuz pencereden gölgesi düşen ağaç dalları; Kaan çocukluk arkadaşı, Ak Sakallı Dede ise doktorun yaptığı aşkıdır. Kitabın konusu ise dizideki hikâyenin devamı niteliğindedir fakat roman, dizinin bilinen finalinden farklı bir hikâye evreni inşa ederek, kurgunun devamını ve genişlemesini sağlamış, takipçilerine yeni keşifler ve deneyimler sunmuştur (Zengin, 2020: 176-178). Her iki mecrâ özelinde de önemli değerlendirmeler ve eleştiriler barındıran anlatının en önemli özelliği absürt komedi olmasıdır.

Dizi senaryosundan uyarılma bir kitap olan *Leyla ile Mecnun* romanı bu çalışmada, henüz romanlarda çok sık karşılaşılmayan absürt komedi düzleminde değerlendirilmiştir. En temelde ise absürt komedi üzerinden yapılan eleştiriler ve romanın absürt komediyi kullanım alanlarının temel varlık sebebi bulunmaktadır. Bu doğrultuda “absürt komedi” üzerinden kurguya dâhil edilmiş ve birer eleştirî nesnesine dönüşmüş olan; varoluşsal meseleler, toplumsal düzen ve sistem eleştirileri, tarihî olaylara dönük yaklaşımlar gibi birçok unsurun mantık dışı ve mizahi bir perspektif üzerinden yansıtılış biçimleri ele alınmıştır.

1. Absürt Komedi Kavramına Genel Bir Bakış

Absürt ve komedi kelimelerinin bir aradalığından doğan “absürt komedi” kavramı, tam anlamıyla kuramsal bir sınırlılığa henüz ulaşmamış olan bir komedi alt dalıdır. Birbirinden farklı anlamsal derinliğe sahip olan bu iki kavramın birlikteliğinin sanatta uygulanış biçimi her iki kavramın anlamsal birleşimi olduğu kadar daha farklı bir alanın da kapısını açmaktadır. Bu noktada

özellikle “absürt” kavramının sanat alanına giriş süreci oldukça önemli göstergeler barındırmaktadır.

Martin Esslin, İkinci Dünya Savaşı sonrası Fransa’da, Samuel Beckett, Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genet, Harold Pinter tarafından sahnelenen oyunları biçim ve içerik yönünden inceleyerek bu oyunları “absürt tiyatro” başlığı altında toplar. Esslin, 1961 yılında yayımlanan *The Theatre of the Absurd (Absürt Tiyatro)* isimli eserinde, ilk kez absürtün sanattaki varlığına işaret eder. Esslin bu çalışmasında absürtü bir tür olarak yorumlamamış ve absürtün herhangi bir manifestoya dayanan bir akım olmadığını belirtmiştir. Esslin 1960’lardan sonra absürtün, edebiyat ve sinemada da yoğun bir şekilde görünürlük kazandığından bahseder (Şahin, 2022, s. 1). Dolayısıyla 1960’lı yıllar itibarıyla sanattaki varlığı kesinleşen absürt kavramının doğuşunda İkinci Dünya Savaşı’nın yoğun etkisi söz konusudur. Burada ise özellikle dünya savaşları sonrasında bir başkaldırı biçiminde kendini gösteren Dadaizm akımının etkilerinden bahsetmek önemli olacaktır. “Birinci Dünya Savaşı ve sonrası neslinin ümitsizliği, başkaldırışı ve yaşamın saçmalığına ilişkin inanışın neticesinde ortaya çıkan Dadaizm; dinî, ahlaki, sosyal, toplumsal bütün değerleri inkâr eder ve alaya alır” (Bayrak, vd. 2016: 342). Dadaist akımın saçma zemininden beslenen absürt kavramı zaman içinde kurgusal metinlerde, komedi kavramı ile bütünleşmeye başlar ve bu da absürt komedi kavramını doğurur fakat burada absürt komedi ve absürt anlayışının ayrımını yapmak gerekir.

Postmodern dönemde mizahta yaşanan köklü değişimler sonrasında mizahın postmodern süreçten etkilenmesi ve dönemselleşmiş çerçevede ortaya çıkan bazı özellikler absürt kelimesi ile ifade edilmeye başlanır. Absürt ifadesinin günlük dilde kullanımının sıklaşması ve bilimsel çalışmalarda kendine yer buluşu karşılıklı olarak birbirini etkileyince absürt, komedi alanında kullanılan komedi parçası bir terim olmaya başlar ve böylece absürt, kavramsal anlamının dışına çıkar (Dursun, 2023: 91). Bu doğrultuda absürt komedinin zaman içinde usa ve mantığa kasıtlı bir biçimde karşı çıkan ve reel düzene ait mantıklı durumları yıkmaya çalışan bir mizah türü hâline geldiğini belirtmek mümkündür.

Bu mizah türü akıl yürütmenin kasıtlı şekilde ihlallerine dayanır. Alenen mantıksız vaka ve davranışlar üretilir. Alışılmadık yan yana gelmeler ve uyumsuzluklar kullanılır. Saçmalıklar öne çıkar ve beklentiler yıkılır. Eğlence, öngörülemezlik üzerine kurulu olup saçmalığa yakın ve anlamsızdır. Burada da sürrealizm akımının etkileri söz konusudur. Ek olarak terimler beklenmedik şekilde bir araya getirilerek tuhaf fikir kombinasyonları üretilir. Mizahi ve saçma iletilerle alıcının beklentileri ters düz edilir. Komik ve uyumsuz durum dilsel mesajlarla oluşturulabildiği gibi görüntü ile de oluşturulabilir. Mizah için mantıksızlık ve saçmalaktan yararlanılır (Dursun, 2023: 94). Dolayısıyla absürt komedi kavramının ana kökeninin yine “absürt” kavramının temelinde bulunduğu görülmektedir.

Absürt kavramının yüzeysel olarak; saçma, us dışı, uyumdan yoksun, mantıksız olarak tarif edildiği söylenebilir. Felsefe literatüründe absürtün, saçma ile eş anlamlı bir kelime olarak tanımlandığı görülmektedir fakat saçma anlamsızlığı ifade etmez. Çünkü saçmanın bir anlamı vardır ama anlamsız içinde doğruyu ve yanlışını barındırmayan, anlamı olmayan bir terimdir. Dolayısıyla, en basit ifadeyle, karşılaşılan akıl dışı durumlar, absürtü tarif eder (Şahin, 2022: 4). Absürt komedi de ise kurmaca eserlerin itibarı âleminde var kılınan saçma, mantık dışı, olasılık sınırları dar ve gerçeğe aykırı durumların komik veya gülünç bir hâle getirilerek bir mizah kalıbı ile aktarılışı söz konusudur. Bu aktarım esnasında absürt komedi olabildiğince sorunlara ve güncel problemlere de gönderme yapmaktadır. Nitekim absürt kavramının kökeninde de bir başkaldırı veya düzene eleştiri gibi durumların varlığı düşünüldüğünde bu durum daha anlamlı bir boyut kazanmaktadır. Son noktada absürt komedi kavramıyla ilgili olarak; us dışı ya da usa aykırı, saçma ve mantıksız vakaların; toplumsal, bireysel ve güncel meselelere göndermeler ve eleştiriler ile zenginleştirilip bir mizah kalıbı içinde yoğunlaştırılarak komik ve gülünç bir şekilde ele

alınması şeklinde bir değerlendirme yapılabilir. Tiyatroyla sanata dâhil olan ve günümüzde sinema ile televizyon mecrasında yaygınlaşıp popüler bir hâle gelen, edebiyat alanında roman ve öykülerde kendine yer bulmaya başlayan absürt komedinin ana ilkesi; vakaları saçma ve mantık dışı bir kalıp içerisine yerleştirerek gülünç duruma getirme ve bu gülünçlük üzerinden hedeflenen durumu eleştirme üzerine kuruludur.

2. Varoluşsal Meselelerin İnşasında “Absürt Komedi”

Leyla ile Mecnun romanında absürt komedinin eleştiri alanlarının en belirgin olanlarından biri karakterlerin bireysel meseleleridir. Absürt komedi ile işlenen söz konusu problemler çoğu kez, absürt komedi kavramının beslendiği varlıksal sorunlar ile şekillendirilmiştir. Dolayısıyla yazar Burak Aksak’ın romanda birçok varlık problemini absürt komedi ile estetize ederek okura sunduğu görülür.

Romanda varoluşsal meselelerin odağındaki isim anlatının başkarakteri olan Mecnun’dur. Mecnun, çevresince sevilmesine rağmen, bu sevgi kendisine olabildiğince hissettirilmeden büyütülmüş, sürekli olarak eleştirilmiş ve eksik yanları dolayısıyla hor görülmüş olan ayrıksı bir roman karakteridir.

Düşünmeden hareket etmesi nedeniyle sürekli olarak mantıksız ve dengesiz hareketlerde bulunur. Herhangi olaya başlamadan önce durumu “gözlerini kısarak” çözeceğini düşünür, plansızca vakaların içine girer. Temelde ise Mecnun iyi karakteri temsil eden ve Leyla için kötülerle mücadele eden bir karaktere sahiptir. Mecnun kişilik itibarıyla “Leyla ve Mecnun” anlatısındaki “Mecnun” ile benzer özelliklere sahiptir (Özkan, 2019: 42). Bu durum en temelde kendine karşı olan davranış ve tanımlama biçimlerine de yansımıştır ve roman boyunca kendisinden bahsederken olabildiğince saçma ve ayrıştırıcı ifadeler kullanır:

“Sanki orada değilmişim gibi oturuyorum masanın başında. Yahut masadaki sürahi gibiyim diyelim. Öyle kırmızı kapaklı cam sürahilerden de değil ha. Baya alelade plastik bir sürahi. Hatta çatlamış tuvalet maşrapası. Görenlerin “ulan bunun ne işi var şimdi burada?” diyeceği bir şekilde masanın ortasında duruyorum. Evet bu tam olarak benim işte” (Aksak, 2018: 15).

Mecnun’un henüz roman başlarında yapmış olduğu kendine yönelik bu açıklama biçimi, saçma ve mantığa aykırı olmakla birlikte bir ayrıksılığın ifadesidir. Bu “saçma” tasvir, Mecnun’un kişilik özellikleri ile birleşince mizahi bir hâl olsa da en temelde hayatın gerçekliğine karşı gösterilen bireysel bir başkaldırıdır. Buradaki “saçma” unsuru Sartre ve Camus düşünceleri ile bağdaşan bir görünüm içerir. “Bulantı ve Yabancı’da modern hayatın içinde yaşamın anlamını yitiren, bu dünyada fazladan bir birey olduğu bilincine varan insanın durumu işlenir. İnsanın hayattaki bu konumu ‘saçma kavramı’ içinde verilir” (Kefeli, 2017: 168). Mecnun da bu noktada benzer bir tavır içerisinde. Nitekim ilk olarak masadaki varlığının hissedilmeyişinden bahsederek bir hiçlik göndermesi yapar. Daha sonra “tuvalet maşrapası” ve “sürahi” gibi ifadeler ile hem durumu saçma hâle getirir hem de mizahi bir ortam oluşturur. “Bunun ne işi var burada” ifadesi ise kendiyi yaptığı mizahi bir alay biçimidir. Bu noktada Mecnun’un hem ayrıksılığı hem de hiçliği göze çarpar. Bulanık bir zihne sahip olduğu gözlemlenir. Zaten anlatının komedisi ve gülünç tarafı da söz konusu bulanık zihnin ürettiği bir saçmalıklar silsilesidir. Burası da absürt komedinin varlığının hissedilmeye başladığı esas noktadır.

Absürt komedi örneklerinde komedi; kişinin bilinç akışına müdahalede bulunur ve anlamsız bir şekilde vücuda gelir. Komedi, karşısındaki kişilere aşırılıklar şeklinde geçirilir. Geleneksel komedi türünün aksine absürt komedi de, komedi kavramında olduğu gibi sululuklara yönelir. Hangi yerden hangi zaman çıkacağı belirsizdir (Hüsrevoğlu, 2019: 10). Saçma ve mizahi yönlerin absürt komediye dönüşmeye başladığı bu noktada söz konusu sululuklar roman boyunca devam eder ve saçmalıklar daha da belirginleşmeye başlar. Bahsi geçen durumun en somut yansıtımlarından biri Mecnun’un Leyla ile ilk karşılaşmasında gözlemlenebilir:

“Bir masalın içinden çıkıp gelse bu kadar şaşırırmam ama bu kız nasıl olur da bizim tuvaletten çıkar? Hayatımın aşkına bizim evin tuvaletinde rastladım diye anlatsam kim inanır ki bana? İlk görüşte aşk dedikleri böyle bir şey demek ki. Göğsümden bir parça söküldü, karnımda kelebekler uçuştı, içim alev aldı, bacaklarım uyuytu. Hissizleştım. Belden aşağımda bir sıcaklık, aşk dedikleri...”

“Oğlum, n’aptın sen altına mı işedin?”

Altına mı işedin? Hassiktir” (Aksak, 2018: 29).

Pasajda Mecnun’un absürt komedi zemininde normsuzlaştığına dair izdüşümler gözlemlenmektedir. Bu normsuzluk durumu aynı zamanda ontolojik bir problemin de dışı vurumdur. Mecnun’un ifadelerinde öncelikle durumun saçmalığı okuyucuya sezdirilir. Nitekim kendisi, Leyla’nın masallardan bile gelse şaşırmayacağını belirterek tuvalette görmesinin sıra dışılığında bahsetmektedir. Bilinçli bir şekilde yapılan bu ironi, durumu gerçeğin dışına itmeye kalmayıp aynı zamanda gülünç bir hâle de getirmektedir. Mecnun’un hayatının aşkına evinin tuvaletinde rastlamış olması, olabildiğince mantığa aykırı bir şekilde işlenmeye çalışılmıştır. Vakanın devamı da benzer şekilde ilerler. Bu nedenle Mecnun geçirdiği şok etkisi ile idrar kaçırmıştır. Burada hem absürt komedi kavramı varlığını hissettirir hem de karakter aykırılışır. Mecnun’un bu durum karşısında normal yaşantısına devam etmesi ve utanç tarzındaki bazı tepkilere yeterince girmemesi onun aykırılıştığını hatta normsuzlaştığını göstermektedir. Mecnun’un idrar kaçırmayı, aslında toplumsal kural ve normlara karşı bir çeşit başkaldırısının imgesidir. Mecnun bu noktadan itibaren normsuzluk göstergelerini sergilemeye başlar.

Normsuzluk durumlarında amaç kutsallaştırılırsa birey amaca giden yöntemlerin önemsiz olduğunu düşünmeye ve onları yok saymaya başlar. Böyle bir yaklaşım arzulan nesneye ulaşmaya çalışan bireyin her türlü ahlaki, yasal ya da insani kavramı çığnemesine imkân tanır. Sonuç ise değerlere önem vermekten ziyade, hangi yöntemle olursa olsun, sadece hedefe ulaşmaktır (Aşkaroğlu, 2016: 2, 3). Bu durumun ilk örneği Leyla’nın nişanlı olduğunu bilmesine rağmen Mecnun’un, onun peşinden sürüklenmeye devam etmesidir. Sonrasında Mecnun, Leyla’yı etkilemek için defalarca karşısına çıksa da her defasında mantıksız ve saçma durumlar içinde kalarak gülünç durumlara düşer. Fakat yine de bunları önemsemez. Çünkü o sadece arzuladığı hedef olan Leyla’ya odaklıdır. Bütün norm ve kuralların dışına taşmıştır. Leyla ile birlikte olmaya başladığında ise bu kural dışına çıkma çabası yine mantık dışı neden ve eylemler neticesinde “evren” dışına çıkmaya yönelir. Bu da absürt komedi ile perçinleştirilen varlıksal problemin farklı bir görüngü alanını ortaya çıkarmaktadır. Söz konusu durum yine absürt komedi eşliğinde Ak Sakallı Dede’nin fikirleri ile başlar. Dede’ye göre Leyla ile Mecnun bir arada oldukça dünyanın dengesi bozulmaktadır. Bu nedenle onları uzak tutmak için uğraşan Ak Sakallı Dede, bunu başaramayınca Mecnun’a acı gerçeği söyler. Söz konusu gerçeğe göre dünyanın dengesinin korunması için Leyla ölecektir. Artık Mecnun için tek çare Leyla ile başka bir gezegene kaçmak, sığınmak ve yerleşmektir. Dünya ise varlıksal anlamda Mecnun’un tasavvurunda artık dar ve labirent bir alandır ve bu durumu Leyla ile paylaşır:

“Başka bir gezegene gidicez. Biz burda olmayınca dünya da eski çıldırmış haline geri dönecek. Yine savaşılar, sevgisizlik, kin, nefret. Ama hep umut dolu bi’ dünya kalcak geriye” (Aksak, 2018: 269).

Varlıksal problemin içinde olan birey, kendine düşmanca davranan nesnel bir evren olduğu düşüncesindedir. Varoluşunun eksikliğine neden olan bedeninin tüm hücreleriyle birlikte, kendine düşman olan nesnel dünyanın bir parçası olduğunu savunur. Varlık, bir anda evrenin dışına çıkarsa kurtulacağı fikrindedir (Yakupoğlu, 2021: 33). Romanda bu düşman evren, dünyaya indirgenmiştir. Kendilik oluşumunu eksik olarak algılayan ve bu nakıs durumu Leyla ile tamamlayacağı fikrinde olan Mecnun, tek çareyi absürt bir şekilde dünyanın dışına çıkmakta bulur ve bunun için okuyucu tarafından gülünç olarak algılanacak eylemlere girişir. Varlığını, düşman alan olarak algılanan kozmosun dışına iterek odaklandığı hedefe ulaşmaya çalışan Mecnun’un bu eylemlerinde ise her daim bir absürt komedi varlığı görülecektir. Mecnun, başka bir gezegene

gitme fikrini İsmail Abi'nin rasgele karşılaştığı bir uzay canlısı ile kurduğu diyalogu anlatması neticesinde edinmiştir. Bu nedenle babasının taksisini bir uzay mekiğine dönüştürme gibi mantığa aykırı bir eylemi gerçekleştirme çabasına girişir fakat ortaya çıkan görüntüler gülünç ve saçma durumlardan ibaret olup daha öteye gitmez. Ek olarak bu çizgide pek çok başarısız deneme ile karşılaşılır. Bu bağlam aynı zamanda akla Albert Camus'un *Sisifos Söyleni* eserini akla getirmektedir.

Tanrılar Sisifos'u bir kayayı hiç durmadan bir dağın tepesine kadar yuvarlayıp çıkarma şeklinde bir cezaya mahkûm ederler. Sisifos kayayı tepeye her getirdiğinde kaya kendi ağırlığı nedeniyle tekrardan aşağı düşer. Buna göre onlar yararsız, umutsuz ve boşa sarf edilen gayretten daha korkunç ve kötü bir ceza olmadığını düşünürler (Camus, 2010: 123). Mecnun da tıpkı Sisifos gibi her Leyla ile uzaya çıkma ediminde başarısızlığa uğrar ve işe yeniden koyulur. Mecnun'un çektiği bu ağır ceza da absürt komedi ile anlatılarak durum hem estetize edilir hem de ilgi çekici hâle gelerek mantıksal sınırlılıkların zorlandığı şeklinde bir sorgulamayı dışarı iter. Mecnun her denemesinde sıra dışı bir durum ile karşılaşır ve her bir durum ayrı bir gülünçlük içerir. Üstelik bu edimlerin dünya dışı bir alana doğru icra ediliyor oluşu Sisifos ve Mecnun'u yakınlaştırır. Yazarın bu noktada âdeta varoluş meselelerini açıkça absürt komedi kavramı üzerinden inşa ettiği görülmektedir. Bu durum roman açısından hem yeni bir tarz hem ilgi çekici ve güldürücü bir anlatım hem de okuyucuyu temel ve derin meselelerin içine çeken bir yansıtım alanı oluşturmaktadır.

3. Absürt Komedi Üzerinden Sistem ve Düzen Eleştirisi

Burak Aksak, *Leyla ile Mecnun* romanında absürt komedi uygulaması yaparken, kavramın sınırlarından da oldukça faydalanmıştır. Bu noktada en bariz özelliklerden biri de romanın düzen ve sisteme dair eleştiriler barındırıyor oluşudur. Nitekim absürt komedi, okuyucu veya izleyicisini güldürürken aynı anda güncel sorunlar ve toplumsal meseleler üzerine de eğilerek eleştiriler getiren özelliklere sahiptir.

Bir şeye karşı itiraz etmenin en sağlam yolu karşı çıkılan veya itiraz edilen durumu gülünç ve komik bir hâle getirmektir (Aşkaroğlu, 2015: 118). Bu bağlamda romanda da absürt komedi alanı içerisinde yapılmış olan karşı çıkış kaynaklı birtakım sistem ve düzen eleştirileri mevcuttur. Yazar bu eleştirilerini yaparken absürt komedi ile birçok farklı anlayışı da kullanmayı ihmal etmez.

Modern düzen ve sisteme dönük eleştirilerin başında gelen unsurlardan biri Mecnun karakterinin Oblomov¹ ile olan benzer yönleridir. Oblomov gibi sistemin ve düzenin dışına çıkmış bir insan olan Mecnun'un serüveni, Oblomov'a ilaveten gülünç ve mantık dışı bir şekilde işlenir.

“Oblomov, yeni yaşama ayak uyduramayan bir adamdır. Zamanına ve çevresine sıkı sıkı bağlı bir insandır. İçinde birkaç köyün bulunduğu Oblomovka adında bir çiftliği ve üç yüze yakın köylüsü vardır. Ancak o dönemde bütün köklerinden kopmuş derebeyliler gibi, sahip olduğu her şeyi bir kâhyaya bırakıp büyük kente (Peterburg'a), devlet kapısına sığınmıştır. Oblomov, yeni yaşamını yadırgamış ona uyamamıştır ve geldiği o sönmüş, cılızlaşmış dünya ile yeni dünya arasında sıkışıp kalmıştır. Gün geçtikçe yaşamla arası açılmış, sonunda toplum dışı bir insan, “kendisini taşıyamayan bir yük” olmuştur” (Olçay, 2014: 155).

Mecnun da roman başlarında içinde bulunduğu çağa ait bir “Oblomov” karakterdir. Modern düzen ve sistemin Oblomov'u olan Mecnun'un tembel, uyuşuk ve çalışmaz yönleri de çağın gereklikleri kalıbında gülünç bir durumda sunulmuştur. Burada bir kez daha absürt komedi kavramının temelleri atılır:

““Kime diyorum oğlum ben, saat kaç oldu bak geç kalcaksın.”

¹ Rus yazar İvan Gonçarov tarafından yazılmış 1859 tarihli *Oblomov* romanının ismini de aldığı başkarakteri. “Lüzûmsuzluk” kavramıyla özdeşleşmiş olan sembolik bir roman kişisidir.

“Neye geç kalıyorum acaba anne? Gidecek bi’ okulum, çalışacak bi’ işim mi var sanki? Bırak az daha yatırım işte”” (Aksak, 2018: 11).

Mecnun yaşında bir bireyin, içinde bulunduğu düzende işsiz ve aylak bir adam olarak geç saatlere kadar uyuyor oluşu modern sistem için bir absürt komedi yönelimidir. Roman başında yaşanan bu durumla Mecnun’un Oblomov benzeri tavrı yine bu sistem ve düzene dönük pasif bir isyan hâlidir. Yazar bu noktada Mecnun ile bu sisteme imgesel bir eleştiri getirmektedir. Mecnun’un doğum günününün 12 Eylül olduğu da düşünüldüğünde bu durum hem siyasi bir eleştiri hâlini alır hem de düzene dönük eleştiri biçimini daha fazla görünür kılar. Leyla ile Mecnun aynı gün aynı hastanede doğmuştur. Doğum tarihi alelade seçilmiş bir gün olmayan darbenin 4. yıldönümü olan 12 Eylül’dür. Leyla zenginlik içinde Mecnun ise aylıklık içinde bir yaşam sürüp aynı mahallede olmalarına rağmen yıllarca karşılaşmamıştır. Bu durum hem absürt bir komedi örneğidir hem de 12 Eylül ile birlikte gelen sınıfsal ayrılıkların eleştirisine dönük bir imgedir. 12 Eylül’ün ardından gelen düzende sınıfsal katmanlar katılmış, düzen insanları birbirinden farklılaştırmış ve insanlar ayrılmıştır. Leyla ile Mecnun bir anlamda bu değişen düzenin kurbanıdır. Onları her daim uzak tutmaya çalışan absürt karakter Ak Sakallı Dede ise bu noktada 12 Eylül’den nasibini almış ve düzeni iyileştirmeye devam etmeye çalışmış olan bilge insanın bir temsilcisi olarak düşünülebilir. Romanda bu durum bariz bir şekilde “Hayalet orkide ve mantar” metaforu ile okura sezdirilir:

“Hayalet orkide ve mantar gibi aynı kökü paylaşıyoruz seninle Leyla. Evet, bunu söylemem lazım Leyla’ya” (Aksak, 2018: 115).

Mecnun’un bu benzetmesinin en temelinde 12 Eylül günü aynı hastanede doğmuş olmaları vardır. Kendini mantar Leyla’yı ise orkide olarak tanımlaması aynı gelenek ve kökenden beslenen bir topluma ait insanları 12 Eylül sonrası köken aynı kalsa da gövdesel olarak nasıl ayrıştıkları ve başkalaştıklarına vurgu yapmaktadır. Leyla, zenginleşen tabakanın, Mecnun ise alt düzey olarak kalan sınıfın çocuklarının yansıtım aracına dönüşmektedir. Böylelikle yazar absürt komedisini sürdürürken eleştirisini bu metafor ile de estetize ederek düzene dönük sanatsal bir eleştiri biçimi ortaya koyar.

Söz konusu eleştiri biçimlerinin absürt komedi bağlamında en görünür olduğu bölümler ise Mecnun’un kendini yer yer robotlaşmış, mekanikleşmiş veya elektronikleşmiş bir şekilde sezdirdiği sahnelerde karşımıza çıkmaktadır:

“Uzun süre kullanılmayınca bu tür hatalar normaldir. Siz bırakın ben bu akşam kurcalarım. Yarına daha sağlıklı bilgi veririm size.”

“Kurcalatmam ben kendimiii!”

“N’oluyo Mecnun? Ne Bağırıyorsun? Sen niye tuhafısın böyle bugün, iyi misin?”

Nasıl iyi olabilirim ki? Bir cebimde yüzüğün ağırlığı diğer cebimde kullanım kılavuzu var” (Aksak, 2018: 135).

Mecnun, bahsettiği kullanma kılavuzunu kendinin kullanma kılavuzuymuş gibi lanse eder. İlâveten “kurcalamak” tarzındaki ifadelerle kendinin makineleşmiş bir sistem insanı olduğunu sezdirmektedir. Bunu mizahi bir zeminde yapması sonucu durumu tam anlamıyla bir absürt komedi hâline çeviren Mecnun, bu kez de sıra dışı gülünçlüğü ortasında kalmış ve düzenin makineleştirmiş olduğu insanların eleştiri nesnesine dönüşmüştür. Romanda bu durum bazen özelden genele doğru da ilerleyerek daha geniş bir anlamsal boyuta ulaşır ve bu ilerleyiş yine mantığa aykırı olayların gülünçlüğü üzerinden somutlaşır:

“Akşam haberlerinde dünyanın dört bir yanındaki felaketlerden bahsediliyordu artık sadece. Telefonla dolandırılan teyzeler, evlilik vaadiyle kandırılan amcalar, zam şampiyonu sebzeler ve komikli videoların pabucu dama atılmıştı. Herkes gergindi. Uzmanlar olası Marmara deprem konusunda vatandaşları uyarıyordu. Bilim insanları dünyanın ekseninin kaydığından bahsediyordu” (Aksak, 2018: 200).

Mevcut sistem ve düzende insanlar, saf bir görünüm ile birlikte faydasız işlerin içindedir. “Zam” ve “sebze” açar ifadeleri ile sezdirilen ekonomik problem gibi bir durumda dahi umarsız kalan insanlık için deprem ve felâket bir uyanış aracıdır. Absürt olan ise dünyanın eksenin Leyla ve Mecnun’un birlikte olması nedeniyle kaymış olmasıdır ve durum yine gülünç durumlar ile birlikte ortaya konur. Bu noktada yazar, absürt komedi arka planında derin bir toplumsal eleştiri ve sistemin bulanıklığına kurgu üzerinden vurgu yapar. En temelde bulunan çağa ve sisteme ait olan dünya, iki temiz insanı bir araya getiremeyecek kadar kirlidir ve bu nedenle sürekli olarak engeller ortaya çıkar. Üstelik ikisinin birlikteliği kurgunun metinlerarasılık bağlamında beslendiği efsane olan “Leyla ile Mecnun”’a da aykırıdır. Dolayısıyla karşılıklı sürekli olarak engeller çıkması olağandır ve bu engellerin de her biri absürt komediye ait izdüşümlerdir. Bu bağlamda absürt komedi üzerinden hem düzen hem de toplumsal eleştirilerin inşa edildiğini söylemek mümkün hâle gelmektedir.

4. Roman Kişilerini Tarihî Olaylar Arasına Yerleştirme

Burak Aksak, *Leyla ile Mecnun* romanında absürt komedinin farklı bir kullanım biçimini de tarihî olaylardan yararlanma bağlamında değerlendirmiştir. Bu noktada tarihte büyük önem arz eden üç farklı tarihî vakanın ön plana çıkarıldığı romanda tarihsel gerçekliklerin kurmaca dünyaya dâhil olması doğrultusunda gülünç bir tarihsel ve kurmaca gerçeklik ilişkisi öne çıkmaktadır.

“İnsanlar, tarihsel gerçeklikleri, olayları kaydeden tarihinin yorumlarına göre izlemek durumundadırlar. Yani tarihsel olaylar bir bakıma sübjektif karakterlidir. İlk elde erozyona uğrayan tarih, tarihî roman aşamasında kurgu denilen ikinci bir değişime girer. Roman yazarı, tarihinin malzemesini alır, muhayyilesinde yoğunlaştırarak, bilinmeyenler üzerine bir kurgu oluşturarak, tarih malzemesini yeniden insanların dikkatlerine sunar. Yazar, tarihsel gerçekliğin üzerine, tarihsel olmayan kurguya dayalı insan faktörünü ve onun yine tarihe konu olmayacak çevresini yerleştirerek eserini meydana getirir” (Çelik, 2003: 53).

Böyle bir paradigmayı absürt komedi üzerine yoğunlaştıran yazarın ilk başvuracağı yöntemlerden biri şüphesiz ki parodidir. Nitekim kurgunun bizatihi kendisinin de aslında “Leyla ile Mecnun” efsanesine dayanan bir alt yapıya sahip olması bu noktada parodi ve metinlerarasılık gibi tekniklerin önemini roman için başat seviyeye çıkarır. Yazar, eleştiri getireceği durumu parodi ile gülünçleştirerek rahatlıkla karşı çıkabilir. Burak Aksak’ın romanda kullandığı yöntemin de aynı doğrultuda olduğunu belirtmek mümkündür. Yazar yer yer roman kişilerini tarihi olaylar arasına yerleştirir ve onların bu olaylar karışında gösterdikleri gülünçlükler ile günümüz insanına ve sistemine dönük durum eleştirilerini mizahi bir işleyiş tarzıyla yapar.

Romanın en dikkat çekici noktalarından biri, kurgunun en eğlenceli karakterlerinden olan İsmail Abi’nin atalarından birinin İstanbul’un Fethi esnasında Fatih Sultan Mehmet’in yanı başında bulunmasıdır. Bu bölümde yazar absürt komedi eşliğinde bir parodi uygulaması yaparak günümüz insanının tembelligine ve umutsuzluğuna dair bir eleştiri getirir:

“Fatih Sultan Mehmet Han atının üzerindeydi, arkasında bir cihana hükmedebilecek kadar büyük bir ordusu vardı. Surlarla çevrili İstanbul’ uzun uzun baktı ve şöyle dedi:

“Ya İstanbul beni alır ya da ben İstanbul’u.”

Tabii ki İsmail Abi’nin dedesi dayanamadı. “İstanbul alır hünkarım. Koca şehir yutar adamı. Gürültüsü karmaşası, gece hayatı bitirir insanı. Hiç uğraşmayalım bence geri dönelim biz. Yemin ediyorum çok yorulduk ha” (Aksak, 2018: 100).

Roman karakterini tarihi bir vakanın içine absürt komedi düzleminde yerleştiren yazar, bu noktada özellikle parodi tekniğinin bütün sınırlarını zorlamakta ve bu teknikten olabildiğince faydalanmaktadır.

Parodi, sıklıkla eski modernist metinlerde kullanılan dalga geçme veya zekâ oyunları biçimindeki anlamıyla karıştırılır. Ancak çoğu sanatsal metinde parodi farklı şekillerde görülür. Aşağılama, etkiyi bozma, zekâ oyunları ile dalga geçme gibi işlevler olduğu kadar saygı gösterme, yüceltme

gibi amaçlar için de bir araç olarak kullanılabilir. Dolayısıyla postmodern parodiyi sadece eski, benzersiz, özgün üsluplarla alay etme şeklinde algılamak yanlıştır. Parodi tezat bir şekilde bu çift yönlü göndermelere sahiptir (Aşkaroğlu, 2015: 118). Yazarın kullandığı tezatlık içeren çift yönlülük, geçmişe övgü ve saygı, günümüze ise alaycı bir eleştiri niteliğindedir. Nitekim İsmail Abi'nin büyük dedesi bu noktada modern zamana ait olan İsmail Abi'nin vakaya yerleştirilmiş bir yansımasıdır. Bir anlamda günümüzdeki düzene ait tembel, uyuşuk, umutsuz ve hiçbir işi beceremeyen modern insanın bir prototipi olarak İstanbul'un Fethi'nde yer almaktadır. Bu bağlamda geçmiş düzene ve günümüz insanına ait olmak üzere iki farklı insan tipi ve iki farklı yaşam biçimi belirginleşir. Bir tarafta azmi ve kararlılığı ile günümüz insanına en imkânsız gelen şeyleri başaran geçmişe dönük insan varken diğer tarafta modern düzenin uyuşturup tembelleştirdiği bir insan biçimi var olmaktadır. Parodi bütün imkânlarıyla kullanılmış ve absürt komedi ile yapılan eleştiriye bir alt zemin oluşturmuştur.

Aynı durumun farklı bir versiyonu da Hezarfen Ahmet Çelebi üzerinden uygulanmıştır. Doğruluğu henüz kanıtlanmamış olan ve yalnızca Evliya Çelebi'nin fantastiklerle dolu Seyahatname eserinde gördüğümüz Hezarfen Ahmet Çelebi'nin Galata Kulesi'nden uçup Üsküdar'a konma macerası *Leyla ile Mecnun* romanında bir absürt komedi malzemesi olarak kullanılmıştır. yazar bu noktada metinlerarasılık tekniğinden de faydalanarak yine parodi üzerinden eleştirel bir absürt komedi uygulaması gerçekleştirmektedir:

“1632/Galata Kulesi

“Hezarfen!”

“Hoop!”

“Ne yaptın?”

“Neyi ne yaptım?”

“Kanatları diyorum, ne yaptın? Uçuş yok mu bugün?” (...)

“Dolunca kalkar amma da sabırsızsın ya sen de. Haydiii Üsküdar Üsküdar Üsküdar. Üsküdar kalkıyoouo! Kalmasin Üsküdar... Üsküdar Üsküdar Üsküdar...”

“Yavrum Beşiktaş'tan geçer mi?”

“Hee geçer teyze geçer, 3. Köprüyü dolanıp öyle geçem karşıya. Üsküdar diyorum sabah beri teyzem duymuyon mu beni?” (Aksak, 2018: 195, 196).

Alıntıda açıkça görüleceği üzere mantıksız ve gülünç olaylar silsilesi oluşturulmuştur. Bu unsurun kurguya kattığı anlamsal boyut ise günümüze dönük bir eleştiridir. Nitekim 17. yüzyıl'da insanların bu coğrafyada uçabilme bağlamındaki ulaşımında ilerilik durumuna vurgu yapan Hezarfen Ahmet Çelebi imgesi, romanda günümüz düzeni ve insanı ile ilişki içine bırakılmıştır. Bu çerçevede bir zamanlar uçma hesaplarının yapıldığı coğrafyada ulaşımın zorluğuna dikkat çekilir ve bu durum kentleşme düzeni, teknoloji ve ilerleme gibi birçok durumun eleştiri nesnesi hâlini alır. Bu başarılı parodi üzerinden derin bir imgesel bütünlük oluşturulur ve absürt komedi bir kez daha işlevselleşerek günümüzdeki tüketim toplumuna dair gülünçlükleri ortaya koyar.

Leyla ile Mecnun anlatısında güncel ülke gündemine dair eleştirel göndermeler fazlaca yapılmıştır. Kötü belediyecilik, kadına karşı şiddet, medya, eğitim, işsizlik, trafik, gelir dağılımındaki dengesizlik, çevre gibi birçok konuda bazen dolaylı veya direkt bir şekilde eleştiriler yapılmış ve mesajlar verilmiştir. Bu bağlamda “Leyla ile Mecnun” kendine özgü has bir dünya oluşturmuş ve takipçilerini de bu dünya içinde devinimleştirmiştir (Zengin, 2020: 178). Buna dayalı olarak Hezarfen Ahmet Çelebi örneğine benzer bir durum kurgunun ilerleyen seyrinde bir kez daha görünür hâle gelmektedir. Fakat Hezarfen Ahmet Çelebi'nin yerinde aya ilk ayak basan astronot Neil Armstrong bulunmaktadır:

“16 Temmuz 1969/Samatya

Neyil, babamla konuştum bu iş artık çok uzadı, eğer niyeti ciddiye bir an evvel anasını babasını alsın gelsin a-istesin artık şu kızı dedi. Şu kızı dediği ben oluyorum tabii. Siz akşama... Ay yok akşam olmaz komşuya gidicez akşam (...)

20 Temmuz 1969/Ay

“Bu benim için küçük, insanlık için büyük bir adımdır” (Aksak, 2018: 238).

Hezarfen Ahmet Çelebi'nin ardından Neil Armstrong'un kullanılmış olması büyük önem arz etmektedir. Nitekim 17 Yüzyılda uçma hesapları bu coğrafyada yapılmasına rağmen toplumun ilerlemeye sırt çevirmiş olması nedeniyle ay ve uzay yolculuklarına farklı toplumlar çıkış yapmıştır. Üstelik bu coğrafya hâlâ daha ulaşım problemlerinin arasındadır. Neil Armstrong ile kurgusal seyirde evlenmek isteyen kız, toplumun tipik izdüşümlerini ortaya koyar ve ilerlemeyle ilgisiz olan işlere dalarak yapılanları sadece uzaktan seyreden ve bu gelişmelerle çok da ilgilenmeyen insanı temsil eder. Bu noktada absürt komedi bir kez daha büyük bir eleştirinin ana malzemesi hâline gelerek kendini hatırlatır.

Günlük hayatın sıradan akışı içerisinde karşılaşılması mümkün olmayan vakalar dizisi, karakterlerin söz, eylem ve davranışlarında aşırılıklarda bulunması, “saçma” olarak değerlendirilebilecek olaylar ile zihinsel ya da bedensel eksikliklerin fazlaca ön plana çıkarılmasıyla oluşturulan gülmece unsurlara, sanatçılar tarafından “absürt komedi”de sıklıkla yer verilir (Çenbertaş, 2022: 69). Romanda bütüncül bir şekilde yer alan bu durumlar üzerinden yazar Burak Aksak, absürt komedi kavramının içinde birçok eleştirel unsuru yoğurmuş ve elde ettiği bu malzemeyi kurguya yerleştirerek aynı zamanda estetize edilmiş bir eleştiri çerçevesi oluşturmuştur. Bu da absürt komedi ile donatılmış olan romanı daha ilgi çekici bir duruma getirmiştir.

Sonuç

İki dünya savaşının ardından belirginleşen ve düzene, sisteme veya topluma yönelik eleştiri ve problemleri usa aykırı olaylar üzerinden mizahi bir şekilde işleyen absürt komedi türü; tiyatro, sinema ve televizyon dizilerinde yaygınlaşmış olsa da romancılık açısından örneği henüz belirli bir sıklığa ulaşmamıştır. Son dönemlerde edebiyatımızda belirli örnekleriyle karşılaşmaya başladığımız bu tarz romanların başında Burak Aksak'ın TRT1 kanalında 2011-2014 yılları arasında yayımlanan Leyla ile Mecnun adlı diziden uyarılma romanı olan *Leyla ile Mecnun* kitabı gelmektedir.

Ana zemini, Doğu kültürünün en önemli anlatılarından biri olan Leyla ile Mecnun efsanesine oturtulmuş bir kurguya sahip olan roman, parodi, ironi ve metinlerarasılık gibi postmodern tekniklerden beslenen bir absürt komedi örneğidir. Romanda absürt komedinin kullanım amacı ise ortaya konmaya çalışılan eleştiri unsurlarını gülünç bir tarzla yansıtmak ve her gerçeğin ardında yatan komikliğin ardındaki trajik durumu en abartılı biçimde ortaya koymaktır. Bu doğrultuda romanda absürt komedi üzerinden inşa edilen; varoluşsal meseleler, toplum, sistem ve düzen eleştirileri ve güncel meselelerin tarih yardımı ile aktarımı ya da güncel problemleri tarihten yardım alarak gülünç bir şekilde yansıtmaları ilgi çekici bir şekilde çeşitli gülünçlüklerle okuyucuya aktarılmıştır. Aktarım esnasında yazarın absürt komedi imkânlarından oldukça faydalandığı hatta bu unsurların tamamını absürt komedi içinde yoğurarak çeşitli imge ve metaforlarla yansıttığı görülmektedir. Bu açıdan Burak Aksak'ın *Leyla ile Mecnun* eseri, eski bir efsaneyi günümüz perspektifinden yansıtmının yanı sıra hem günümüz Türk romancılığı hem de absürt komedi türünün romandaki işleniş biçimi açısından oldukça önemli bir eser olduğu görülmektedir.

Kaynakça


- Aksak, B. (2018). *Leyla ile Mecnun*, İstanbul: Kösürat Yayınları.
- Aşkaroğlu, V. (2015). *Postmodernizm: Sınırsız Özgürlük mü? Özgürlüğün Sınırı mı?*, Ankara: Sage Yayıncılık.
- Aşkaroğlu, V. (2016). *Trajik ve Modern Triolojik Bir Çözümleme Oğuz Atay-Joseph Conrad-Yusuf Atılgan*, Ankara: Kùltür Ajans Yayınları.
- Bayrak, Ö. vd. (2016). *Sorularla Yeni Türk Edebiyatı*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Camus, A. (2010). *Sisifos Söyleni*, Çev. Yücel, T., İstanbul: Can Yayınları.
- Çelik, Y. (2003). “Tarih ve Tarihî Roman Arasındaki İlişki Tarihî Romanda Kişiler”, *Bilig*, S. 24, s. 49–67.
- Çenbertaş, K. O. (2022), *Türk Komedi Sinemasında Absürt Filmler: Burak Aksak Filmleri Üzerine Bir İnceleme*, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Dursun, B. (2023), *Absürd Komedi Kavramına Eleştirel Bir Yaklaşım*, Yüksek Lisans Tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Bursa
- Hüsrevoğlu, T. (2019), *2010 Sonrası Türk Sinemasında Komedi Türü: Onur Ünlü Sineması Örneği*, Yüksek Lisans Tezi, Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Kefeli, E. (2017). *Batı Edebiyatında Akımlar*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Olçay, T. (2014). “İvan Gonçarov: Oblomov’un Dünyasına Bir Bakış”, *Litera: Dil Edebiyat ve Kùltür Araştırmaları Dergisi*, S. 16 s. 153-168.
- Özkan, S. (2018), *Televizyon Dizi Türü Olarak Absürt Komediler ve Leyla İle Mecnun Dizisi Üzerine İçerik Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Şahin, M. (2022), *2000 Sonrası Türk Sinemasında Kara Komedi-Absürt İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Yakupoğlu, M. M. (2021). *Varoluş, Ahlak ve Ölüm*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Zengin, F. (2022). “Yakınsama Çağında Hikâye Anlatmak: Transmedya Hikâyeciliđi Kavramı Üzerinden “Leyla ile Mecnun” Dizisinin İncelenmesi”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. 44, s. 169-190. DOI:10.30794/pausbed.761174

Araştırma Makalesi

Edward Albee and Existentialist Theatre: Reality and Illusion in Who's Afraid of Virginia Woolf?

Edward Albee ve Varoluşçu Tiyatro: Kim Korkar Hain Kurttan? Oyununda Gerçeklik ve İllüzyon

Merve Feryal ASHMAWY¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Sinop Üniversitesi, merveashmawy@gmail.com 

Öz: Bu makalede, Edward Albee'nin 1962 yılında kaleme aldığı *Who's Afraid of Virginia Woolf?* oyununun toplumsal normları ve idealleri sorgulama kapasitesiyle dikkat çektiği ve potansiyel liberteryen yaklaşımının izleyiciler üzerinde şok edici bir etki bıraktığı vurgulanmaktadır. Oyun, orta yaşlı çift George ve Martha ile genç çift Nick ve Honey'nin arasında geçen bir geceyi konu almaktadır. Temelde çiftler arasındaki karmaşık ilişkiler, gerçeklik kavramı ve varoluşun absürtlüğüne odaklanan oyun, karakterlerin geçmiş travmalarını ve hayal kırıklıklarını ele alarak insan psikolojisinin derinliklerine inmektedir. İletişim çöküşleri ve karakterler arasındaki çatışmalar, insan ilişkilerinin kırılganlığını vurgular. Oyunun ana temalarından biri hayal kırıklığıdır, karakterlerin geçmişteki beklentileriyle gerçeklik arasındaki uçurum vurgulanır. George ve Martha'nın ilişkisindeki iletişim eksikliği, seyirciye duygusal bağların ne kadar kırılgan olabileceğini gösterir. Existansiyalist tiyatro bağlamında, makale existansiyalist felsefenin temel ilkelerine odaklanarak, bireyin özgürlüğü, sorumluluğu, varoluşsal deneyim üzerine derinlemesine bir analiz sunar. Karakterlerin kendi varoluşsal gerçeklikleriyle yüzleşmeleri ve kimliklerini anlamaları sağlanarak existansiyalist temalar işlenir. Gerçeklik ile illüzyon arasındaki ince çizgi, Martha ve George'un ilişkisindeki karmaşıklik aracılığıyla ortaya çıkar. İllüzyonun çözülmesi, seyirciye karakterlerin içsel dünyalarını keşfetme fırsatı sunar. Bu bağlamda, oyun existansiyalist temaları işleyerek insan ilişkilerinin karmaşıklığını vurgulayan güçlü bir dramatik eserdir. Oyun, Amerikan tiyatrosuna önemli katkı sağlamış, modern dramatik yapıları etkilemiş ve edebî dünyada önemli bir konum elde etmiştir.

Anahtar Kelimeler: Varoluşçuluk, İllüzyon, Gerçeklik, Edward Albee.

Abstract: This article underscores that Edward Albee's 1962 play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* is notable for its capacity to scrutinize social norms and ideals, with its potential libertarian approach leaving a shocking impact on the audience. The play revolves around a night involving the middle-aged couple George and Martha and the young couple Nick and Honey. It primarily explores the intricate dynamics between couples, the concept of reality, and the absurdity of existence, delving into the depths of human psychology by addressing the characters' past traumas and disappointments. Communication breakdowns and conflicts among the characters accentuate the fragility of human relationships, with disappointment being a central theme that underscores the disparity between past expectations and reality. The play, analyzed within the framework of existentialist theatre, provides a thorough examination of individual freedom, responsibility, and existential experience, focusing on the fundamental tenets of existentialist philosophy. It addresses existentialist themes by enabling characters to confront their own existential realities and understand their identities. The intricate relationship between Martha and George reveals the fine line between reality and illusion, and the dissolution of this illusion provides the audience with the opportunity to explore the inner worlds of the characters. In this context, the play emerges as a potent dramatic work that underscores the complexity of human relations through its engagement with existentialist themes. The play has made a significant contribution to American theatre, influencing modern dramatic structures and securing a prominent position in the literary world.

Keywords: Existentialism, Illusion, Reality, Edward Albee.



Atıf: ASHMAWY, M. F. (2024).
"Edward Albee and Existentialist
Theatre: Reality and Illusion in
Who's Afraid of Virginia Woolf?".
Edebî Eleştiri Dergisi, 8(2): 253-266

DOI: 10.31465/eeder.1429895

Geliş/Received: 01.02.2024

Kabul/Accepted: 07.06.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Introduction

Edward Albee (1928-2016) an American playwright, displayed an early penchant for creative experimentation. One of his initial ventures into writing was “Aliqueen” (1943) a three-act absurd play penned at the age of twelve. His debut poem found publication in *Kaleidoscope* a Texas-based literary magazine, and his first one-act play in *Choate Literary Magazine*. While briefly enrolled at Trinity College, Edward Albee participated in a Maxwell Anderson play (Yaşar, 2013, p.768). Albee’s innovative perspective and contributions have established him as a significant figure in the theatre. His interest in theater and the inception of his literary journey trace back to the 1950s. At the age of 30, Albee completed *The Zoo Story*-a pivotal one-act play marking the commencement of his career (Yaşar, 2013, p.768). His early works reflect the social conditions and subversive culture of their time (Nabi & Ahmed, 2015, p.235). Associated with absurdist theater and psychological approaches, Albee has distinguished himself as a versatile and profound writer (Jaf, 2015, p.60-61). His adept handling of social problems and crises has positioned him prominently in modern American dramatic art and literature. Albee engages in critical observations about American society and the unrealized American dream. From this standpoint, his characters delve into the intricacies of modern life through their perspectives and interactions (Soomro, 2022, p.532). In the 2009 study by Zalokar, the profound influence of Edward Albee on the world of theater becomes evident. The research delves into four selected Albee plays, frequently performed in Slovenia, examining them within the framework of absurd theater. A detailed analysis is conducted on the presentation of these works in Slovenian theaters, highlighting Albee’s global impact (Zalokar, 2009. p.93). This underscores Albee’s significance in challenging traditional theatrical norms and addressing themes previously unexplored on stage. Edward Albee’s exploration of provocative atmospheres and metaphysical themes in *Tiny Alice* exemplifies the evolution of his thematic interests (Davidson, 1968, p.54). His works successfully portray individuals grappling with the social, cultural, and economic challenges prevalent in American society. Albee’s dramas assert the inevitability of raising awareness and rejecting conformist values, suggesting that the essence of his plays lies in the existential impasses of American society. This inclination prompts Albee to utilize existential philosophy as a means of critiquing societal norms. Throughout his plays, Albee communicates various themes, including individuals coping with issues such as alienation and loneliness, the pervasive lack of awareness among many Americans regarding life and self, the responsibilities placed upon them, the stifling pressure of societal harmony, and the anxiety accompanying the realization of the illusory nature of their lives (Çelebi, 2013, pp.1-2). Edward Albee’s contributions to contemporary American dramatic art are notable for his focus on social challenges and realities, influencing theater practice significantly (Nabi & Ahmed, 2015). Specifically, his play *The Zoo Story* stands out for its critique of illusions within the contemporary American social and cultural ethos, embodying the subversive culture of its time. Zaheer et al. (2022) further underscore Albee’s impact on modern theater, emphasizing the deconstructive and intertextual portrayal of psychological fragmentation and alienation in his selected plays, offering a profound exploration of complex human experiences (pp.442-443).

Edward Albee’s prolific career, commencing at a young age, has made a substantial contribution to contemporary American dramatic art. His works delve into societal problems and individual challenges, illuminating the existential impasses of American society and advocating for heightened awareness and rejection of conformist values. Extensively studied in the literature, the thematic consistencies, realizations, and changes in his works reflect the evolution of Albee’s

theatrical perspective and aesthetic preferences. Albee's influence on the global theater scene, analyses of his notable works, and the unique themes within them underscore his significance in modern American dramatic art. Edward Albee's enduring legacy in both American society and the global theater arena leaves a thought-provoking and controversial imprint on contemporary theatrical practice.

Who's Afraid of Virginia Woolf?, penned by Albee in 1962, stands as a noteworthy American absurd play that garnered substantial acclaim on Broadway. According to Martin Esslin, a prominent scholar known for his work on the absurd theatre, this dramatic tradition provides audiences with a direct confrontation with the absurdity of human existence on stage, as opposed to philosophical discussions about the absurdity of daily life. This approach allows for a deeper exploration of the inherent absurdity of human life (Coby, 2023, p.224). Esslin's analysis situates the Theater of the Absurd as a significant stage in the evolution of global theatrical art, offering audiences a perspective that life lacks meaning, purpose, and fulfillment. Moreover, Esslin highlights the portrayal of human conditions in absurd theatre as reflecting metaphysical anguish at the core of existence (Susandro et al.,2020, p.49). Esslin's interpretation aligns with existentialist thought, which emphasizes the absurd nature of human existence, highlighting the absence of intrinsic meaning in life, feelings of alienation, and existential confusion (Querido, 2017, p.688). Furthermore, the dramatic style of the Theater of the Absurd, as identified by Esslin in European plays, accentuates the absurdity of human conditions by often blurring the lines between dream worlds, nightmares, and reality, thus emphasizing uncertainty and existential questioning (Esslin, 1960, p.3). Esslin's examination of the absurd in theatre underscores the disorientation and existential crisis experienced by both characters and audience members, echoing broader existential themes such as freedom, choice, and the quest for meaning in a seemingly meaningless world. Renowned for its propensity to challenge societal norms, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* also offers a potentially libertarian perspective, eliciting a jolting and captivating effect on the audience (Pinder, 2022, p.180). The narrative revolves around an evening and night shared by George and Martha, a middle-aged couple, and Nick and Honey, a younger couple. Central themes include the intricate dynamics within couples, the notion of reality, and the absurdity of existence. The storyline unfolds gradually, revealing tensions and issues that surface between the couples during what initially appears to be an ordinary evening. The intricate relationship dynamics between George and Martha come to the forefront, exposing conflicts rooted in Martha's desire for control and George's intellect. Nick and Honey, initially observers, get entangled in the unfolding drama as the night progresses. George and Martha's relationship is laden with a history of miscommunication, lies, and past disappointments, underscoring the complexity of the characters' mental states and blurring the line between reality and fiction. The play delves into the depths of human psychology, laying bare the disappointments, past traumas, and pain harbored by the couple. Communication breakdowns in George and Martha's relationship underscore the fragility of emotional bonds, emphasizing the theme of disappointment and the dissonance between past expectations and reality. The audience witnesses how people evolve over time and the consequential impact on relationships. The breakdown of communication emerges as a pivotal element in the play, with conflicts underscoring the significance of silence, emphasis, and the emotions conveyed through speech. This prompts contemplation on how a lack of communication can detrimentally affect human relationships. The theme of identity exploration surfaces as characters grapple with understanding and expressing their own identities. The revelation of George and Martha's past secrets, coupled with the evolution and conflict of their identities, sheds light on the challenges inherent in comprehending

individuals' identities (Adhikary, pp.47-50). In this context, it is apt to assert that *Who's Afraid of Virginia Woolf?* has made a substantial contribution to the evolution of American theatre, influencing modern dramatic structures and securing a prominent position in the literary realm. The play stands as a potent dramatic work, offering a critical and profound analysis of the complexity and tragedy inherent in human relationships through Albee's insightful character portrayals.

1. Existentialist Theater

Existentialism is a philosophical orientation centered on radical individual freedom, responsibility, and societal engagement, as defined in the 2008 *Dictionary of Historical Existentialism*. It seeks to unveil the contradictions inherent in conventional, "serious" values, advocating instead for a doctrine that underscores individual choice and creation (p.14). This philosophical movement accentuates individual freedom, choice, and responsibility by scrutinizing the foundations of human existence. Proponents of existentialism argue for absolute freedom and the acceptance of personal responsibility for one's actions. David Cooper offers a thorough exploration of the philosophical investigation into existentialism, reconstructing its foundational principles and impacts. According to him, existentialism can be defined as a philosophical approach that examines the fundamental characteristics of human existence and its effects on human life. This approach focuses on human freedom, choices, and responsibilities, questioning the meaning and value of existence. Existentialism also addresses basic human experiences such as loneliness, helplessness, and confronting death (Cooper, 1991). Consequently, its emphasis on individual freedom, responsibility, and the nature of human existence has rendered existentialism widely influential and applicable across diverse fields. Describing existentialism or existential philosophy as the "culmination of the contemporary individual's rapid self-examination and effort to comprehend their existence within swiftly changing historical and factual conditions" implies that the leading figures of existentialism essentially embodied the spirit of their time. This suggests that these prominent figures while reflecting on and expressing themselves amid the profound anxieties, concerns, troubles, longings, and demands of the contemporary individual, ultimately mirrored the ethos of their era. Therefore, a fundamental tenet of existential philosophy shaping its outlook on human existence is the acknowledgment of the inherent uncertainties and ambiguities characterizing human life. Existential philosophy contends that attempts to eradicate these uncertainties do not epitomize genuine freedom; instead, true freedom arises from embracing the inherent uncertainties of existence (König, 2020, p.614). By existentialism, the exploration of existence necessitates individuals to navigate between various possibilities. In essence, existential philosophy posits that existence precedes essence, signifying that individuals first exist and subsequently comprehend their existence by defining themselves and crafting their essence. Given that these opportunities for individuals to shape their essence are influenced by their interactions with other beings and the world, existence is perpetually circumscribed by the imperative to exist and make choices within a concrete and historical context (Çavuşoğlu, 2017, p.773).

Jean-Paul Sartre (1905-1980) a prominent figure in existentialist philosophy, delves into the roots of existentialism and outlines its key characteristics. His ontological and philosophical approach provides a distinctive framework for comprehending the fundamental essence of human existence and its interplay with the world. Sartre's philosophy, shaped by the intricate dynamics of the 20th century, reacts to the era's technological advancements, where individuals find themselves entangled in the dominance of tools and systems they have created. This context prompts a

fluctuation between a meaningful life and one fraught with uncertainty. The existentialist perspective championed by Sartre underscores the paramount importance of human freedom. Jean-Paul Sartre's philosophical framework of existentialism revolves around key concepts such as radical freedom, responsibility, authenticity, and the inherent absurdity of human existence. In his seminal work, *Existentialism is a Humanism* (1946), Sartre underscores the notion that existence precedes essence, suggesting that individuals are not born with a predetermined purpose but must instead forge their own meaning through their actions and choices (Sartre, 2007, p.22). This existential viewpoint challenges the notion of a fixed human nature and underscores the significance of personal agency and freedom in shaping one's identity and values. According to this viewpoint, individuals bear full responsibility for their choices and actions. Existentialism articulates a consciousness specific to human life, opposing the existence of mere objects. Human existence is initially marked by nothingness, and individuals not only exist but also actively create themselves. According to Jean-Paul Sartre, self-awareness is contingent upon being observed by another individual, enabling us to perceive ourselves. This concept is elucidated in the "The Look" section of his work *Being and Nothingness* (1957) where he asserts that his own existence is affirmed when someone else perceives him, and that he can only become aware of himself through the gaze of another. For Sartre, the self comes into being through the act of being looked at or recognized by another person (p.225). Essence is determined through one's actions and choices, constituting an ongoing process of self-formation. Sartre posits that human existence precedes essence, embodying a continuous journey of self-definition. This existentialist lens, applied to interpret the tumultuous nature of the 20th century, offers profound insights into human freedom and responsibility (Çavuşoğlu, 2017, pp.776-777).

In this context, the Existentialist theater, notably influenced by the philosophical contributions of Albert Camus (1913-1960) and Jean-Paul Sartre, prominent figures in French existentialism, underwent a profound transformation in terms of thematic content, aesthetics, and narrative styles. The philosophical concepts articulated by Camus and Sartre, particularly those revolving around absurdity, freedom, and the human condition, played a pivotal role in shaping and enriching existentialist theater (Rao, 2022, p.443). The impact of Camus and Sartre is evident in the incorporation of existential themes into theatrical works, bringing a profound depth to the exploration of human experiences (Mayer, 2021, p.1). Various aspects of existentialist theater, ranging from stage design to character interactions, reflect the influence of Camus and Sartre's existentialist thought. The emergence of the theater of the absurd, characterized by a questioning of societal norms and a reflection of existential philosophy, is a testament to their influence (Bashir, 2018, p.85). Furthermore, the influence of these philosophers extends to developments such as the adoption of existentialist narratives and the empowerment of women in the performing arts (Kahn et al., 2018, p.1). The existentialist philosophy of Camus and Sartre not only shaped the thematic elements but also deeply impacted the aesthetics and poetics of stage productions. Their contemplation on the absurdity and meaninglessness of human existence is reflected in the incorporation of elements such as grotesque aesthetics and skaz poetics (Kahn et al., 2018, p.1). The ideas of Albert Camus and Jean-Paul Sartre have made substantial contributions to the evolution of existentialist theater. Their philosophical perspectives have left an indelible mark on the thematic, aesthetic, and narrative dimensions of existentialist theatrical productions, offering profound insights into existential issues like the human condition, freedom, and the quest for meaning.

2. *Who is Afraid of Virginia Woolf?*

The play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* can be thoroughly examined through an existentialist lens, particularly by delving into the absurdity inherent in human existence. Adhikary's analysis sheds light on existential dilemmas within the drama, unveiling the existentialist themes embodied by Edward Albee's characters. The conflicts and struggles of these characters can be interpreted as their attempts to grapple with the perceived meaninglessness and purposelessness of their lives—concepts closely aligned with existentialist philosophy. Furthermore, Pinder's examination of the original Broadway production provides crucial insights into exploring impolitical elements and existentialist meanings within the context of American theater. This perspective facilitates a comprehensive understanding of the existential dimensions within the drama, meticulously examining how the play's themes and character dynamics intertwine with existentialist thought. The characters' experiences and their interactions with each other unveil a profound exploration of existentialist themes embedded in the narrative. Adhikary and Pinder's analyses offer valuable insights into the existentialist themes presented in the play, shedding light on the intricacies of human existence. This study provides a holistic perspective to fathom the profound essence of *Who's Afraid of Virginia Woolf?* sculpted by existentialist thought, thereby allowing the audience to contemplate the intricacies of human existence.

The analysis of the characters Martha and George in the play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* as representing existentialism is a complex effort that requires examining the deep and multi-layered elements in Edward Albee's work. When evaluated in the context of existential dead ends and the search for meaning, Martha and George are characters that we observe facing the feeling of meaninglessness and purposelessness in their lives. Throughout the play, the deep emotional conflicts these characters experience as they struggle with existential dilemmas are a reflection of their efforts to confront the meaninglessness and emptiness of their lives. Martha and George are searching for meaning in their relationship and life in general, but their search often fails. While George deals with the meaninglessness of his own life through his meaningless and contradictory narratives about his parents' deaths, Martha feels frustrated and helpless, trying to recreate George by her own expectations. These efforts can be seen as an attempt to make sense of the meaninglessness of the characters' lives, but these efforts often fail to find a deeper meaning, and the characters are driven further into a dead end. In the context of Edward Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Martha and George's existential dilemmas and quest for significance stand out as fundamental themes, highlighting the complexity and vulnerability of their inner worlds. The play prominently portrays the disappointments in Martha and George's relationship and their pursuit of meaning. Martha's enactment of the big trap is particularly significant in underscoring these themes. Through her game, Martha endeavors to mold George to fit her own ideals, indicating her inclination to seek refuge in a realm of fantasy rather than confront the reality of their relationship.

“Martha: George who is out somewhere there in the dark... George who is good to me, and whom I revile; who understands me, and whom I push off; who can make me laugh, and I choke it back in my throat; who can hold me, at night, so that it's warm, and whom I will bite so there's blood; who keeps learning the games we play as quickly as I can change the rules... (Act 2).”

Martha's description of George reflects her desire to control and shape him according to her whims, indicating her preference for a fabricated reality where she holds the power. This passage suggests Martha's complex and manipulative nature within the relationship. She portrays George as a multifaceted figure who alternately fulfills different roles for her, highlighting her attempts to mold him according to her changing desires. The mention of “learning the games we play” hints at a dynamic where Martha sets the rules and George must adapt, reinforcing the idea of her

seeking control. By presenting George in this way, Martha reveals her inclination to create a narrative that suits her needs and desires, rather than confronting the complexities of their relationship. This desire for control and manipulation aligns with the broader themes of power dynamics and illusion versus reality in the play. Conversely, George's acceptance of Martha's game signifies his preference for perpetuating this make-believe scenario rather than confronting the truths of their relationship. This mutual inclination to escape reality rather than confront the challenges in their relationship reveals Martha and George's shared struggle with accepting reality and their inclination to seek escapism. These instances underscore how the disappointments in Martha and George's relationship, and their quest for meaning, constitute the central thematic underpinning of the play, highlighting the intricate nature of their inner selves. These themes are adeptly explored through the play's profound character analysis and intricate relationship dynamics. Martha and George's interactions bear the hallmarks of profound disillusionment and a search for meaning in their lives, aligning with the existentialist themes woven into the fabric of the narrative. Edward Albee's portrayal of the character George as a character deeply affected and consistent with the overall theme of the play is notable. George's actions are no longer solely driven by a desire for revenge; they also represent an effort to liberate Martha from her illusions, although whether this liberation would truly benefit her remains uncertain. George is profoundly impacted by pain; he acknowledges his involvement in the creation of their son, a partnership he is certain of amidst the uncertainties of the world: "*There are very few things in this world that I am sure of ... but the one thing in this whole stinking world that I am sure of ... is my partnership, my chromosomological partnership in the ... creation of our ... blond eyed, blue haired ... son*" (p. 72). Transitioning from a directorial to an actor's role in the play, George finds himself as an un-consecrated priest who has lost control over the play he hoped to control. The intertwining of reality and illusion is vividly portrayed: while George did create the "son," paradoxically, this "son" does not exist. This situation, where reality and illusion blur, is depicted with exceptional poignancy, emphasizing George's profound emotional turmoil and the complexities of his character (Meyer, 1968, p.68).

In the context of existential themes in character dynamics, we can consider how George's character and the dynamics in his relationships reflect existential themes. George's monologues and dialogues with Martha and Nick emphasize the meaninglessness and absurdity of life. These themes become evident, especially later in the play, with George's contradictory statements about his parents' death:

Martha: You never sailed past Majorca...

George: Martha!

Martha: You were never in the goddamn Mediterranean at all... ever...

George: Certainly was My Mommy and Daddy took me there as a college graduation present.

Martha: Nuts!

Nick: Was this after you killed them?

(GEORGE and MARTHA swing around and look at him; there is a brief, ugly pause)

George: (Defiantly) Maybe. Yeah; maybe not, too. Jesus! (p.200)."

These contradictory statements by George about his parents' death may represent the character questioning the meaning of his own life and being in an existential impasse. These descriptions also reflect the complexity and meaninglessness of George's relationships. His dialogues and interior monologues reveal the character's existential concerns and sensitivity to the absurdity of life. In this way, George's character emerges as an important figure who delves deeply into the play's existential themes.

In Edward Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?*, Martha's use of language offers a window into her inner turmoil and existential angst. Her harsh and contemptuous words, often directed at her husband George, hint at a deeper sense of helplessness and meaninglessness. These expressions seem to serve as a vehicle for Martha to articulate her internal conflicts and existential anxieties. The dialogues between Martha and George also play a crucial role in highlighting existential themes within the narrative. Through their exchanges, the play delves into the absurdity and futility of life, highlighting the characters' existential dilemmas and internal struggles. Martha's language, particularly in her arguments with George, reveals her existential anxieties and vulnerability. For instance, her statements such as "*What a cluck, what a cluck you are!*" (p.3) and "*You make me puke*" (p.13) convey a deep sense of despair and meaninglessness, shedding light on her complex emotions towards George and the impasse in their relationship. These linguistic subtleties not only enrich the psychological portrayal of the characters but also deepen the exploration of existential themes throughout the play. Martha's words reflect the complexity of her character's inner world and existential dilemmas. Through her language, Albee intricately weaves existential themes into the narrative, using them as tools to deepen the portrayal of characters' inner worlds and enrich the overall narrative of the play.

Nick: Honey...

Honey: Well, you were.

Martha: You look like you still got a pretty good body now, too... is that right? Have you?

George: Martha... decency forbids...

Martha: SHUT UP! Well, have you? Have you kept your body?

Nick: It's still pretty good. I work out.

Martha: Do you!

Nick: Yeah.

Honey: Oh, yes... he has a very... firm body.

Martha: Have you! Oh, I think that's very nice.

Nick: Well, you never know...

Martha: ...you never know when it's going to come in handy (p.52-53)."

In this instance, Martha's utilization of the phrase "*I think*" demonstrates its dual capacity, as noted by Holmes (1990), serving both as a marker of uncertainty in an epistemic modal sense and as a linguistic tool for tempering emotions. This phrase can thus operate as a mechanism for expressing ambiguity, either to convey uncertainty or to inflect statements with emotional nuances. Martha's employment of this phrase likely aims to underscore uncertainty or establish an emotional tenor before opining on Nick's circumstances. For instance, in her response to Nick's self-praise about his physique, Martha's rejoinder, "*Have you! Oh, I think that's very nice,*" possibly serves as a sarcastic emphasis on Nick's self-admiration. In this context, the function of the expression "*I think*" appears to serve as a vehicle for ambiguity, reflecting Martha's emotional state or conveying a sarcastic tone. This syntactic element is frequently deployed to introduce personal opinions or thoughts, allowing the speaker to articulate their perspectives. The phrase "*I think*" thus functions as a rhetorical device for emphasizing ambiguity, with Martha using it to sarcastically underscore Nick's self-adulation. Consequently, Martha's use of the phrase "*I think*" can be construed as an expression of existential anxiety, indicative of her feelings of uncertainty and insecurity. The manner in which Martha employs this phrase suggests a sense of doubt and insecurity regarding her own thoughts.

A thorough examination of Martha and George's pathological interactions, as well as their collaborative games with guests Nick and Honey, unveils a complex intertwining with existential

themes of absurdity and meaninglessness (Sasani, 2014, p.1484). Sasani's analysis effectively captures the entrapment within George and Martha's relationship, resonating with the sense of captivity and meaninglessness often associated with existential philosophy. The characters' endeavors to unravel their identities and scrutinize their marital histories align with existential themes of self-awareness and the quest for reality. Moreover, Leonard's (1970) exploration of Martha's dissatisfaction with George and her inclination to project him into a childlike role can be construed as an expression of an Oedipal conflict, coinciding with existential philosophy's inclination to delve into the subconscious and unravel the intricacies of human relationships. Additionally, Adhikary's recent work (2023) accentuates the play's endeavor to comprehend the characters' identities by emphasizing the absurdity of human existence, echoing existential philosophy's contention that human existence is fundamentally absurd (p.45). The act of Martha and George assuming each other's roles and engaging in games with their guests, Nick and Honey, serves as a poignant reflection of existential themes, as these characters grapple with the quest for their own identities and the creation of meaning. Their games, like "Get the Guests" or "Hump the Hostess," act as diversions from their personal discontent and the void they sense in their lives. This reflects the existential philosophical idea that people frequently resort to distractions to evade facing life's inherent absurdity and lack of meaning.

Moreover, the examination of heterosexual masculinity and power dynamics among characters in the play can be scrutinized within the framework of existential philosophy, shedding light on the essence of human connections and the pursuit of individuality. As it is seen in George's words: *Alas, Martha, in reality, it works out that the sacrifice is usually of a somewhat more private portion of the anatomy* (p.28). The phrase under consideration may pertain to masculinity and power dynamics, suggesting a notion of sacrifice often linked with sexuality. Within the framework of existential philosophy, emphasis is placed on the individual's imperative to construct their own existence and imbue it with meaning. In this regard, masculinity is frequently construed as embodying traits of strength, control, and sexual prowess. Hence, the term "sacrifice" in the quotation could allude to the sacrifices or challenges men encounter in fulfilling these societal expectations. Simultaneously, the expression "more private portion of the anatomy" in the quote denotes a deeply personal and intimate aspect associated with male sexuality and sexual identity. This underscores the pressures and complexities men face in upholding their sexual identity and performance. Within existential philosophy, such pressures and complexities are viewed as hurdles that individuals confront in forging their sense of self and identity. In essence, this perspective allows for an examination of heterosexual masculinity and power dynamics through the lens of existential philosophy. The quote elucidates the roles and expectations imposed on men, the dynamics of power and control in relation to sexuality, and demonstrates how existential philosophy can elucidate the fundamental nature of human connection and the quest for individuality. Existentialism posits that individuals are fundamentally responsible for crafting their own identities through the exercise of their agency and choices. Within this philosophical framework, sexuality emerges as a significant avenue for self-expression and self-representation, playing a pivotal role in how individuals construct and signify their existence. In many societies, men are often expected to embody qualities such as power, dominance, and sexual prowess as integral components of their masculine identity. Within the realm of existential philosophy, individuals are encouraged to actively shape their own lives and imbue them with personal meaning. Consequently, some men may feel compelled to emphasize their sexual prowess as a means of validating their existence or asserting their sense of self within societal norms. It is crucial to note, however, that existentialism allows for a broad

spectrum of expressions and identities, accommodating diverse forms of self-realization. This quotation is significant as it underscores the challenges and pressures that men encounter while negotiating societal norms concerning masculinity and sexuality. It underscores the intricate nature of male identity and the potential sacrifices or obstacles individuals may encounter in their pursuit of self-fulfillment and authenticity. Furthermore, the quotation illustrates how existential philosophy offers a theoretical framework for comprehending these complexities, facilitating an exploration of human connections and the essence of individuality. The quotation does not inherently imply that the character is physically or sexually feeble. Instead, it suggests that the character is willing to confront the sacrifices or challenges associated with meeting societal expectations regarding masculinity and sexual performance. The term “anatomical more private part” may allude to a deeply personal and private facet of male sexuality, but it does not necessarily connote weakness. Rather, it reflects the character’s acknowledgment of the pressures and intricacies involved in conforming to these societal expectations.

An analysis of the play reveals that, alongside the conflict between men and women, there exists a significant theme of intra-masculine competition. The verbal sparring between George and Nick underscores Albee’s conception that gender is constructed through dialogue, highlighting the play’s structural and psychological foundation rooted in the rivalry between these two characters:

“George: You take the trouble to construct a civilization... to... to build a society, based on the principles of... of principle... You make government and art and realize that they are, must be, both the same... You bring things to the saddest of all points, to the point where there is something to lose... Then, all at once, through all the music, through all the sensible sounds of men building, attempting, comes the Dies Irae. And what is it? What does the trumpet sound? Up yours (p.117).”

Here, the author invites readers to engage in a profound reflection on the intricate dynamics of gender roles and social structures. Through George’s portrayal, the text articulates feelings of helplessness and hopelessness, while simultaneously offering a critical commentary on how societal norms and regulations influence communication patterns and interpersonal relationships. George’s dialogues poignantly underscore the notion that societal constructs often act as barriers to authentic self-expression and individual autonomy. Within this framework, gender roles emerge as integral components of these constructs, as they are frequently shaped and upheld by prevailing social norms and expectations. This interpretation underscores that gender constitutes not merely a biological attribute but also a deeply entrenched social and cultural construct.

Albee’s work portrays postwar heterosexual masculinity as inherently competitive, portraying it as an identity that must be validated and publicly demonstrated. The play subtly suggests that the construct of competitive masculinity necessitates both a victor and a vanquished party. The narrative further highlights the necessity of a receptive, albeit ultimately defeated, male audience to fulfill this performative dynamic, wherein one man’s masculinity is authenticated by another man. Moreover, *Who’s Afraid of Virginia Woolf?* illustrates that heterosexual masculinity is forged through a specific form of triangulation, wherein George and Nick vie for supremacy to ascertain who embodies the superior masculine qualities and is thus deemed a more suitable partner for Martha. The characters of George and Nick exemplify this competitive nature, each vying for dominance in their own way. George, as an older academic, represents a more intellectual and perhaps subdued form of masculinity. He often undermines Nick, the younger and more physically imposing biology professor, through his wit and psychological games. Nick, on the other hand, embodies a more traditional, physically dominant form of masculinity, which is challenged by George’s intellectual prowess. The character of Martha serves as a catalyst for

this competition, as both men seek her approval and validation. Martha, in turn, manipulates and emasculates both George and Nick, highlighting the fragile nature of traditional masculinity.

One of the main elements in the play is the themes of reality and illusion. Edward Albee emphasizes the fine line between reality and illusion by addressing the conflicts and relationships between characters. For example, the sentence "*Truth and illusion, George; you don't know the difference.*" (p.202) reflects the existential theme of struggling with the nature of reality and self. It implies that the characters, especially George, have a hard time understanding what is real in their lives and what is merely an illusion, which can be seen as a reflection of the complexities of human connections and individuality. In Act III of the play, George and Martha underscore a pivotal moment where the boundaries between reality and fantasy become increasingly blurred, particularly for Martha. She seems to lose touch with reality as she indulges in her fantasies and manipulations. This is exemplified in the scene where she imagines a child that she and George could have had, creating a vivid illusion that momentarily blurs her perception of reality. They reveal that their marriage, and conceivably their entire existence, hinges upon the imaginary child they fabricated together, a construct they now feel compelled to "destroy" to confront actuality. This admission not only illuminates the extent of their shared delusion but also prompts a reevaluation of their earlier statements. For instance, George's purported role in his parents' demise, Honey's dreamlike pregnancy, or the significance of a toy rifle may all be construed as instances where their myths may have manifested into reality. The characters employ various mechanisms to evade the harshness of reality, such as indulging in alcohol, engaging in sexual escapades, and launching relentless verbal assaults on one another. Furthermore, their outward personas serve as a deceptive veil, masking their true selves; they are not as they initially appear. Martha, for instance, outwardly abrasive and confrontational, emerges as the most vulnerable, necessitating the greatest degree of protection in the real world. She often uses her confrontational attitude as a defense mechanism, as seen in her exchange with George:

"Martha: You make me puke, you are the bloody idol of this campus... You're all blown up with nonsense... George who is out somewhere there in the dark... George who is good to me, and whom I revile; who understands me, and whom I push off; who can make me laugh, and I choke it back in my throat; who can hold me, at night, so that it's warm, and whom I will bite so there is blood; who keeps learning the games we play as quickly as I can change the rules; who can make me happy and I do not wish to be happy, and yes I do wish to be happy. George and Martha: Sad, sad, sad. (Act 3, p.190)."

In contrast, George, initially portrayed as passive and ineffectual, gradually assumes control over both his and Martha's lives. Similarly, Nick, outwardly projecting an image of masculinity, is ultimately revealed to be impotent in his intimate relationship with Martha. Honey, beneath her seemingly simple and guileless exterior, covertly employs contraceptive measures to prevent pregnancy. These narrative elements deepen our comprehension of the intricate interplay between reality and fantasy within the play, illustrating the characters' concerted efforts to elude the constraints of reality. Martha and George, the central figures, meticulously craft an outward facade of marital perfection, diverging sharply from the underlying reality of their complex relationship. The dissonance between the portrayed ideal and the actual state of their marriage becomes increasingly apparent as the narrative unfolds, compelling the characters to grapple with the inevitability of confronting truth. As the storyline progresses, the illusions meticulously upheld by Martha and George gradually crumble in the presence of their guests, prompting a reevaluation of preconceived notions about their marital bliss. The revelation of the intricacies of their relationship and respective pasts unveils layers of their inner worlds, allowing the audience to delve into the profound complexities of the characters. Martha's statement "*I swear... if you*

existed I'd divorce you" (p.16) underscores a pursuit for authenticity and meaning, foundational concepts within existential philosophy. According to existential thought, individuals possess free will and bear the responsibility of constructing their own existence and significance. Martha's declaration suggests a desire to perceive George in a more genuine or authentic light, rather than the persona he presents. This reflects Martha's quest for sincerity and authenticity within her relationships and broader life context. Moreover, Martha's statement underscores the intricacy of human relationships and the challenge of confronting reality. In interpersonal dynamics, individuals often struggle to fully comprehend the other party, leading to a disjunction between relational reality and perceived reality. Martha's remark toward George thus illuminates the intricate nature of relationships and the complexities inherent in navigating reality within them. The younger couple in the narrative initially endeavors to maintain an illusion of marital perfection, yet their encounter with the intricate dynamics of Martha and George's relationship forces them to confront the realities of their own union. The consumption of alcohol serves as a poignant symbol, accentuating the characters' proclivity to seek refuge in temporary illusions. While alcohol momentarily distorts their inner realities, the transient nature of these illusions underscores the inexorable return to facing the starkness of truth. This is exemplified in the scene where Martha and George's guests, Nick and Honey, become increasingly intoxicated, leading to a breakdown of social niceties and a confrontation of uncomfortable truths. As the effects of alcohol wear off, the characters are forced to confront the reality of their lives and the illusions they have created. The dialogues and conflicts between Martha and George serve as a focal point, highlighting the tension inherent in the interplay between reality and illusion. Complex interpersonal relationships form the thematic foundation of the play, with dialogues serving as a conduit for the audience to intimately comprehend the inner realms of the characters, facilitating a confrontation with the complexities of reality.

The sense of stagnation and purposelessness within the relationship of George and Martha stands as the principal theme of Albee's play. This sentiment notably crescendos with George's choice to "kill" their fictitious son, potentially reflecting a desperate quest for an escape, evading the realities of their relationship. George's act of "killing" their imaginary son underscores the stark reality and emptiness within their relationship. Through this action, George dismantles Martha's illusory world, seeking a desperate exit from their reality. This occurrence intensifies the feelings of stagnation and purposelessness in their relationship. This is exemplified in pivotal quotes from the play, where George elucidates his decision to Martha: "*....He is dead..., and I have killed him.... That's all, I could kill him whenever I wanted to*" (p.233-235-236). These words reveal George's earnest pursuit of an escape from reality and the futility within their relationship, as directed towards Martha. The play delves into the conflicts of George and Martha, and the intricate emotions underpinning their discord. As George and Martha grapple with their mutual loathing and interdependence, they confront the void within their relationship. This prompts the characters to scrutinize their own identities and relationships. The characters' introspection of their identities and quest for significance forms a pivotal dynamic in George and Martha's relationship. While George probes the shortcomings of his life and career, Martha acknowledges the inadequacy of defining her identity through familial bonds and marital ties. These inquiries lead the characters to seek an understanding of their existential realities and the essence of their relationships.

Conclusion

This article delves into an existentialist examination of Edward Albee's play *Who's Afraid of Virginia Woolf?* providing a comprehensive analysis of how existential themes shape the characters. The insightful analyses by Adhikary and Pinder offer valuable perspectives on the play's revelation of existential themes regarding the intricacies of human existence. Within the relationships of Martha and George, the prevailing topics of existential philosophy are identified as captivity, meaninglessness, and the quest for identity. The play depicts the impasses and struggles with meaninglessness in Martha and George's relationship, illustrating how their characters reflect existentialist ideas. This analysis offers a valuable perspective on understanding the fundamental theme of the play, which mirrors the complexity of human relationships and individuality. Furthermore, the influence of existentialist philosophers such as Albert Camus and Jean-Paul Sartre on existentialist theater is explored. The profound impact of Camus and Sartre's philosophical views is evident in the thematic, aesthetic, and narrative styles of existentialist theatre, illustrating how stage productions mirror existential thought. The play's exploration of reality and illusion underscores the complexity of the characters' marriages and their attempts to confront the truth. Over time, illusions dissipate, unveiling the depths of the characters' inner worlds to the audience. Consequently, *Who's Afraid of Virginia Woolf?* emerges as a profound work shaped by existentialist thought. The existential problems of the characters, conflicts in relationships, and the tension between reality and illusion are skillfully addressed elements through which existentialist themes are effectively conveyed. This analysis demonstrates that the play provides audiences with an opportunity to contemplate the intricacies of human existence and contributes significantly to the tradition of existentialist theatre.

References

- Adhikary, R. (2023). The absurdity of human existence in Albee's drama & Who's Afraid of Virginia Woolf? Sri Lanka Journal of Social Sciences and Humanities, 3(1), 45-51. <https://doi.org/10.4038/sljssh.v3i1.84>
- Albee, E. (1970). *Who's Afraid of Virginia Woolf?* Atheneum. Newyork.
- Bashir, L. m. (2018). El teatro absurdo es un espejo de la realidad. Alustath Journal for Human and Social Sciences, 214(2), 85-104. <https://doi.org/10.36473/ujhss.v214i2.634>
- Coby, L. (2023). Muppets take windows 95: the queer failure of muppets inside: cd-rom. The Journal of American Culture, 46(3), 224-231. <https://doi.org/10.1111/jacc.13482>
- Cooper, D. (1991). Existentialism: a reconstruction. Choice Reviews Online, 28(11), 28-6189-28-6189. <https://doi.org/10.5860/choice.28-6189>
- Çavuşoğlu, H. (2017). General Views Of Existentialism And Existentialists. Journal of Social And Humanities Sciences Research (JSHSR) 2017 Vol:4 Issue:12 pp:772-780
- Davidson, R. (1968). Edward Albee's *Tiny Alice*: a note of re-examination. Modern Drama, 11(1), 54-60. <https://doi.org/10.3138/md.11.1.54>
- Esslin, Martin(1960). "The Theatre of the Absurd." Tulane Drama Review, 4 (4), 3-15.
- Jaf, S. (2015). Illusion in Edward Albee's selected play "Who's Afraid of Virginia Woolf". International Journal of Literature and Arts, 3(4), 60. <https://doi.org/10.11648/j.ijla.20150304.15>
- Kahn, A., Lipovetsky, M., Reyfman, I., & Sandler, S. (2018). Prose and drama. Oxford Scholarship Online. <https://doi.org/10.1093/oso/9780199663941.003.0036>
- König, P. D. (2020). Truth versus ignorance in democratic politics: an existentialist perspective on the democratic promise of political freedom. Contemporary Political Theory, 20(3), 614-635. <https://doi.org/10.1057/s41296-020-00436-y>
- Leonard, N. W. Albee's *Martha and Keesey's big nurse* : two studies in illusion, female dominance, and oedipal conflict.. <https://doi.org/10.58809/buz19978>

- Mayer, C. (2021). Albert Camus – a psychobiographical approach in times of COVID-19. *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.644579>
- Meyer, R. (1968). Truth and Illusion in "Who's Afraid of Virginia Woolf?" *Educational Theatre Journal*, Mar., 1968, Vol. 20, No. 1, 20th-Century American Theatre Issue (Mar., 1968), pp. 60-69
- Nabi, N. and Ahmed, F. (2015). Edward Albee's *The Zoo Story*: echo/es of Contemporary Subversive Culture. *Advances in Language and Literary Studies*, 7(1). <https://doi.org/10.7575/aial.v.7n.1p.235>
- Pinder, J. (2022). Locating the impolitical in American theatre: Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?* and Schechner's *Dionysus* in 69. *New Theatre Quarterly*, 38(2), 172-185. <https://doi.org/10.1017/s0266464x22000069>
- Querido, P. (2017). Untitled. *The Modern Language Review*, 112(3), 688. <https://doi.org/10.5699/modelangrevi.112.3.0688>
- Rao, B. P. (2022). An existential predicament of modern man in Girish Karnad's *Hayavadana*. *Towards Excellence*, 443-451. <https://doi.org/10.37867/te140238>
- Sartre, J.P. (1957). *Being and Nothingness. An Essay on Phenomenological Ontology*. Philosophical Library.
- Sartre, J.P. (1948). *Existentialism is a Humanism*, trans. Carol Macomber (New Haven: Yale University Press, 2007), 22.
- Sasani, S. (2014). Pathological interaction in Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. *Theory and Practice in Language Studies*, 4(7). <https://doi.org/10.4304/tpls.4.7.1483-1491>
- Soomro, A. R., Shah, S. M. H., & Arain, R. (2022). Commodification and alienation in Edward Albee's play *The Sandbox*. *Global Language Review*, VII(II), 532-538. [https://doi.org/10.31703/glr.2022\(vii-ii\).44](https://doi.org/10.31703/glr.2022(vii-ii).44)
- Susandro, S., Afrizal, H., Saaduddin, S., & Suisno, E. (2020). Parabolic drama: penyangkalan teoretik terhadap teater absurd. *Melayu Arts and Performance Journal*, 3(1), 49. <https://doi.org/10.26887/mapj.v3i1.1342>
- Yaşar, Y. (2013). Edward Albee's *Who's Afraid of Virginia Woolf?* *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*. <https://doi.org/10.5901/ajis.2013.v2n8p768>
- Zaheer, F., Aryan, A., & Shah, B. (2022). Deconstructive intertextual presentation of psychological fragmentation and alienation in the selected plays of Edward Albee. *Global Language Review*, VII(II), 442-453. [https://doi.org/10.31703/glr.2022\(vii-ii\).36](https://doi.org/10.31703/glr.2022(vii-ii).36)
- Zalokar, P. (2009). Productions of Edward Albee's plays in Slovenia and the critics' response. *Acta Neophilologica*, 42(1-2), 93-110. <https://doi.org/10.4312/an.42.1-2.93-110>

Araştırma Makalesi

İçsel Yolculuklara Bellek Ve Mekân Odaklı Bir Bakış: Kadından Kentler

A Memory And Space-Oriented Perspective On Inner Journeys: Kadından Kentler

Alev ÖNDER¹

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Adana Alparslan Türkeş Bilim ve Teknoloji Üniversitesi, aonder@atu.edu.tr 

Öz: Edebî eserin önemli unsurları arasında yer alan mekân, kültürel kimlik ve bellek inşasında başat role sahiptir. Mekân ve insan arasındaki ilişkinin estetik düzlemde kurgusu, karakterlerin bireysel kimliğinin yanı sıra toplumsal kimliğe de ayna tutar. Murathan Mungan, kimlik ve belleğin inşasını eserlerinde sıkça işleyen yazarlar arasında yer alır. Bu çalışmada Murathan Mungan'ın *Kadından Kentler* kitabındaki öyküler mekân ve bellek odağında bir yakın okumayla incelenmekte, toplumsal ve kültürel belleğin ışığında metin çözümlemesi yapılmaktadır.

Öykülerde öznelerin mekânsal deneyimleri yolculuk metaforuyla aktarılırken onların kimliklerinde yaşanan değişim dikkate sunulur. Geçmişin derin izleri farklı mekân ve nesnelere aracılığıyla yansıtılırken kadın öznelerin içsel yolculukları merkezdedir. Çalışmanın temel amacı, geçmişin travmatik deneyimlerine işaret edilen öykülerin mekân ve bellek odağında içerik analiziyle değerlendirilmesidir. Karakterlerin yer değiştirirken ev/yurt kavramına bakış açılarının şekillenmesi ve aidiyet duygusunda yaşanan değişim kentsel deneyimlerle ifade edilmektedir. Bu noktada kadın belleğinin inşası edilme sürecinde aidiyet, uyum ve süreklilik kavramlarına yüklenen anlamlar mekân ve eşyanın işleviyle bağlantılıdır. Kadın karakterlerin kimlik arayışları mekân-insan ilişkisi bağlamında irdelenirken öykülerde kültürel kimlik ve belleğe ait unsurların rolüne ışık tutulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Murathan Mungan, Kadından Kentler, mekân, bellek, kültürel bellek



Atıf: Önder, A. (2024). "İçsel Yolculuklara Bellek Ve Mekân Odaklı Bir Bakış: Kadından Kentler". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 267-292.

DOI: 10.31465/eeder.1463604

Geliş/Received: 02.04.2024

Kabul/Accepted: 24.06.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Abstract: Space, which is among the significant elements of a literary work, plays a major role in the construction of cultural identity and memory. The fictionalization of the relationship between space and people on an aesthetic level mirrors the social identity as well as the individual identity of the characters. Murathan Mungan is one of the writers who frequently deals with the construction process of identity and memory in his works. In this study, the stories in Murathan Mungan's book *Kadından Kentler* are analyzed through a close reading with a focus on space and memory, and the text is analyzed in the light of social and cultural memory.

While the spatial experiences of the subjects in the stories are conveyed through the metaphor of journey, the change in their identities is brought into attention. While the deep traces of the past are reflected through different spaces and objects, the focal point is the inner journeys of the female subjects. The main purpose of the study is to evaluate the stories that point to the traumatic experiences of the past through content analysis with a focus on space and memory. The shaping of the characters' perspectives on the concept of home/homeland while relocating and the change in their sense of belonging are expressed through urban experiences. At this point, the meanings attributed to the concepts of belonging, harmony and continuity in the process of constructing women's memory are linked to the function of space and objects. While the search for identity of female characters is analyzed in the context of the space-human relationship, the role of elements of cultural identity and memory in the stories is shed light on.

Keywords: Murathan Mungan, *Kadından Kentler*, space, memory, cultural memory

Giriş

Edebî eserlerin önemli unsurları arasında yer alan mekân, fiziksel varlığının yanı sıra anlamsal boyutu ile anahtar rol üstlenir. “İnsan varoluşunun konumlandığı yer olarak” (Korkmaz, 2021: 9) bireysel ve toplumsal kimlik ile belleğin inşasında merkezî role sahiptir. Kültürel mirası oluşturan bilginin ve tecrübenin muhafaza edilmesini sağlayan bellekte kodlanan verilerin hatırlanması, bu kodların çözülmesi, zihinde yeniden işlenmesinde mekân ve eşyanın işlevi dikkat çekicidir. Bu bağlamda eserlerde bellekle mekânın kesiştiği noktalarda hem dış çevre hem de karakterlerin iç evrenine dair tasvirler ön plandadır. Kurmaca metinlerde belleğin mekânla okunmasını sağlayan yazarlar karakterlerin bilincine ayna tutmaktadır. Bu noktada kimlik ve hafıza çağdaş bilincin anahtar sözcükleri arasında yer alır (Nora, 2022: 324).

Modern Türk Edebiyatının üretken kalemleri arasında yer alan Murathan Mungan’ın eserlerinde mekân, kimlik ve bellek etkileşimi karakter kurgusuna şekil veren önemli bir unsurdur. Öykü karakterlerinin belleği mekânla kurdukları bağ aracılığıyla ortaya konulmaktadır. Eşya ve mekân tasvirlerine geniş yer veren yazarın *Kadından Kentler* adlı kitabı farklı şehirlere yolculukları kadın öznelerin bilincinden aktarır. Öznelerin zihninde anılar nasıl kaydedilmiş, hangi mekânda nasıl hatırlanmış ya da unutulmuş sorusunun yanıtı bellek ve mekânın kurucu rolünün altı çizilerek aranır. Bu çalışmada yazarın yolculuk metaforunu odak kıldığı öykülerinde kadın bireylerin hatırlama edimleri, eşya ile kurdukları ilişkilerin varoluşsal bağlamda kazandığı anlamlar ve kadın belleğinin kültürel kimlik inşasındaki anlam alanı irdelenmektedir.

Yol, yolculuk, hatırlama ve unutma kavramlarını karakterlerin bireysel ve toplumsal konumu üzerinden değerlendiren Murathan Mungan’a göre hatırlama edimi kimlikle doğrudan ilişkilidir. “Yazılı ya da yazısız geçmişe yapılan her yolculukta kendi büyüme işaretlerinizi ararsınız.” (2016:17) sözüyle yazar bu durumun sebebinin ifade eder. Bu bağlamda *Kadından Kentler* kitabı bu “büyüme işaretleri”, karakterlerin ruh hâli ve bilincine nasıl aksetmiştir sorusuna odaklanarak mekân ve bellek ekseninde okunmuştur. Yazar, farklı etnik kimlik, yaş ve sosyoekonomik konumdaki kadın karakterlerin mekânsal deneyimlerini ayrıntılı biçimde aktarmaktadır. Kentlere dair imgelerin oluşmasında “dışsal fiziksel form” kadar “içsel öğrenme süreçleri” ve deneyimler (Lynch, 2017: 13) etkili olduğundan öykülerdeki karakterlerin gözlemleri, izlenimleri, geçmişin onların ruhunda bıraktığı izler bu çerçevede değerlendirilmektedir.

Murathan Mungan’ın eserlerinde “mekânın varlık gücünün, onu deneyimleyen insan sayesinde açığa çıkarıldığı ve aynı şekilde insanın da mekân sayesinde kendi varoluşunu anlamlandırabildiği” (Gönen, 2022: 153) görülür. Mardin, üniversite yıllarının geçtiği Ankara ve yazarın yaşadığı İstanbul onun eserlerinde ana kahramanlar kadar önemli işlevlere sahiptir. Bu kentlerin tarihi, kültürü, gelenekleri, mahalle ve sokakları ile betimlenmesinde yazarın kendi zihin haritasından yansımalar ön plana çıkmaktadır.

“Edebî eserde mekânı içinde yaşadığımız koordinatlar olarak tanımlayıp sosyal, siyasi, ideolojik, psikolojik ve diğer özellikleriyle birlikte ele almak ve bu verileri yazarın ‘hayat coğrafyası’, ‘zihin haritaları’ ile birleştirmek okura yeni ufuklar açmaktadır” (Kefeli, 2009: 429). *Kadından Kentler* kitabında yer alan öyküler hem yazarın hem de kurgulanan kadın karakterlerin hayat coğrafyasına ışık tutar. Geçmişin derin izleri ile karşılaştıkları anlarda karakterlerin verdikleri tepkiler ve yaşadıkları iç hesaplaşmalar kısa bir an’ın dahi uzun bir zaman dilimine dönüşmesini sağlar. “Mungan’da bazen zaman ve mekân genişler, uzun bir geçmiş şimdi ile ilişkilendirilir” (Uğurlu, 2007: 14). Şimdiyi şekillendiren geçmiş, hem bireysel

hem de toplumsal kimlik ve bellek için kurucu ögedir. Yazarın mekânlara yüklediği anlam sadece bireyin değil, toplumun tarihine ve kimliğine de ışık tutar.

Eserlerinde gelenekle zengin ve derin diyaloglar kurduğu bilinen Murathan Mungan'ın *Kadından Kentler* kitabında karakterlerin anılarını toplumsal ilişkiler üzerinden anlatma gayreti metinde kültürel belleğe dair unsurları anlamlı kılar. Toplumsal atmosfere bağlı olarak şekillenen hatıralar kültürel kimlik ve bellekle iç içedir. Kadın karakterlerin hatırlama süreçlerine sosyal olayların etkileri eklenir çünkü anılar “kişiler, gruplar, mekânlar, tarihler, kelimeler ve dil biçimleriyle (...) toplumların tüm maddi ve ahlaki yaşamlarıyla ilişki içindedir” (Halbwachs, 2016: 64). Öykülerde kadın karakterlerin kentlere dair deneyimleri aktarılırken özellikle sözlü kültür ürünleri ve geçmiş zaman mekânlarının betimlemeleri geniş yer tutmaktadır. Kültürel belleğe önemli katkı sunan türkü, masal, efsane gibi sözlü kültür ürünlerine yapıtlarında sıkça yer veren Mungan'ın *Kadından Kentler* kitabının mekân ve bellek ekseninde okunması bu bağlamda önemlidir.

1. Kadın Kimliği Ve Belleğinin Yol(culuk)la İnşası: Kadından Kentler

Kadından Kentler adlı kitapta şu öyküler yer alır: “Kordonboyu’nda Ömer Çavuş Kahvesi, Adana Sıcağında Erguvanlar, Trabzon Burması, Yakası Beyaz Kürklü Taba Rengi Kaban, Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron, Amasya’daki Teyze, ‘Burası Ankara İl Radyosu, Şimdi...’, Sinop’a Gelin Giden, ‘Kanat Turizm’in Değerli Yolcuları’, Hayat Hanım, İlk Tayin, Annemin Çektiği Fotoğraflar, Diyarbakır Surlarında, Lüks Terzi’nin Kızları, Gümüşhane Çok Uzak, Tantunicinin Karısı, Esenler Otogarı.” Öykülerin adlarında öncelikle mekân vurgusu dikkat çeker. Coğrafya merkezli bir okuma ile *Kadından Kentler*’i inceleyen Garan; iklim, bitki örtüsü ve yemek kültürü gibi unsurları tespit ederek “mekânı genişleten ve coğrafya olarak algılamamızı sağlayan bir eser” (2012: 110) olduğunu ifade etmektedir. Murathan Mungan, kadın karakterlerin farklı kentlere yolculuklarını kurgularken onların kendi kimliklerini yeniden inşa etmesine ve özgürlük arayışlarına odaklanır. Hatırlama ve unutma edimini benliğin ve öznedede aidiyetin oluşum süreçleri ile ilişkilendirirken özellikle “deneyim, aktarım ve öznellik” kavramlarının altını çizer. *Kadından Kentler*, mekânın kendi topoğrafyasının ötesinde kadın bilinci ve belleği üzerinden kazandığı anlam kümelerine ışık tutar.

Mekân-insan ilişkisi öykülerde felsefi bir derinlikle ifade edilirken ev kavramının kadın karakterlerin kimlik arayışları ve iç hesaplaşmalarında etkili olduğu görülmektedir. Ataerkil toplumun normları nedeniyle yaşadığı kısıtlanmışlık duygusu, kadın öznelerin iç mekânla bağlarını şekillendirir. Kadın bireylerde ev hem güvende olunan sığınak hem de boğucu bir alandır. Karakterlerde iç sıkıntısına sebep olan ev “çift değerli simgeselliği” ile rutinin ve tanıdıklığın güvenli alanı olma vasfını da taşımaktadır (Erkol Günay, 2023: 163).

1.1. Kimlik ve Bellek İnşasında Mekânın Kurucu Rolü

Kadından Kentler’in ilk öyküsü “Kordonboyu’nda Ömer Çavuş Kahvesi”nde ev dışına ilk kez tek başına yürüyen kadın öznenin değişimi anlatılır. Öykünün başkişisi Nurhayat’ın yaşamında ev, simgesel değeri ile önemli role sahiptir. Nurhayat, İzmir’de ailesiyle birlikte yaşamakta ve evine birkaç adım uzaktaki atölyede “daraltılmış bir dünyada” (Mungan, 2021: 10) overlokçu olarak çalışmaktadır. Ev, genç kızda boğuntu hissi uyandıran ve tekrarların sıkıcılığını hatırlatan dar mekânken aile üyeleri ile zaman geçirilen yer olarak da aynı zamanda güvenli bir alandır. On sekiz yaşına henüz girmemiş olan Nurhayat, Salih adlı bir gençle evlenmek üzeredir. Kadın karakterin tek başına dolaşmanın tadını neredeyse hiç bilmediği, atölye ile yürüme mesafesindeki evi arasında gidip geldiği İzmir’de başka bir mekâna hiç gitmediği vurgulanır. Kentsel deneyimin ince ayrıntılarıyla aktarıldığı öyküde genç kızın deniz kenarında tek başına geçirdiği

vakit, onun mekânla yeni bir ilişki kurmasını sağlayan zaman dilimidir. Neşe dolu bir özgürlük “bir başına kalma, tek başına yürüme, şehrin tadını çıkarma” (Mungan, 2021: 9) hissini ortaya çıkarmıştır. “Nurhayat, annesini, babasını sevdiği gibi seviyordu İzmir'i. Her haliyle. Ama onu en çok ilk kez bugün gördüğü şu taze haliyle sevdiğine karar verdi. Daha önce defalarca gördüğü bütün bu yerleri, şimdi taptaze bir ışıkta yeniden görüyor gibiydi” (Mungan, 2021: 10). Bu ışık, kadın öznenin iç dünyasındaki değişimin bir göstergesidir. Kendi başına olma ve düşünmeyi hiç deneyimlememiş bir kadın için âdeta bir uyanışa dönüşen anlar betimlenmektedir. Evlilik kararını ilk kez yalnız başına sorgulayan ve aslında kafasının karışık olduğunu fark eden Nurhayat beğendiği bir genç askere uzaktan baktığı bir anda kendi duygularını yeniden gözden geçirmesi gerektiğinden emin olur. Öykünün sonunda temiz havayı soluduğu, gökyüzüne bakıp kendisine bir çay söylediği anların huzuru, açık mekânda yükselen iç seslerle uyumludur. Dış çevre ve iç çevrede yaşanan değişim eş zamanlıdır. Kendilik algısında yaşanan dönüşüm geniş mekânın sunduğu özgürlük üzerinden ele alınmaktadır.

Kadın karakterin özgürlüğü duyumsamasında yürüme eylemi etkilidir. Yürürken gördüğü mekânlara dair izlenimler onun ruh hâlini tümüyle değiştirmiştir. Yürüme eyleminin felsefi anlamını sorgulayan Frederic Gros bu eylemi “mevcudiyet, dönüşüm ve özgürlük” ile ilişkilendirmektedir. “Zamanın esnemesi” ile “mekânın derinleşmesi” arasında bağ kuran Gros, yavaşlayan ve gördüklerine yeni bir gözle de bakabilen öznenin bilincine işaret eder (2023: 39). Nurhayat'ın yaşamından sunulan kesitte de onun esneyen zaman ve derinleşen mekânda iç hesaplaşmalarına ve özbeninin yeniden inşa edilmesine tanık oluruz. “Şehrin ve kendinin diriliği” vurgusu ile yapılan tasvirde neoliberalizmin kent politikalarına eleştirel bakış söz konusudur. Mekâna dair betimlemede rant odaklı bakış açısı ile dizayn edilen mekânların bireylerin gündelik yaşam alanlarına verdiği zarara işaret edilmektedir:

"İzmir'i de, Kordon'u da mahvettiler," dedikleri doldurulmuş sahil şeridinin üzerine yapılmış parkta, kıyıdaki beton yolda yürüyordu. Tek tük insanlar vardı banklarda; kışın bittiğini söyleyen, ısıtan ama yakmayan bir güneşe bırakmışlardı kendilerini. Karşıyaka'dan kopup gelen rüzgârın yumuşak esintisinde sabahın, şehrin, kendinin diriliğini duydu. (...) Akşamdan kalma olduğu, geceyi sokakta geçirdiği belli olan gözleri kaçanağına dönmüş mutsuz ve derbeder görünümlü bir adamın, düşüncelere dalıp gitmiş dokunaklı hali bile sabahın ışıltısını soldurmaya yetmiyordu” (Mungan, 2021:10).

Sabahın ışıltısını duyumsayan Nurhayat betonlaşan kentin soğuk yüzüne rağmen kendi içini ısıtan bir rahatlık hissi ile dolar. Bunu sağlayan unsur geçmişle yüzleşmenin getirdiği sağaltıcı etkidir. “Burası Ankara İl Radyosu, Şimdi...” adlı öykünün başkışisi Nazan da Nurhayat gibi kendi kimliği ile hesaplaşmaktadır. Mekânsal ve zamansal vurguya adında da yer veren öyküde 70’li yılların Ankara’sında solcu bir genç kadının yaşamından kesitler sunulurken bireyin tarihi ile ülke tarihi iç içe aktarılır. Karakterin benlik dönüşümünde deneyim ve aktarım kavramları önem taşır. Travmatik bir geçmişe sahip olan kadın öznenin siyasi mücadeleye katıldığı günlerde çektiği acılar onun bedenini bellek mekânına dönüştürmüştür. Geçmiş anımsarken zihinsel yolculukların her durağında ulaştığı her bir parça kendi benliğini tümlemesine katkı sağlar. Öyküde Nazan’ın geçmişi anımsarken siyasi olaylar nedeni ile polis tarafından arandığı ve hücre evinde saklandığı dönemde sahte kimlikle Kızılay’da Kocabeyoğlu Çarşısı’na gidişi aktarılır. Mekânların adları ve dekorları ayrıntılı biçimde betimlenir. Tansel Plak, Ankara’nın önemli uğrak yerlerinden biri olarak tanıtılır. Çarşıda dolaşan kadın karakterin iç dünyasına şu sözlerle ışık tutulur:

“Birden çarşının gündelik kalabalığı arasında kaynayıp gitmek hoşuma gitmişti. Sıradan olmayı, önemsiz şeylerle uğraşmayı, gündelik, süfli işlerin arasında kaybolmayı özlemiş olduğumu fark

ettim. (...) Aranıyor olmak demek, “biri olmak” demektir ve ben kısa bir süre için de olsa, şu bulanık kalabalığın içinde amaçsız dolaşan rastgele biri, bir ‘hiç kimse’ olmak istemiştım” (Mungan, 2021: 105).

“Hiç kimse” olma isteğine yapılan vurgu; kimlik, mekân ve bellek etkileşimini yansıtır. Kadın karakterin bu deneyimi metropolde “kültürel beden” (2015: 317) kavramına ışık tutan Simmel’in tespitlerini hatırlatır. Mekâna anlam kazandıran bileşenler, devlet-birey, birey-birey ilişkisinin karşılıklı algısı ve bunun sonucunda ortaya çıkan yeni ilişki modelleri olarak kimlik inşasının belirleyicileridir. Kentli olma deneyimi öyküde modernleşme sonrasında bireylerin yalnızlığının çoğaldığı kalabalığa da eleştirel bakışı ortaya koyar. Toplumsal değişim, iktidar aygıtları ve mekân kurgusuna yansımaları üzerinden ele alınmaktadır. Kadın karakter için baskıdan kaçma yolu kalabalığa karışmak ve aynışmaktır. Güvende ve huzurlu olma anlamının atfedildiği “aynı oluş” aynı zamanda hiç oluş/ hiçleşme ile de ilişkilidir. Nazan’ın kendi yaşam koşullarına göre farklı yönleriyle algılanan kent, kadın öznenin karmaşık zihnindeki temsillerde geçmiş zaman parçaları ile doludur.

Öyküde Ankara Koleji’nde öğrenciyken Cebeci’de açılan mekânları hatırlayan Nazan, uzaktan bir akrabası olan yaşlı kadınla geçirilen zamanları sıkça anımsar. “Teyze” diyerek andığı bu kadın geçmiş zamanın önemli bir tanığı ve aktarıcısıdır. Farklı kuşakların mekân algısına dair önemli verilerin sunulduğu anlatıda Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi’nin yanına açılan sinema ve pastanelerde geçirilen vakit hatırlanırken sosyal, kültürel ve ekonomik değişimler ifade edilir:

“Duvarları, 60’lı yılların “pop-art”ında rastlanan çığırkanlıktaki portakal rengi mika benzeri plastik malzemelerle kaplanmıştı pastanenin; dönemine göre gayet modern, beni heyecanlandıran bir havası vardı. Yeni açılan bu gibi mekânların, bizi Avrupa’ya biraz daha yaklaştırdığını düşünür, için için sevinirdim” (Mungan, 2021: 108).

Öyküde modernleşmenin Batılılaşma olarak algılanması ve toplumsal zihniyetteki izdüşümleri bireylerin mekân analizleri ile ortaya konulur. Ankara’nın eski pastanelerini sıkça anımsayan yaşlı kadın, geçmiş zaman mekânlarını anlatırken “gözü geçmişte kalmış kadınlarda görülen sızı”dan uzak bir tonda “zamanın üstünden” konuşmaya çaba gösterdiğini vurgular. Öznedeki bu farkındalık önemlidir. Onun zamanla ilişki kurma biçimine yön verir. Kadın karakterin altını çizdiği bu ayrıntı “nostalji” kavramına yaklaşımındaki hassasiyeti de yansıtır. Kızılay’da bulunan Tura Pastanesi, balolara katıldığı Ankara Palas, vals günleriyle hatırlanan Süreyya ve İntim toplumsal tarih açısından önemli mekânlardır. Kadın özne için Ulus’ta Yeni Sinema ve Yenişehir’de Büyük Sinema da muhafaza ettikleri ile bellek kurucu mekânlar arasındadır. Hatırlanan yerler öyküde sadece fiziksel yapı niteliği ile karşımıza çıkmaz. Walter Benjamin’in *Pasajlar*’da altını çizdiği “mekâna dönüşmüş bir geçmiş” (2012:253) söz konusudur. Ankara’nın eğlence anlayışının aktarıldığı bölümde de önemli mekânlar sıralanmaktadır:

“Bazı çarşamba günleri ya da pazarları gazinoların kadınlar matinesine giderken mutlaka beni de yanında götürürdü. Demirtepe’de Güneypark Aile Gazinosu, Maltepe’de Köşk Gazinosu, Beşevler’de Kervansaray Gazinosu, Gençlik Parkı’nın içinde Göl Gazinosu, Japon Aile Çay Bahçesi, Lunapark Gazinosu, Sahil Gazinosu kalmış aklımda. Bir de Yazar Aile Çay Bahçesi vardı” (Mungan, 2021: 124-125).

Kadın karakterin zihnindeki mekân temsilleri ile dikkat çeken öykü, yaşlıları “geleneklerin muhafızları” (Halbwach, 2016: 141) olarak tanımlayan görüşü doğrulayıcı niteliktedir. Müzik tarihini bilen, pek çok bestekârı tanıyan ve onlara hayranlığını ifade eden yaşlı kadının evi “hiç şimdiki zaman olmayan” mekân olarak tasvir edilir. Kadının yaşam serüveni “yitik geçmiş” sığınağında sürmektedir. Anlatıcı, “devrimci olduğu” günlerde burjuva alışkanlığı diyerek uzak

durduğu Türk Sanat Müziği şarkılarının aslında kendi ruhunun da birer parçası olduğunu ifade eder. Öyküde Selahattin Pınar ve Mediha Demirkıran'ın plaklarından yükselen sesler işitildiğinde kadın özneler farklı zaman dilimlerini düşünseler de ortak bir ruh hissedilir.

Farklı kuşaklardan iki kadının toplumun ortak kültürel değerleri üzerinden sağladığı birlik ve dayanışma kimlik ve belleğin yeniden inşa süreci ile aktarılmaktadır. Cumhuriyet kuşağının kültür kurumları, radyo ve plaklar öyküde oldukça önemli role sahiptir. Türk müziği ile ilgili çalışmalardan söz edilirken sürekliliğin kültür mirasımızdaki önemini altı çizilir. Kültür tarihimizde Hafız Post, İtri ve Dede Efendi başta olmak üzere önemli isimlerin emeklerinin unutulmaması gerektiğini vurgulayan yaşlı kadın “Nikoğas Ağa, Tatyos Efendi ve Bimen Şen” gibi Ermeni, Yahudi ve Rum isimlerini de sıralayarak onların azımsanmayacak katkılarının altını çizer. Kültürel kimlik ve bellekte önemli role sahip olan müziğin farklı etnik ve dinsel kimlikler arasında inşa ettiği köprüyü resmeder.

Öykünün başkişisinin hapisane deneyiminin aktarıldığı bölümde müziğin bireyin iç dünyasına etkisine ışık tutulur. Değişen ve zorlaşan yaşam koşullarına karşı geçmişe sıkı sıkı sarılarak modern hayatta nefes almaya çalışan yaşlı kadın gibi Nazan da müzik başta olmak üzere kendisine zamanı duyumsatan unsurlara odaklanır. Nazan'ın yattığı Mamak Askerî Ceza ve Tevkif Evi anlatılırken kuşaklar arası aktarımın öznelerin varoluş serüveninde ne kadar etkili olduğuna işaret edilir. Nazan tek başına iken hücrelerinde sıkça bestecileri ve şarkıların kimlere ait olduğunu düşünerek zihnini canlı tutmuştur. Onun zihnindeki listeler kendisini işkence saatlerinde koruyan bir dirence dönüşmüştür. Gözleri bağlanıp işkence görse de konuşmayan kadın karakter uzun süre sonra o anları hatırlayıp değerlendirirken şöyle düşünür: “Şimdi bize birer şifa gibi görünen bir zamanların tabakat cetveliyle notalandırılmış bu eski Türk Müziği şarkıları, kısırıldığım bu yerde, belleğimi ve benliğimi serin, uzak tutan bir kerat cetveli işlevi görüyordu” (Mungan, 2021: 120).

Travmatik geçmişin ayrıntılı biçimde aktarıldığı öyküde kadın karakterin varoluş mücadelesinde kültürel kimlik ve bellek merkezî role sahip olur. Müzik sadece toplumun değerlerine işaret etmekle kalmaz kadın karakter için yaşamsal bir kaynağa dönüşür. Plaklar ve kasetler karakterin fikir ve duygu dünyasında artık sıradan nesnelere değildir. Birey-eşya ilişkisi Nazan'ın yıllar sonra yaşlı kadının vefatından sonra onun evine girdiği anlarda da yoğun biçimde aktarılmaktadır. Diğer akrabaları için oradaki eşyaların sıradan nesne olarak algılanmasına üzülen Nazan, evin kendine ait bir zamanının olduğunu düşünür. Evde çok küçük değişiklikler dışında her şeyin aynı olduğunu fark ettiğinde yaşlı kadının hayatını “muhafaza etme” üzerine inşa ettiğini ve bunun “sadakat” anlamına geldiğini vurgular. Kendisi için her bir eşyanın farklı bir hatıra değeri olduğunu belirten kadın karaktere göre “eşyanın bizdeki hakkını bilme” (Mungan, 2021:118) hususu, yaşamın temel meselelerindedir. “İçimdeki zamanı kıpırdatan eşyanın tanıklığında geçmişe duyulan güven” (Mungan 2021:102) ifadesinde nesnelere birer kimliğe ve ruha sahip değerler olarak görüldüğü anlaşılmaktadır. Ölünün ardından “yaşam işareti” olarak algılanmaları eşyanın zamanda süreklilik sağlayan bir rabıta sağlayışını vurgular. Maziye an'a taşıyan nesnelere geleceğin de rehberi olarak zamansal akışı sağladığından sadece bireyin değil toplumun da kimliğini muhafaza eder. “Büfenin üzerinde çerçeveli resimler, biblolar; gösteriş olsun diye değil göz önünde olsun diye camlı bölmeye dizilmiş fincanlar, ayaklı kadehler, bardaklar, kristal şekerlik; hepsi yerli yerlerindeydiler” (Mungan, 2021:102) ifadesi Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Her Şey Yerli Yerinde” şiirini anımsatır. Ömrün rüyasının eşyaya sindiğini belirten Tanpınar, insan-eşya ilişkisini irdelerken psikolojik boyuta odaklanır ve iç gerçekliğin sanatçının kendine has evreninde estetize edildiği bir dışavurum olarak

nitelendirir (Yalçın Çelik, 2018: 574). Bireyin zihinsel tasarımıyla eşyaya çeşitli anlamlar yüklenmektedir. Mungan'ın öyküsünde de eşyaya yüklenen anlam ve dış gerçekliğin resmedilişinde iç evrene tutulan ayna ön plandadır. Öyküde kadın karakterin ruh hâli mekânla etkileşimi üzerinden aktarılmaktadır. Kendi içinde zamanın kıpırdamasını sağlayan eşya, onun geçmişe dair hissettiği güvenin simgesidir.

Yaşayanların zalimliğine terk edilen unsurların kimliği ve ruhunu sorgulayan Nazan, “her şeyi yerli yerinde” gördüğü anlarda iç huzura kavuşur. Zaman kavramını eserlerinde odak kılan Ahmet Hamdi Tanpınar gibi eserlerini geçmişe merkeze alarak kurgulayan Abdülhak Şinasi Hisar'a öyküde doğrudan yer verilmesi önemli bir diğer husustur. Nazan, yaşlı kadının kendisini tutukluluk günlerinde ziyaret ettiğinde getirdiği, sanat müziği şarkıları ile dolu kaseti anımsar. Onunla kaset ve kitap alışverişlerini hatırladığında aklına gelen ilk isim Abdülhak Şinasi Hisar olur. *Geçmiş Zaman Yalıları*'ni yaşlı kadının elinde gördüğünde devrimci duyarlık ile önce ona kızmıştır. Ancak daha sonra yalılarda sürülen sefahatı anlattığını düşündüğü Abdülhak Şinasi Hisar'ın “kırgın küskün bir adam” olduğunu kendisine aktaran yaşlı kadına tavrından dolayı büyük pişmanlık ve utanç duymuştur. Yıllar sonra yazarın eserlerini Çınaraltı'ndaki sahaflarda bulup ilk baskılarını ona yolladığı anları hatırlamaktadır. Bu bağlamda edebiyatın da müzik gibi kuşaklar arası bağları sağlam ve anlamlı kılan gücünün vurgulanması oldukça önemlidir.

Bireyin kimlik ve bellek inşasında mekânın ve eşyanın rolüne dikkat çeken öykülerden biri “Adana Sıcağında Erguvanlar” adlı metindir. Kentlerde yaşanan ekonomik, kültürel ve sosyal değişimlerin bireyi yaralayan deneyimlere dönüştüğünü anlatan öyküde kadın karakterlerin geçmişe yolculukları merkezdedir. Sosyoekonomik koşulların kadın öznelerin kimliğini ve belleğini nasıl yeniden inşa ettiği aktarılırken sosyolojik ve psikolojik unsurlar iç içedir. Bir şirkette çalışan Emine ve Adana'da ziyaret ettiği Gülsüm, ayrı toplumsal konumlara sahip iki kadın karakter olarak farklı sınıfların temsilcileridir. Bir iş seyahati için Adana'ya giden Emine, ziyaret ettiği Gülsüm'ün konforlu hayatında mekân ve eşyaları birer güç aracı olarak kullanmasından rahatsızlık duyar. “Yeni” kavramını sıkça kullanan Gülsüm, geçmişten uzaklaşma ve eskiye sırt çevirme meselesinin bireyi üstün kılan bir ayrıcalık olduğuna inanmaktadır. Mekâna bakış açısı da bu zihniyetin göstergesidir:

“Şehrin hep en güzel semtlerinde oturduk. Bu Adana'da üçüncü evimiz, öncekiler de güzeldi ama bu bambaşka. Daha sakin bir yer. Ne de olsa yeni bir site! Her şeyi yeni. Hep nezih insanlar oturuyor. (...) Bir İtalyan koltuk takımı aldık, aynından İstanbul'da annelere bakındık da inan bulamadık. Bir mutfak yaptırдық, ayıptır söylemesi Alman, en ufak vidası bile Almanya'dan geldi. Bütün o Vakkolar, Beymenlerin hepsinin şubesi var burada...” (Mungan 2021: 27-28)

Gülsüm, evi duygusal boyutları, bireye sığınak olma vasıfları ile değil bağlı olduğu sınıfın göstergesi olarak algılar. Sosyal yaşam hiyerarşilerini ortaya koyarken yaşadığı kenti, Adana'yı överken onun “Avrupa şehirleri gibi” olduğunu vurgular. İstanbul'u önce çok çirkin yüzüyle yağmuru, çamuru, kasvetli havası ve akmayan trafiği ile betimler. Mekânlara dair anımsama ve algı değiştiği anda yorumları da farklılaşır. Sohbetinde Gülsüm'ün mekânlarla ilişkisini üzümlere ve endişeye dinleyen Emine, İstanbul'dan söz ederken öncelikle Ortaköy'ü ve Boğaz kıyısının erguvan kızılığını hatırlatır. O anda araya girerek kendi kendine konuşmaya başlayan Gülsüm'e bakar ve bu hâlini “[d]ipte bir şeyler arar gibiydi” cümlesi ile tarif eder. Gülsüm'ün iç dünyasında âdeta bir kazı işlemi başlatan hatırlamalarda anneannesi ile geçirilen zaman, maarif takvimi sayfalarından okunan bilgiler, ezberledikleri çiçek adları ağırlıklı yer tutar. Geçmişe ait nesnelere sıralanırken gözyaşları çoğalan Gülsüm'ün aslında çocukluk ve gençlik yıllarının

coğrafyasında yitirilen huzura duyduğu özlem açığa çıkar. Kaç yıldır erguvan görmediğini ağlayarak anlatan Gülsüm'ün belleğinde anneannesinin sözleri canlı şekilde korunmuştur:

“Bir İstanbullunun iki şeyi bilmesi gerekir derdi anneannem. ‘Çiçeklerin ve balıkların mevsimlerini’ (...) Çocukken çok severdim onu. Penceresinin önündeki divanın kocaman, davul gibi gergin yastıkları vardı, o yastıklara abanır, Üsküdar, Beylerbeyi sırtlarına bakar dururduk. Geçen gemileri seyrederdik” (Mungan, 2008: 34-35).

Boğaziçi “asıl geçmiş zaman ülkesi” (Tanpınar, 2021:202) olarak öyküde sıkça anılmaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar “Şehir” başlıklı yazısında kimlik-mekân ilişkisine işaret ederken şehrin “bir terbiyenin ve zevkin etrafında teşekkül eden müşterek bir hayat”, mimarının de bu hayata “asıl büyük üslûbu” kazandıran unsur olduğunu vurgular. Tanpınar’a göre bazı şehirlerin rüya gibi ruhaniyeti de hâlâ korumasını sağlayan unsur mekânların koruduğu kimlik ve bellektir. İstanbul zengin, köklü ve derin bir kültürün kimliğini ve belleğini muhafaza eden mekân olarak öyküde önemli role sahiptir. Tanpınar, İstanbul’u değerlerin muhafaza edildiği bir simge kent olarak anarken özellikle bellek mekânlarının korunması noktasında daha duyarlı olunması gerektiğini savunur (2020: 234). Öyküde Gülsüm’ün yaşadığı kriz anları tasvir edilirken bu simge kentin olumsuz yönde değişimi de yitirilen güzelliklerinin altı çizilerek dile getirilmektedir.

Zaman ve mekân kavramları arasındaki ilişkiye yapılan vurgu pek çok öyküde dikkat çeker. “Burası Ankara İl Radyosu, Şimdi...” öyküsünde geçmiş zamanın önemli tanığı olarak Abdülhak Şinasi Hisar’ın anılması, önemli sanatçıların mekânı kültürel kimliği yansıtan bir değere dönüştürmeleri gibi önemli hususlar zaman-mekân ilişkisini güçlendirir. *Kadından Kentler*’de metinler, yolcular ve yolculuklara dair bilginin verildiği Esenler Otogarı’nda, İstanbul’da başlar ve tekrar oradaki karşılaşmalar hatırlatılarak döngüsel biçimde yine oraya yönelir. Geçmişin önemli bir elçisi olan kent, başlangıçların ve sonların mekânı olarak kimlik kurucu roledir.

Farklı kadın öznelerin dokunaklı hikâyeleri İstanbul başta olmak üzere kentlerin kimlik ve belleği ile iç içe aktarılır. Yazar, hem bireyin hem de toplumun yaşadığı değişimi mekânsal deneyimlere odaklanarak kurgular. Kişilerin ve mekânların tasvirinde pek çok ince detaya yer verilmesi bilinçli bir seçimin ürünü olarak okunur. Evin sadece fiziksel mekân olmaması, ruha sahip, birey olmanın ilk adımlarının atıldığı özel alana işaret etmesi vasıtasıyla, karakterde izler bırakan sosyal bağların başladığı mekân olması odak kılınır. Değişen ve değiştiren, dönüşüme uğradığında karakteri de dönüştüren mekânın belleği öykülerde oldukça canlı tablolarla resmedilir. “Trabzon Burması” öyküsünde olduğu gibi mekâna ve nesneye yönelik sözcükler öykülere ad olurken eşyanın “hatırlatıcı” özelliği vurgulanır.

“Trabzon burması” öyküsünde Trabzonlu yoksul bir ailenin tek çocuğu, adli tıp doktoru Sevgi, Trabzon’da yıllar sonra yeni bir bakışla gördüğü ve incelediği mekânlarda âdeta kendi geçmişine yolculuğa çıkar. İstanbul’da yetişmiş Sevgi’nin annesi ve babasının vefatından sonra döndüğü kent onun kendi bireysel tarihine yeni bir gözle bakmasını sağlar. İşi gereğince Boztepe civarında Maşatlık’ta ara sokaktaki bir eve gittikleri anda kadın karakterin yaşadıkları anlatılırken eşyanın geçmiş an’a taşıma gücü vurgulanmaktadır. Öznenin kendi kimliğinin yanı sıra bağlı olduğu ailenin ve topluluğun sosyal, kültürel ve ekonomik değerlerini de yansıtan nesne ile karşılaşma anı geçmişe bir köprü inşa ederken zihinsel bir uyanışı da simgeler. Yaşam-ölüm zıtlığının bu bağlamda dikkat çektiği öyküde Sevgi, bir ölünün bileğinde ışıldayan Trabzon burmasını gördüğü anda yaşamı farklı açılardan sorgular.

Öykünün başkışisi Sevgi burslarla okuduğu yoksul öğrencilik yıllarını bir ölüyü incelediği bu bakımsız evde anımsar. Kendisi “bir rutubet gibi işine işlemiş” yoksulluğu görür görmez tanımıştır. Bazı geceler evinde aniden uyanıp tüm eşyalara tek tek bakıp “bunlar benim” diyerek onları seyrettiği anlar onun bilinçaltını yansıtmaya bakımından oldukça önemlidir (Mungan, 2021:43). Öyküde kendini asan fakir, çaresiz ve yalnız kadınla özdeşleşip “onun yerinde olabilirdim” hissiyle dolduğu fark edilen Sevgi, eşyalara bakarak sosyokültürel ve sosyoekonomik unsurları değerlendirir. “İki katlı derme çatma evlerden biri” olduğu vurgulanan mekân tasvir edilirken sınıf eksenli bir bakış söz konusudur. Öznelerin kimliği kurgulanırken bir yandan sınıfsal ilişkilere dikkat çeken diğer yandan da edebiyatın estetik değerlerine odaklı kalmaya çalışan bir yazarın özenli tutumu söz konusudur. Betimlemelerde eşitsizlik ve gelir düzeyindeki adalet sorununun altı çizilirken renk, ses ve koku unsurlarına ayrıntılı şekilde yer verilmesi mekânın belleğinin odak kılınmasını sağlar:

“Ahşap basamakları gıcırdatarak üst kata çıkıyorlar. Evin içi yoksulluk ve ümitsizlik kokuyor. Belli ki ılıkliğini hâlâ koruyan toplanmamış yer yatakları, sökülmüş kılıfından dışarı pamuk yumağı fırlamış yamulmuş bir yastık, her birinin yaması uzaktan bile belli olan renkleri çoktan solmuş giyitler, alelacele çıkarılıp bir kenara atılmış çubuklu pijama altı bu yoksulluk resmini güçlendiriyor” (Mungan, 2021: 39-40).

Sevgi, “ipe çamaşır asar gibi asmış kendini” (Mungan, 2021: 40) cümlesi ile betimlenen bir ölüm hikâyesinde mekân ve eşyalara odaklanırken kendi çocukluk ve gençlik yıllarına uzanır. Trabzon burmasını gördüğü anda kendi annesinin Trabzon burmasını hatırlar. Bir kadın için o yıllarda bu nesnenin bir anlamının olduğunu ifade eder. Kadın özneler için varoluşsal öneme sahip bir güvenceyi simgeleyen Trabzon burması “gelecek” ve “umut” anlamını taşımaktadır (Mungan, 2021: 41). Kadın karakter, varlık-yokluk, yaşam-ölüm ikilemine derinlikli bir bakış sağlayan öykünün sonunda Trabzon burmasını orada ölünün ardından yas tutan bir akraba kadına verir. Süreklilik kavramına odaklanan Sevgi’nin yaşamından sunulan kesit, kadın kuşaklar için deneyim, dayanışma ve aktarım üzerine yeniden düşünülmesini sağlar.

“Trabzon Burması” öyküsünde merkezî role sahip eşya-insan ilişkisi “Yakası Beyaz Kürklü Taba Rengi Kaban” adlı öyküde de ele alınır. Öykülerde eğitim durumları, yaşları ve ekonomik durumları farklı kadınların hüznü ve mutsuzluk paydasında buluşmaları nesnelere simgesel değerine dikkat çekilerek ele alınır. İşini merkeze alarak yaşayan ve çok çalıştığı vurgulanan Esme de Sevgi gibi kaygılı, mekân ve eşya karşısında oldukça duyarlı bir bireydir. O da geçmişin acı yüklü anlarına rağmen geleceğe umutla bakabilme mücadelesini sürdürmektedir. Öyküde Esme’nin eski kocası Engin, eşi Tülay ile kızları İrem’i almaya eve gelirler. Aktarılan bu kesitte Esme’nin iç dünyasında yaşananlar odağa alınır. Onların bir aile gibi görüldüğünü, kendisinin yapayalnız olduğunu fark eden kadın karakter mutfakta su sesine dalıp gider. Mutfak fiziksel mekân olmanın ötesine geçerek onun sığınağına dönüşür. Suyun sesi Esme için “bir ruh sükûneti” olur ve onun kendi içinden de akıp giden şeyleri hissederek bardakları defalarca ovma hareketi varoluşsal bir anlam kazanır.

Öyküde Esme’nin eski kocasına aldığı kaban, geçmişini açığa çıkaran hatırlatıcı simge konumundadır. Kaban “bunca yıl gömdüğü, unuttuğu, unutmak istediği, kendine hatırlamayı yasakladığı ne varsa, bir batık gemi enkazının su yüzüne vurması gibi hepsini birdenbire suyun yüzüne kusmuştu.” (Mungan, 2021: 51-52) ifadesi eşyanın birey üzerindeki etki gücünü ortaya koymaktadır. Kadın karakter, kabana dokunarak aslında eski eşine değil “yıllara dokunma” eylemini gerçekleştireceğini düşündüğünde de eşya-zaman etkileşimine ışık tutulur. Geçmişin güzelliklerini hatırlatan nesne eski eş için anlamını yitirmiş olsa da kadın özne için çok

kıymetlidir. Kaybedilen yılları eşya yoluyla anımsadığında sadece bireysel tarih ile bir hesaplaşma başlamaz. Çevresel koşulları da o anda sorgulamaya başlayan kadın karakter yerleşik düzeninin tüm bileşenlerine eleştirel bakmaya başlar. Gündelik yaşamdan sunulan kesitte sosyo-mekânsal süreçlerin de eş zamanlı irdelenmeye başladığı görülür. Kamusal alan-özel alan karşıtlığında toplumsal cinsiyet rollerine de işaret edilen öyküde sınıfsal ayırım vurgulanır. Kapitalist üretim biçimlerine yönelik eleştiriler mekânla ilgili değerlendirmede dikkat çekmektedir:

“Çekirge’deki geniş bir apartman dairesinden çıkıp bir Bademli’deki bu villaya yerleştiğinde, onu buraya çeken şey, bu sessizliğin vaat ettiği huzur olmuştu. Eski Mudanya yolunun üzerindeki bu küçük köy, yeni Mudanya yolu açıldıktan sonra sapaya düşmüş, Bursa’nın ileri gelen zenginleri de buraya birer ikişer villalar yaptırarak köye korunaklı, yalıtılmış lüks bir sayfiye görünümünü kazandırmışlardı. (...) Kentin merkezinden arabayla yarım saatlik uzaklıktaydı. Sabahları her zamankinden daha erken kalkması gerekeceğini biliyordu. (...) Çok geçmeden köyün çevresini yeni zenginlerin görgüsüzce para savurarak yaptırdıkları saray yavrusu çirkin villalar, yan yatmış apartmanlar biçimindeki sevimsiz kooperatif evleri kuşatmaya başlamıştı. Kaçamıyordunuz, hiçbir yere kaçamıyordunuz, Ardınızdan geliyorlardı” (Mungan, 2021: 56).

Murathan Mungan, *Devam Ağacı* adlı kitabında yer alan “Yazıdaki Mimari, Yazının Mimarisi” başlıklı yazısında kentlerin tarih ve hafızalarını yitirme meselesinin kültürel iklimine çok zarar veren bir olgu olduğunu vurgular. Mahvolan bir tarihsel mirasın sadece şimdiki zamana zararını değil gelecek için taşıdığı riskleri de görmemiz gerektiğini belirten yazar, meselenin sadece şehir planlamacılığı meselesi olmadığını altını çizer. Sadece şimdiki zamanı değil “geleceğe giden yolları da molozlarla tıkayan” çarpık kentleşme gündelik yaşamın temel sorunları arasındadır (Mungan, 2021b: 102).

Yazarın savunduğu görüş öyküde kişi ve mekân kurgusunda cisimleşir. Esmen’in kendi yaşamında “kuşatılmışlık” duygusu ile boğulduğu unsurlar bireyde yabancılaşmaya sebep olan mekânsal hususlardır. Kadın karakterin ev ve eşya ile ilişkisi üzerinden kadınlık durumu, kadın kimliği ve toplumsal roller sorgulanır. Öznenin kimliği ve belleği öyküde mekânla ilişkisine göre yeniden şekillenir ve aynı zamanda ona şekil de verir. Bu etkileşim öykünün odak noktasıdır. Esmen için eski eşi Engin ve ona geçmişte hediye ettiği kaban geriye dönüş ve çağrışım sağlayan bir nesne olmanın ötesinde yeni düşünce kanalları açan bir anahtar role de sahiptir. Evindeki bitkilere ve biblolara yeni bir gözle bakan kadın karakter onlar arasındaki uyumdan güç almaya çalışır. Eşyadaki ahenk ile kendi düzeninin sağlamlığını ilişkilendirmeye çalışan kadın karakterin iç dünyasında yerinden oynayan taşlar ona “bir dekorasyon dergisi sayfasında gördüğünde kapıldığı heyecanı” yaşatabilen şık eşyalarla yerine oturacaktır. “Özen ve emekle” var ettiğini düşündüğü bu eşya düzenini kendi kimliği ile özdeş gördüğü anlaşılır. “Sanki her şey bunlar içindi. Bu güvenli ve şık karede yer almak için.” (Mungan, 2021: 50) ifadesi onun yaşam gayesini deşifre eder.

Ev ve eşya fiziksel boyutun ötesine geçerek benlikle ilişkili hâle gelmektedir. Bu noktada evi bir manzaradan çok bir “ruh hâli” olarak tanımlayan Bachelard ve onun özellikle “içsellik” kavramına dair görüşleri kadın karakterin mekânla kurduğu bağı yorumlamamıza katkı sunar. (2023:109). Öyküde fiziksel boyutun ötesinde anlamlar taşıyan ev, öznenin bireysel ve toplumsal konumuna ayna tutar. Eski eşi Engin’in ona yönelttiği “bir evde değil, bir dekorda yaşamak istiyorsun” eleştirisi ve “[s]ürekli dekor bozuluyor diye ayakta yaşayamazsın!” (Mungan 2021: 57) uyarısı modern çağ insanının kendi varlığını üzerine inşa ettiği yerleşik düzeni yeniden sorgulaması gerektiğinin altını çizer. Evin ayrıntılı tasviri öznenin dış dünyayla uyum ve uyumsuzluk meselesine ayna tutar. Kadın karakterin kendilik duygusu kentsel mekânla

ilişkilerindeki sorunlar üzerinden analiz edilmektedir. “Aldığı her eşya ona yaşadığını, var olduğunu hatırlatıyordu.” (Mungan, 2021: 57) cümlesi onun iç gerçekliğini ortaya koyar. Eşyaya atfedilen rollerdeki değişimi yansıtan şu ifadeler mutluluğu ve huzuru nesnelere elde ettiğini düşünen bireyin anlam arayışının göstergesidir:

“Arne Jokobsen stili sandalyelerden, içeriden aydınlatılmış vitrinde duran Philip Stark çatal-bıçak takımından, Alev Ebüzziya kâselerinden, duvarlarda Erol Akyavaş, Ömer Uluç imzalı resimlerden başlayarak, bugüne kadar kendini huzurlu, dingin, başarılı hissetmesine neden olan ne varsa, bir anda hepsi lav altında kalmış bir tarih kadar uzak ve yabancı gözüküyordu” (Mungan, 2021: 55).

Kadın karakterin sosyoekonomik düzeyine dair önemli ipuçları da içeren eşyaya hissettiği uzaklık onun özbenine yakınlaşmasının bir ürünüdür. Tek başına kaldığı anda ev içinde yalnızlığını sert biçimde duyumsayan kadın kendisini çok çaresiz hisseder. Lüks eşyalarla kurulu ev onun sığınağı olmaktan çıkar. Öykü “Leonardo” bardaklarından birini duvara çarpıp kırarak “ne yapacağım ben” (Mungan, 2021: 63) diyerek ağlayan kadın karakterin trajik durumu ile biter. Bu tabloda duvara çarparak parçalanan aslında sadece bardak değildir. Tümlenme/bütünlenmenin getirdiği huzuru mekânın konforu ile sağlamaya çalışıp büyük bir hayal kırıklığı yaşayan kadın karakterin de dağılma anlarına tanık olunmaktadır.

“Sinop’a Gelin Giden” adlı öyküde Seher, Esme gibi eşyalara aşırı anlam yükleyen ve kendi iç gerçekliğini onların varlığı üzerinden inşa eden bir diğer kadın karakterdir. Öyküde onun evini ziyaret eden öğretim üyesi Yıldız; yaşam tarzı, eğitimi, sosyoekonomik durumu bakımından farklı bir öznedir. İstanbullu Yıldız, Seher’in evine konuk olduğunda “evini değil, gerçekleşen hayallerini gezdiriyor” (Mungan, 2021:132) gibi davranan ev sahibinin eşyayla varoluşsal bağlamda ilişkisine ışık tutar. Mekân bu bağlamda uzamsal belleğe de dönüştüğünden simgesel boyutları ile çözümlenmesi büyük önem arz eder (Şahin, 2021). İnsan ve mekân arasında ontolojik ilişki, varlıkların konum ve algılarını çok boyutlu kıldığından çözümlemelerde ayrıntılar önemlidir. Seher’in evi de Esme’nin evinde olduğu gibi “dekor” şeklindedir. Kadın öznenin her ayrıntısı için çok yorulduğu mekân ile varoluşsal ilişki kurduğu görülmektedir:

“Belli, biz gelmeden önce birkaç kez inceden inceye temizlenmişti ev. Her yerin, her şeyin tozu defalarca alınmış, her örtü defalarca silkenmiş, her yer döne döne tekrar silinmişti. (...) Aydınlık, bol ışıklı, şirin bir evdi. Ama, evden çok bir dekora benziyordu. Seher’in yıllardır ucun ucun biriktirdiği çeyizi, bir sergi, bir yaygı halinde evin her yerine özenle serilmişti. Çeyizine katkı olsun diye aldığımız eşyaları nasıl kullandığını bize gururla gösterdi” (Mungan, 2021: 132).

Temizlik hususunda gösterilen özen toplumsal cinsiyet rolleri ile irdelenebilir. Tekrar tekrar aynı işlerin yapılması noktasında kadın öznelerin yaşamının merkezinde “süreçlilik” kavramının yer aldığına işaret eden Simon Beauvoir kadının ikincil konumu ile onun ev içi düzenindeki döngüler arasında bir ilişki kurar. “Ev kadını, zamanın dışındadır: O hiçbir şey yapmaz; sadece şimdiyi sürükler” (Bora, 2009: 67).

Geçmiş muhafaza eden ve geleceğe dair de güven sağladığı düşünülen eşya ile zaman kavramı arasındaki ilişki Seher’in iç dünyasını şekillendirir. Şimdiyi/şu anı sürükleyen kadın karakterin benliğinin sürüklendiği bir yerleşik düzen vardır. Bu sürüklenme hâli kendisinde güven ve istikrar sağlar. Onun evinde Yıldız’ın yanlışlıkla kırdığı bir biblo, Seher’i çok üzer. Kadın karakterin tepkisinin büyüklüğü onun eşyaya yüklediği derin anlamın göstergesidir. Bozulan dekorda kırılan sadece eşya değil zamanın kendisidir. Öznenin zihninde eşyalarla sağlanan güven ve istikrarın alt üst oluşudur: “Dekordan bir parça eksilmişti ve sanki eksilen bu parça, dekorun güvensizliği konusunda herkesi uyarmıştı” (Mungan 2021: 135-136).

Ruhsal bir problem kaynağına dönüşen ev içi düzenin korunması görevi erkek egemenliğe dayalı toplumsal düzende belirginleşir. Kadınlara özgü ayrıntılarla onların kendi benlikleri ile özdeş kılıp inşa ettikleri ev içi düzen kimi zaman huzur kaynağı / güven alanı olsa da aslında kısıtlanmışlık hissi ve iç baskıları da oluşturan faktördür. Bu durum kadın öznelere ruh hâlini etkileyecek kadar baskındır.

“Özel alana hapsedilen kadın, o alanın üzerinden kendini var etmeye başladığında obsessif kompulsif nöroza-takıntı, saplantı- kadar varan titizlik hastalığıyla ve eşyaya düşkünlüğüyle özgürlüğünü kaybetmeye başladığını genellikle fark etmiyor (...) Kadınların kısıtılmaları, esir alınışlarında (...) kimi zaman onların eşya ile kurdukları bağlar vardır” (Büken Örneke, 2016: 106-107).

Kısıtılma ve daralma hissi yaratan ev içi düzen, kadın öznenin özgürlüğünün elinden alınmasına neden olan bir hapishaneye dönüşmektedir. Öyküde Sinop Kalesi manzarasının Yıldız’da yarattığı çağrışımlar dış mekânın tarihsel bağlamına ışık tutar. Kale, geçmişin elçisi konumunda olup taşıdığı bellek sayesinde toplumsal tarihi aydınlatır. Siyasi, sosyal, kültürel olayların izlerini taşıyan mekân çok sayıda sürgüne ev sahipliği yapmıştır:

“Gözlerimi Sinop Kalesi’nden alamıyordum. Bu sürgün kalesi orada bir kale gibi değil, bir tarih gibi duruyordu. Acı bir görünüşü vardı. Bir tarihte, Mahmut Şevket Paşa’nın katliyle çileden çıkan İttihatçıların bir gecede tevkif ederek “Bahr’ı Cedid” adlı köhne bir vapurla Sinop Kalesi’ne sürdükleri sekiz yüz elli kişiyi anımsadım. Sanki hâlâ oradaydılar ve şimdi gitsem, zaman hiç geçmemiş gibi onları orada bulacaktım. Bizi ve hatırlanmayı bekliyorlardı” (Mungan, 2021:133).

Zorunlu sürgünlere işaret edilen öyküde bireylerin özgürlüklerinin tarih boyunca farklı şekillerde ellerinden alınması hususuna dikkat çekilir. Yıldız, mekânlara Seher’den farklı bir gözle yaklaşırken kadın karakterlerin kendi içsel serüvenlerinin mekân tasvirinde değişim yaratması önemlidir. Karakterler kendi iç seslerini, resmettikleri mekân ve eşya üzerinden duyurur. Seher ile Yıldız’ın mekânla kurulan ilişki bağlamında birbirini anlama çabası “Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron” adlı öyküde de ön plandadır.

“Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron” başlıklı öyküde kadın karakterlerin özgürlük arayışında geçmişi hatırlamanın rolü dağılmış bir ailenin yaşadıkları üzerinden ele alınır. Bu öyküde göç kavramı önemli yer tutar. Songül ve Şengül’ün kardeşlik ilişkisi aktarılırken kimlik ve bellek, mekân odaklı irdelenmektedir. Almanya’da psikoloji okuyan Şengül, babasıyla Türkiye’de kalmayı tercih eden kız kardeşi Songül’ü ziyaret etmek üzere Türkiye’ye gelmiştir. Öyküde mekâna “dışarıdan” ve “içeriden” bakış bu bağlamda derin bir anlam kazanır. Kız kardeşi, annesini trajik şekilde kaybetmiş ve bu travmanın izlerini silmemiş bir erkekle evlenmiş, kayınpederinin de yaşadığı bir eve yerleşmiştir. Öyküde öz yurdunda kalmayı tercih eden Songül de gurbette annesi ile yaşam mücadelesi veren Şengül de mutsuz ve yorgundur. Geçmiş hatırlama özellikle çocukluk günlerinin masumiyeti söz konusu olduğunda onlara güç verir. Öyküde bunun belirgin örneği Şengül’ün çinko kevgiri görünce verdiği tepkinin aktarıldığı kısımdır. “Daha gördüğü an, çocukluğunu geri getiren her eşyaya olduğu gibi ona da sevgiyle baktı Şengül. (...) Yaşanılanları simgeleştiren bu nesnelere aracılığıyla çocukluğuna, anılarına karşı duyduğu merhamet ...” (Mungan, 2021: 67)

Çocukluğun masumiyeti ve güzelliğini hatırlatan eşyanın muhafaza ettiği zaman olgusu karakterlerin iç yolculuğa çıkmasını sağlar. Annelerinin Almanya’ya gitmek istemesi, babasının bunu reddetmesi ve ailenin parçalanma meselesi Almanya ve Türkiye’nin kültürel kimliğindeki farklılıklara dikkat çekilerek işlenir. Mekânların kimliği ve belleğine dair bilgiler aslında kadın karakterlerin iç dünyasına ışık tutmak amacıyla ayrıntılı paylaşılır. Kadın özne, yurt dışına

çıkıldığında yoksullukla mücadele ederken temsil hususu da yaşamsal öneme sahip bir meseledir. Gurbetteki kadın kimliğini var etme meselesinde sosyolojik ve psikolojik boyut iç içedir:

“Almanya’da böyle oldu hep. Bir kadın olarak da bir Türk olarak da hep sakımlı davranışlar sergilemek zorunda kaldı. Almanlara karşı Türkleri küçük düşürecek bir şey yapmamaya; başlarında erkek bulunmayan bir ana-kız olarak aralarında yaşadıkları Türklere karşı namusuna bir halel getirmemeye çalıştı” (Mungan, 2021: 70).

Ataerkil toplumda ikincil konuma mahkûm edilen kadın öznenin yurt dışında yoksul bir birey olarak büyük şehirde hayatta kalma çabası âdeta bir varoluş savaşına dönüşür. Sınıf gerçekliğine de dikkat çekilen öyküde “öteki” oluş meselesi karakterin mekânla ilişkisi üzerinden ele alınmaktadır. “Kaderime boyun eğeyim, saçlarımı süpürge edip babasının dizinin dibinde etlik sırtlarının ayazında oturup çürüyeyim istedi. (...) Tutunamam sandılar. Yaban elde perişan olurum, burnum sürtülür döner gelirim sandılar.” (Mungan, 2021: 79) sözleri kadın öznenin mücadelesine ışık tutar. Kimliğini kanıtlamak için hem kendi yurdunda erkek egemen değerlerle örülür eril söylem hem de Batı’nın ezici kapitalist değerleriyle inşa edilmiş “ötekilik” karşısında sergilenen direniş onun kimlik ve belleğinin şekillenmesinde etkilidir.

Kızının düğünü için çok zor izin alan anne figürü, yabancı ülkede çok ağır iş koşullarında çalışmaktadır. Öyküde göçmenlerin çalışma ve eğitim yaşamına dair problemlerin altı çizilir. Şengül geç yaşta üniversiteye gittiği için yaş durumunun da ek bir dezavantaj olduğunu belirtir. Annesi babası boşanınca annesi ile Almanya’ya giden genç kadın, pek çok konuda uyum sorunu yaşadığını samimi bir dille ifade eder. Kız kardeşinin yaşadığı evde enişte figürü Hüseyin ve babasının travmatik geçmişlerinden dolayı mekâna sinmiş bir kasvet söz konusudur. Şengül kendi iç dünyasında birikmiş hüznün de açığa çıkmasında bu atmosferin etkisinin farkındadır. Dar/iç mekânda duramayan kadın karakterin öyküde sık sık hava almaya çıkma isteği dikkat çekmektedir. Sıkışmışlık ve kuşatılmışlık duygusundan uzaklaşmak adına kapı eşiği dahi olsa hava alabileceği bir nokta arar. Oysa kız kardeşi bu iç düzene sıkıca bağlıdır ve orası kendi hapishanesine dönüşmüş olsa da varlığını ayakta tutan gücün sembolüdür.

Öyküde iki kız kardeş eski eşyalara bakıp geçmişin ortak noktalarını düşünürler. Çocukluk yıllarını hatırlatan eşyalar da aralarındaki bağı sağlamlaştırmada yeterli olmaz. “İnsanı teslim alan, yavaş yavaş toprağa gömen güçlü bir şey” nedeni ile Şengül kendi evine geri dönmek ister. “Birden büyük şehirlerin gürültülü sokaklarını özlediğini” (Mungan, 2021: 82) hissetmesi önemli bir husustur. Büyük şehirlerde bireyi sömüren iş yaşantısının zorlu koşullarına rağmen hayatın akışının sağladığı bir enerjinin de olduğuna işaret edilir. “Ev onu almıyordu.” cümlesi onun mekânla etkileşiminde uyumsuzluk ve aidiyet problemine dair önemli ipuçları sunar. Bir yerin parçası ol(ama)ma meselesi ayrı hayatlara savrulmuş kardeşlerin iyileşemeyen yaraları üzerinden aktarılmaktadır.

Zozan ve Yurdanur arasındaki diyalogun aktarıldığı “Tantunicinin Karısı” adlı öyküde de kadın karakterlerin travmatik deneyimleri ele alınır. Yöneticinin eşi olan Yurdanur, apartmandan attırmaya çalıştığı stajyer avukat Zozan ile bir gece yarısı tesadüfen diyalog kurar. İki kadın karakter de yaşam mücadelesi veren, hayatın katı gerçeklerine direnme yolları arayan kimselerdir. Yurdanur gazinolarda çalışmış, parasını ödeyerek çektiği filmde oynayıp tekrar memleketine dönerek evlenmiş orta yaşlı bir kadındır. Komşularla birlikte Zozan’ın yaşam tarzını eleştiren ve onun üstünde baskı kurarak evden attırmaya çalışan Yurdanur bir gece yarısı kendi evine sarhoş dönerken onun zemin kattaki evini inceler. “Kutu gibi” evin “temiz olduğu, hayallerinin, ümitlerinin olduğu toy zamanları” hatırlattığını düşünür. “[K]ırlentlerle beslenmiş eski usul patiska etekli divan, duvardaki ceylanlı halı, orta masasının üstündeki dağ çiçeği

nakışlı örtü ” (Mungan, 2021:269) onu gençlik günlerine taşır. Apartman hayatına alışamayan Zozan kendi memleketine Tunceli’ye büyük özlem duymaktadır. Memleketinin “kırlarının keskin çiçek kokusu[nu]” (Mungan, 2021:288) gittiği yerlere taşır. Yöresel eşyalar onu kuşatan/boğan dar mekândan çıkarıp kendi özüne kavuşturduğu için başat role sahiptir. Modern yaşamın bireyi özgürleştirdiği ve onun yaşamını kolaylaştırdığı düşünülen mekânların aslında yalnızlık, dışlanmışlık ve yabancılaşmaya neden olduğuna işaret edilmektedir. Yurdanur da Zozan gibi geçmişî özellikle de çocukluk evresini anımsadığında çok duygulanır. Çok geç vakitte evine dönerken mıcırlı yolda arabasının lastiğinin çıkardığı ses geriye dönüşü sağlayan bir uyarıcıdır. Bu sesi çok sevdiğini belirtir. “Bu seste ona çocukluğunu hatırlatan bir şey vardı. (Çocukluk denince, ağızda dağılan horoz şekeri tadıyla hatırlanıyordu kimi şeyler.)” (Mungan, 2021: 265)

“Çocukluk başlı başına bir memlekettir, hatta sılasıdır insanın. Büyüdükçe sıla özleminiz artar, hayat giderek gurbetleşir.” (Mungan, 2016: 15) diyen yazar, pek çok eserinde olduğu gibi çocukluk evresinin kimliğe şekil veren gücüne bu öyküde de ışık tutmaktadır. Yurdanur, gece yarısı evine girerken televizyonda bir filmi dikkatle izleyen Zozan’a dışarıdan baktığında onu saf ve uslu bir çocuğa benzetir. Çocukların filmlere odaklanma hâlleri üzerine düşünen Yurdanur çocukluk yıllarının sinemalarını hatırlar. “Çocukluğunun bütün sinemaları, sonra yazlık bahçe sinemaları, tahta iskemleler, ayçekirdeği külahları, askılı poplin elbiseler, hepsi birden karşısında canlanmış gibi” (Mungan, 2021: 266) olduğunda iç ferahlığı duyar. Geçmişe dair önemli bir hatıra da ekranda gördüğü filmle açığa çıkar. Zozan’ın izlediği filmi gördüğünde kendisinin başrolde oynadığı film olduğunu fark ederek “hem bir ölmüşünü hatırlamış gibi içi yanmış, hem eski bir tanışına rastlamış gibi yılların külünü silkeleyen bir sevinç parlamıştı yüreğinde” (Mungan, 2021: 267).

Kadın karakterin hem kendi ben’i hem de karşısında gördüğü ve daha önce düşmanca davrandığı kadına bakışını yeniden şekillendiren bir geriye dönüş söz konusudur. Zozan’a seslenip onun evine giren ve filmi onunla izlemeye başlayan kadın için eve giriş an’ı önemli bir değişimin ilk adımıdır. Mekâna girdiği anda hem kendi eski günlerini anımsar hem de genç kadının dünyasını ilk kez keşfederek onunla bağ kurar. Gençliğinde oynadığı filmi Zozan’ın evinde onunla izlemesi ona karşı tavrını tamamen değiştirir. Otuz yıl önceki hâline ekranda bakarken geçmişin sahneleri de kendi zihninde puslu da olsa canlanır. Hatırlama ediminin kimi zaman ses kimi zamansa görüntülerle gerçekleşmesi söz konusudur: “Bulanık anılar birbiri ardına sökün ediyor, ama nedense hiçbirini tam hatırlamıyordu. O zaten düşündükçe hatırlayanlardan değildi, bazen bir kokuyla hatırlardı, bazen bir şarkıyla, eski bir eşyayla. Hayat yardım etmediğinde, belleği işleliyordu sanki” (Mungan, 2021: 269).

Yurdanur, geçmişte Mersin’den İstanbul’a artist olma hevesi ile kaçışına dair anılarını Zozan’a parçalar hâlinde anlatmaya başlar. Bir başka kadınla paylaştığı bu hatıralar aslında onun kendi ben’i ile yüzleşmesini ve kendini yeni bir gözle görmesini de sağlayan parçalardır. 15 yaşını doldurduğunda Mersin’deki evinden kaçmış ve çok sayıda pavyonda kötü yıllar geçirmiştir. Kendi parasıyla çektiği film batınca yıllar sonra Mersin’e dönme kararı almıştır. Yurdanur film bitince teşekkür ederek evden çıkar ve evine gitmek üzere bindiği asansör aynasında kendi yüzüne bakıp aniden çok mutsuz olur. “Aynada kendi yüzüne yakalanma” (Mungan, 2021: 278) an’ı olarak tanımlanan bu sahnede kadın karakterin pişmanlık hissiyle dolu olduğu ve bunun nedenini de bilmediği vurgulanır. Bu noktada ayna önemli bir bellek metaforu olarak karşımıza çıkar. Birey olma ve kendilik meselesinin iç hesaplaşmalar üzerinden ele alındığı görülür.

Ayna karşısında saç yaptırırken geçmişe dair konuşmalarla geriye dönüşlerin ağırlıklı olduğu, “Lüks Terzi’nin Kızları” adlı öyküde de kadın öznelerin iç sorgulamaları, yüzleşmeleri ve pişmanlıkları aktarılır. Kayseri’de geçen öyküde Terzi Fikret’in torunu İtir’in düğünü için kuaförde hazırlık yapan Nebahat Abla başta olmak üzere kadın karakterlerin yörenin gelenek ve göreneklerini hatırlatan sözleri toplumsal kimliğe ve belleğe ışık tutar. Karakterlerin söz ve davranışları, her şeyin kıymetinin olduğu bir geçmişin özlemle anılması gerektiğinin altını çizer. Dilin kültürel inşa aracı olarak ortaya koyduğu değerlerin muhafaza edilmesi, bireyin varoluşunu etkilemektedir. Kuaförde aralıksız biçimde konuşan ve bunu fark ettiğinde kendisi de bundan rahatsız olan Nebahat Abla’nın sustuğu bir anda geçmişin de susacağını düşünmesi ve hemen konuşmayı sürdürmesi önemli bir ayrıntıdır. “Kocaman bir ağacın son dallarına tutunması gibi, geçmişin hatıralarına fazla tutunduğunu hissediyor.” (Mungan, 2021: 232) ifadesi anılarıyla nefes alabilen öznenin iç dünyasını yansıtır. Rüzgârda uçuşan bir şapka gibi görünüşü terzi Fikret Bey’i hatırlayan kadın karakter, o yıllara dönme arzusuyla doludur. “Taş Sinemada iki film birden başlıyor. Eskiden kilise olduğu söylenen Kayseri Halk Evi’ndeki bir balo gecesinin sokağa taşan vals müziği, giydiği ilk gece elbisenin siyah simleri, pulları gibi dökülüyor sokağa.” (Mungan, 2021:247) sözlerinde tarihsel mekânlar hatırlatılırken kadın karakter için huzur ve mutluluğu simgeleyen bir zaman dilimine işaret edilir.

Nebahat Abla’nın bellek taşıyıcıları olarak önemli anlamlar yüklediği nesne ve mekânlar diğer kadın karakterler için de sembolik değerler taşımaktadır. İtir’in düğünü için Kayseri’ye gelen Müzeyyen ve Mücella, babaları Fikret Bey’in geçmişte en iyi kadın terzisi olduğunu genç kuşağa anlatırken eski iş yerlerini göstermek isterler. Mekâna yapılacak ziyaretin ailenin genç üyelerine geçmiş bilgisini aktarmada etkin olacağını düşünürler. Mücella, mekânların çok değiştiğini ve gösterecek bir şey kalmadığını söylese de Müzeyyen’in ısrarı ile gittikleri yerde ön tarafın parkeciye dönüştürüldüğünü fark ederek üzülmeler. “Pedallı makinenin sesini” duymayı sürdüren kadın karakterler “çocukluktan kalma seslerin insanın kulağından hiç gitmediğinden” (Mungan, 2021: 240) emin olurlar. Başkalarının kâr amaçlı işler nedeni ile deforme etmesine rağmen geçmiş zaman yapılarının kendine has özü koruduğunun altı çizilir.

Müzeyyen Hanım’ın geçmişe dair hatıralarının aktarımında göç olgusunun izleri etkilidir. Stockholm’e gidiş yıllarını anımsayan kadın karakter, yeğeni İtir’in İstanbul’da yaşamaya alışkın olması nedeni ile Kayseri’de yaşamakta güçlük çekeceğini düşünür. Endişesini ablasıyla paylaştığında kendisinin yurt dışına gidiş evresine dair sitemli sözler işitir. Müzeyyen, yer değiştirmelerinin politik görüşlerden kaynaklanan zorunlu bir göç olduğunu açık bir dille ifade eder. Düşünce suçluları için af çıktığında da dönmediklerini hatırlatan ablasına çocuklarının eğitim yaşamını aksatmamak adına yine zorunlu nedenlerle orada kaldıklarını ifade eder. Kadın karakterin Stockholm’de yaşadığı yurt özlemi şu sözlerle aktarılır: “Akşamüstüleri sulanan toprağın kokusu bazı geceler ta Stockholm’e kadar gelip uykusundan uyandırır Müzeyyen’i. Toprak çeker” (Mungan, 2021:239).

İsveç’te iken yurdunu çok özleyen Müzeyyen, belleğin kimi zaman oyunlar oynadığını, arzu nesnesine dönüşen mekânın bireyin kendi ruh hâline göre değişebildiğini fark eder. Yurduna döndüğünde aslında yıllarını geçirdiği yabancı toprakların da kendisinde “aidiyet” yarattığını idrak eder. “Nostalji” kavramını irdelerken büyük yolculukların aynı zamanda bireyin kendi içine yapıldığı bilgisini hatırlatan Svetlana Boym’un vurguladığı gibi “eve dönüş” meselesi karmaşık bir olgudur. “Modern nostaljikler aynı anda hem sıla hasreti duyabilir hem de yurttan sıkılabirler” (Boym, 2021:90). Gördüğü nesnelere ve mekânların anlam kaybına uğramış olması kadın karakterde hatırlama, uyum ve aidiyet kavramlarının anlamını etkiler:

“Müzeyyen’in gözleri, Stockholm’un uzun kış gecelerinde buraları anarken, düşünürken gözünün önüne gelen resimleri arıyor etrafta, hiçbir şey o güçte canlanmıyor. Hatırlamanın sihrinde olan şey, şu gördüklerinde yok! Uzaktayken her şey daha iyi yaşanıyor sanki. Yakına gelip dokundun mu azalıyor” (Mungan, 2021:231).

Müzeyyen öykünün sonunda Stockholm’den dönemeyeceklerini ve orada öleceklerini düşünmektedir. İsveç’te geniş bir evde tekdüze ve huzurlu bir hayatının olduğunu hatırlayarak o evin pencerelerini, kapısını ve şöminesinden çıkan dumanını dahi özlemeye başladığını fark eder. “Hatıraların uzaktayken daha iyi saklandığını; içinde, yakınında yaşarken çabuk öldüklerini düşünüyor.” (Mungan, 2021:245) ifadesi de “dışardan” ve “içeriden” bakışın farklılığının altını çizer. Müzeyyen Hanım’ın İstanbul’un artık eski İstanbul olmadığını üzülmeye belirttiği anlarda onun şehirlerin kendilerine özgü kimliklerine duyduğu özlem vurgulanır. Mekân değişime uğratıldığında eksilmenin ve yitimin sadece fiziksel yapıda olmadığı kültürel kimlik ve belleğin de kaybının büyük olduğuna işaret edilir:

“Göztepe’deki evin balkonunda, şimdi doldurulmuş olan kıyı şeridine, sahil yoluna alışmamış gözlerle hoşnutsuz bakıyor Müzeyyen. Denizin eski yerinde olmaması, artık hiçbir şeyin yerinde olmadığını düşündürüyor ona. Eski Göztepe’yi özleyiyor. Bu yabancı manzarada kendini İstanbul’a gelmiş gibi hissedemiyor bir türlü” (Mungan, 2021: 227).

Öyküde kadın karakterlerde mekân ve eşyalara dair farkındalık, bir “uyanış an’ı” olarak resmedilir. Bu uyanış, çakan bir şimşegin ışığı gibi bir aydınlanmayı zihinde yaratırken dışarıda da bir fırtınanın tasvir edilmesi dış çevre ile iç çevrenin uyumunu vurgular. İstanbul, Stockholm ve Kayseri başta olmak üzere farklı kentlerin hatıraları birden başlayan fırtınadaki sağanak gibi zihinlerde de düşünce sağanağı başlatır. Camlar ve kapılar titreşmeye başladığında bir aydınlanma anı yaşanır. Geçmişin görüntüleri öyküde parça parça karakterlerin zihinlerine düşerken metnin tamamında âdeta şimşek gibi parlamalar söz konusu olur. Çünkü “[g]eçmişin gerçek yüzü hızla kayıp gider.” Parıldadığı anda bir görüntü olarak idrak edilen geçmişin (Benjamin, 2012: 39) metinsel temsili, öznelerin aydınlanma sürecini yansıtır. Geçmiş algısında değişim yaşanırken olaylara, kişilere ve mekânlara bakış açıları da dönüşüme uğrar. Düğün hazırlığı yapan İtir şiddetli rüzgârın görüntüsü ve sesinden etkilenerek geleceğe dair kaygı duymaya başladığında bu değişimin önemli bir örneği sergilenir. Fırtına onun yeni bir kente yerleşme kararını sorgulamaya başlamasına neden olduğundan sıradan bir hava olayı tasvir edilmez. Öykülerde karakterler kendi tarihleri ile hesaplaşma yaşarken döngüsel biçimde başlangıçlarla sonlar iç içedir.

Öykülerde farklı şehirlerde yaşadıkları deneyimler ile hayatlarından kesitler sunulan kadın karakterlerin Esenler otogarında buluşması, bu mekânı odak hâline getirir. Kesişme, yol ve yolculuk kavramları kitaptaki diğer öykülerde olduğu gibi son öyküde de merkezî role sahiptir. “Burası İstanbul değil zaten, üstleri-başları, tavırlarına baktığımız insanlarıyla burası Türkiye. İnsan, İstanbul’un dışına Esenler’de çıkıyor.” (Mungan, 2021: 283) ifadesi mekânın işlevine ışık tutar. “Esenler Otogarında” öyküsünde Murathan Mungan’ın yazının mimarisini değerlendirirken söz ettiği metaforik yolculuklar, “dairesel metin kalıpları” ve döngüler oldukça anlamlıdır. Başlangıç noktasına geri dönüşü sağlayan kavramlar “tamamlanmamışlık” duygusu, sonlar ve yeniden başlamaların felsefi boyutunu düşündürür. (Mungan, 2021b: 91) Döngüsellüğün odak kılındığı “Esenler Otogarında” adlı öyküde yolları keşşen kadın karakterler ayrılık ve kavuşmaların eş zamanlı olduğu bir mekândadır. Bu çerçevede “Esenler Otogarı’nın İstanbul’dan Anadolu’ya yani dış dünyaya, farklı kültürlerle ve hayatlara açılan bir kapı olduğu düşünülebilir” (Garan, 2012: 90).

Kadından Kentler kitabında yer alan öykülerde bireysel ve toplumsal tarihe dair unsurlar iç içedir. Kadın karakterlerin farklı kentlerde yaşadıkları deneyimler aktarılırken kültürel kimliğin inşa sürecinde rol oynayan mekânlar ve nesnelere dikkat çekilmektedir.

1.2. Mekân-İnsan İlişkisinde Toplumsal ve Kültürel Boyutuyla Bellek

Ev, kent ve sokak gibi bireyin etkileşim hâlinde olduğu mekân ve kendisini çevreleyen nesnelere, hatırlama ve unutma pratiğini şekillendirir. Bu süreç bireysel hatırlama ve unutma ediminin yanı sıra toplumsal boyutu da kapsar. Farklı geçmişleri şimdiye taşıyan nesnelere, önemli bir “zaman dizini” inşa eder ve aidiyet kavramı da bu şekilde anlam kazanır. Kültürü “bağlayıcı yapı” olarak ele alan Jan Assmann, hatırlama figürlerinin karakterize edildiği üç özelliği “zaman ve mekâna bağlılık, bir gruba bağlılık ve kendine özgü bir süreç olarak yeniden kurulabilme özelliği” şeklinde ifade eder. Mekânda “ben’in çevresindeki, ona ait olan şeyler dünyası” aracılığıyla kurulan düzen bireyin ve toplumun kimliğini etkiler. Belleğin “mekânsallaştırma eğilimi” sayesinde bireye ve parçası olduğu kültüre ait sembolik anlam dünyası korunur (2015: 46-47).

Kültürel bellek gelenek kavramıyla doğrudan bağlantılıdır. Sözlü kültür ürünleri ele alınırken tören ve mekânsal deneyimler başat roledir. Sözlü kültür dönemlerinden kalan kültürel miras ile ilgili çalışmalar toplumsal ve kültürel belleğin korunmasında etki gücüne sahiptir. Hatırlamada “bir referans kaynağı” olan mekânın işlevselliği bu bağlamda önemlidir. (İlhan, 2018: 128). *Kadından Kentler* kitabındaki öykülerde kadın karakterlerin mekânla ilişkileri aktarılırken bireysel kimliğin yanı sıra toplumsal ve kültürel belleğe de ayna tutulur. Çeşitli bölgelerin farklı kentleri tasvir edilirken mekân ve eşyanın sembolik anlamlarıyla kültürel dokudaki önemlerinin altı çizilir.

Hafızanın sosyal koşullarla bağına odaklanan Maurice Halbwachs, toplumsal hafızaya dair sunduğu görüşlerle öykülerin mekân ve bellek eksenli okunmasına önemli bir katkı sunar. Halbwachs’a göre zihindeki imgeler ve sosyal etkileşimlerle bireyin hatırlama edimine başkaları da etki eder. Toplumda kabul gören dil ve işaretler, benimsenmiş tüm dışavurum şekilleri, hafızanın işleyişinde role sahiptir. Dil sayesinde anıları canlandırıp geçmişi yeniden inşa ederken “toplumsal uzlaşımlar sistemi” devreye girdiği için kolektif hafıza merkezî role sahip olur (2016:346). Toplumsal nitelik taşıması bakımından anılar hem bireysel hem de sosyal kimlikle bağlantılıdır.

Öykülerde kadın öznelerin mekânla etkileşimi onların toplumsal konumlarıyla bağlantılıdır. Kolektif belleğin unsurlarına dair farkındalık sahibi olan karakterler mekânın muhafaza ettiği değerlere ilgilerini açık biçimde ortaya koyarlar. Karakterlerin kentsel deneyimleri aktarılırken o kentin ya da bölgenin kendine has gelenek-görenekleri, ritüelleri metinlerde geniş yer kapsar. İtır’ın Kayseri’de yapılacak düğününün hazırlıklarının aktarıldığı öykü bu noktada önemli bir örnektir. İtır, gelin olarak İstanbul’dan Kayseri’ye gelirken düğün âdetlerini tek tek öğrenir ve hepsinin kendisi için de yapılmasını ister. Kına gecesi, hamam âdetleri, gelinin at sırtında gelmesi, testi kırılması başta olmak üzere farklı âdetleri sıralayarak o yörede yerleşik olan her şeyin kendisi için de yapılmasını şart koşar. Çarike denilen terlikleri dikkatle inceleyen İtır’a gelin sandığında da bunun üç çiftinin daha kendisi için hazırlandığı ifade edilir. Damadın gelenek ve göreneklere saygısı Mücella ve Müzeyyen tarafından övülmektedir. Kız isteme merasimi yerine İtır’ın vefat etmiş annesinin mezarına giden damat, orada dua okur ve ondan kızını ister. Sadece düğün âdetleri değil mezarlık başta olmak üzere kültürde önemli yeri olan mekân ve nesnelere dair duyarlıkların altı çizilir.

Kişiler arasındaki sosyal ilişkilerin kültürel kimlik ve bellek olgusunun etkisinde olduğu görülür. İtir, gelin olacağı coğrafyaya uyum sağlamak adına orada tekrarlanan ve toplulukların birlik beraberliğinde etkili olan unsurları öğrenmeye büyük çaba sarf eder. Onun gayreti kabul görme ve kendisini oraya ait hissetme meselesi ile ilişkilendirilir. “Memleket hissi yaratan ortak hatıralar” çevresel imgenin birey tarafından algılanma biçimi ve bulunduğu toplulukla ilişkisine göre şekillenir. Kevin Lynch tarafından vurgulandığı üzere fiziksel çevrenin sosyal rolü irdelenirken grup iletişiminde kolektif hafıza ve semboller ön plandadır (2017: 5).

Toplumun kimlik ve belleğinin korunmasında temel unsurlardan biri kültürel sürekliliktir. Kültürel süreklilikte kuşaklar arası aktarımın gücüne dikkat çeken Öcal Oğuz’un belirttiği gibi doğum, ölüm, evlenme gibi önemli ritüeller, halk inançları ve köy yaşantısına yönelik unsurların yaşatılması için mekân kavramının rolü göz önünde bulundurulmalıdır. Öykülerde kadın karakterler gittikleri kentin gelenek ve göreneklerini yansıtan mekânlarıyla ve eşyalarıyla ilişki kurduklarında oraya adapte olabildiklerini düşünürler. “Başka kültür mekânlarında başka kültürel tutumlar içinde olan bireyler, kültürel mekân olma özelliğini ve etkinliğini koruyan bu yerlerde, koruması amaçlanan kültüre kolaylıkla eklenilebilmekte ve geçici bir süre de olsa bu mekâna ait biri gibi davranmaktadır” (2007: 32). Bu bağlamda öykülerde kadın karakterlerin, kendilerini ait hissettikleri kentlerin halk hikâyesini veya türküsünü öğrendiklerinde orayla bağlarının farklılaşması söz konusudur.

Toplumsal kimlik ve bellekte süreklilik olgusu halk masalları, türküler, düğün âdetleri ve atasözleri gibi önemli değerlerle anlam kazanır. Folklorik unsurları sıkça kullanan “Murathan Mungan, hikâye türünün Doğu’da ve Batı’da anlatım ve içerik bakımından farklılığına değinirken kendi tarzından da söz eder. Teknik açıdan halk anlatılarının anlatım tekniğini benimseyen yazar, bu gibi metinlerin tekrar kurgulanırken yeni eklemelerle ve özgün bir bakış açısıyla ortaya konması gerektiğini savunur” (Sezer, 2007: 83).

Modern anlatım biçimleri ile geleneksel olanı bir arada kullanan Murathan Mungan yapıtlarında yerel motiflere sıkça yer verir. Bu çerçevede *Kadından Kentler* kitabında yer alan kadın karakterlerin yaşamında kuşaktan kuşağa aktarılan hikâyeler oldukça anlamlıdır. Meltem’in yolculuğunu anlatan “Kanat Turizmin Sayın Yolcuları” öyküsü bu bağlamda önemli bir örnektir. Meltem, Denizli’de yaşayan bir eczacıdır. Çanakkale’de yaşarken Kaan ile evlenmiş, her şeyin çok iyi gittiğini ve çok mutlu olduğunu düşündüğü bir anda yaşadığı büyük hayal kırıklığı sonrasında evliliğini bitirmiş ve kentten aniden ayrılmıştır. Öyküde kadın karakterin geçmişi hatırladığı ve iç hesaplaşmalar yaşadığı mola yerinden kesitler sunulurken Leyla ve Mecnun’a yapılan göndermeler ön plana çıkar. Aşk ve evlilik kavramlarının anlamını sorgulayan kadının iç dünyasına ışık tutulan öyküde geçmişi hatırlatan unsurlar Meltem için sinir bozucu iken Mecnun etrafında örülen anlatıya büyük ilgi duymaktadır. Denizli’den İstanbul’a gerçekleşen yolculukta kendi içinde ölmüş olan pek çok kişiyi anımsayan kadın karakterin Mecnun adlı figürü merak ederek onu her seferinde gördüğü noktada araması ve halk arasındaki efsaneyi hatırlatması sembolik anlamlar taşır. Sevginin ve yaşamın gücüne yeniden inanma ihtiyacı içinde olan kadın öznenin tutunacak dalı, kuşaktan kuşağa aktarılırken değişime uğradığı söylenen bu anlatıdır.

Öyküde Mecnun’un başından geçenleri yaşlıların kendi imgelemlerinde değişikliğe uğratarak aktardıkları hususuna dikkat çekilir. Anlatıcıya göre işin doğrusunun öyle ya da böyle olmasının bir önemi yoktur. Kahramanını mecnun eden bir hikâyenin aslının korunmasının mümkün olmayacağı hatırlatılarak öyküde temel meselesinin Mecnun’un yaşadığı deneyim olduğu düşünülür.

“Demelerine bakılırsa: Güzel bir kız sevmiş gençliğinde, masallardaki gibi büyük bir aşk ve tutkuyla bağlandığı bu kızın bir gün "Döneceğim, bekle," diyerek bir otobüse binip gitmesiyle başlamış her şey. Sonrasında her gün otobüs meydanına gelip yol gözler olmaya başlamış Mecnun. Kız dönmemiş. (...) Kız, günün birinde sahiden çıktı geldi, ama artık Mecnun tanımadı onu, derler” (Mungan, 2021:140).

Halk kültürüne ait anlatılarla metinlerarası ilişki kuran “Mungan’ın hikâyelerinde geleneksel malzemenin iki farklı yöntemle kullanıldığı tespit edilmiştir. Birinci durumda Mungan masallardan, halk hikâyeleri ve mitolojik motiflerden parçaları bireysel tasarımı olan öykülere alıntı, gizli alıntı, anıştırma, indirgeme, genişletme, uzatı işlemleriyle sokmuştur. İkinci durumdaysa masallardan ve halk hikâyelerinden bazılarını yeniden yazmıştır” (Çorapçı, 2021:171).

“Kanat Turizmin Sayın Yolcuları” öyküsünde folklorik unsurların çeşitli bölgelerde değişime uğradığının altı çizilmektedir. Dede Korkut ve Nasreddin Hoca hikâyelerinde olduğu gibi Mecnun’un hikâyesi de bağlam değişikliğine uğrayan, farklı zaman ve mekânlarda yeniden dolaşıma sokulan önemli folklorik unsurlar arasındadır (Aktulum, 2013: 33).

Çeşitli bölgelerde değişime uğrayan kültürel unsurlara özellikle bellek inşası rolleri nedeni ile önem verdiği bilinen Murathan Mungan, folklorik değeri olan eşyalara da eserlerinde sıkça yer vermektedir. Bazı öykülerde çok sayıda nesne, renkleri ve biçimleri açısından ayrıntılarıyla betimlenir. Örneğin Seher’in hikâyesi aktarılırken iğne oyaları, hesapışleri, suzeniler, sarmalar, mürveriğneleri, civankaşları ve gümüş çemberli sandık (Mungan, 2021:130) gibi nesnelere kendilerine özgü bir ruh ve kimliği taşır. Toplumsal atmosferi ve kültürel iklimi ustalıkla resmeden anlatıcı, okurun zaman ve mekâna felsefi bir derinliği içeren bakışla yaklaşması gerektiğini hatırlatır. Gündelik yaşamın sıradan eşya ve mekânları geçmişin değerleri ile anlam kazanır. Öyküde Sinop Kalesi ile ilgili bir türkünün hatırlatıldığı bölümde de folklorik değerler ön plandadır. Yetmişli yıllarda çok meşhur olan eşkıya türküsünden söz edilir: “Sinop Kalesi’nden uçtum denize.../ Tam üç gün üç gecede...” (Mungan, 2021: 134).

“Hayat Hanım, İlk Tayin” öyküsünde Kırşehir’e öğretmen olarak tayini çıkan Tülay’ın deneyimleri aktarılırken de türküler oldukça önemli role sahiptir. Kadın karakterlerin benlik arayışı mekânsal deneyimleri üzerinden aktarılırken yaşadıkları yeni coğrafyanın özellikle sözlü kültür ürünleri varoluşsal bir çizgide ele alınır. Öyküde Hayat Hanım, “Ne buluyorsun ki, böyle şehir şehir dolaşmakta?” diyenlere, “Her şehrin fırınının ekmeğinin kokusu farklıdır. (...) Her ekmeğin de hikâyesi farklıdır.” (Mungan, 2021:159) diye yanıt vermektedir. Yerleşmeye gittiği Kırşehir’de ilk gününde vefat eden Hayat Hanım’ın eşyalarının bekletildiği evi kiralayan Tülay da Hayat Hanım gibi kentlerin hikâyelerine ilgili duymaktadır. Aşkta yaşadığı hayal kırıklığı ile oldukça mutsuz günler geçiren Tülay için geçmişin değerleri aslında gelecek için de bir başlangıç ümididir. “Belki eşyaların da kalbi vardır” diyerek Hayat Hanım’dan kalan nesnelere çok şey öğrendiğini açıkça ortaya koyar. O eşyaların “yalnızca evin bir odasını değil, hayatında bundan daha fazlasını işgal ettiğini” (Mungan, 2021:167) düşünür.

Evin salonundaki büyük pencereyi açıp aya baktığında “Ay Büyürken Uyuyamam” adlı öyküyü anımsadığını dile getiren Tülay bir türkü mırıldanır. Geçmişin ruhunu taşıyan eşyalar, ayın büyüleyici görüntüsü ve türkü bir araya geldiğinde kadın karakter kendi içinde bir kabuğun kımıldadığını hissettiğini ifade eder. Kendisini çok etkileyen bir Malatya türküsü olduğunu belirttiği “Bir Ay Doğar İlk Akşamdan” adlı türkü öyküde sıkça tekrarlanır. Bu türkü kadın karakteri yaralayan bir aşk hikâyesinin merkezinde yer alır. İstanbul’da öğretmen olarak görev yapan Özer’e tutkuyla bağlanan Tülay, Beyoğlu’nda bir mekânda türkü söyleyip saz çalan nişanlısıyla yaşadıklarını tüm canlılığıyla hatırlamaktadır. Nişanlısı kendisine söz verdiği hâlde

bu kente gelmediği için oldukça karamsar bir ruh hâline bürünen Tülay ona mektuplar yazar. Özer'in Kırşehir'e gelmesini sağlamak amacıyla "Hacı Bektaş'a gitmek için seni bekliyorum." diye yazan Tülay hasret çekerken ona türküler eşlik eder. Kadın özne yazdığı mektuplarda kültür tarihinin önemli kişi ve mekânlarından söz eder. Ahi Evran, Balım Sultan, Âşık Paşa türbelerine (Mungan, 2021: 168) mutlaka gitmesi gerektiğini belirtir. Alevilik geleneği ve Hacı Bektaş Veli'den söz ettiği mektuplar, kültürel kimlik ve bellekte önemli yer tutan değerlerin altını çizmektedir.

Bir Kayseri türküsü olan "Gesi Bağları" türküsü eşliğinde yazdığı mektupta Kayseri'ye komşularıyla yaptığı geziyi anlatan Tülay'ın iç dünyasına ayna tutulan öyküde türküler merkezî role sahiptir: "Türküler kendi toprağında söylendiğinde daha gerçek, daha sahici duruyordu. (...) Zaman insanın içine işleyerek ağır ağır geçiyordu. Kızların havasında dağılan türküler, ilk söylendikleri gün kadar taze duruyorlardı dilde" (Mungan, 2021:168).

Üç yıl görev yaptığı Kırşehir'den ayrılacağı gece kendisini "olgunlaşmış" ve "hayatı öğrenmiş" hissettiğini ifade eden Tülay, türkülerin, ay manzarasının ve Hayat Hanım'ın kendisine eşlik ettiği balkon penceresindedir. Öykünün sonunda Hayat Hanım'dan kaldığı vurgulanan rüzgârgülünün dönüşü onun bu şehirde yalnız ve mutsuz günlerine rağmen hayata tutunabilme ve devam etme kararlılığını ortaya koyar.

Türkülere geniş yer verilen öykülerde yazarın gelenekle kurduğu bağ, kültürel çeşitlilik ve devamlılığa dair duyarlılığını yansıtan örneklerin zenginliği dikkat çeker. Yazar anlatıcı coğrafyanın türküler sayesinde bir ruh kazandığına, toplumsal kimlik inşasında türkülerin önemli aktör olduğuna işaret eder. Bu çerçevede kültürel belleğin aktarımında önemli rol sahibi olan türküler, toplumsal imgelemi, dünde kalan değerleri bugüne taşır ve geçmiş zamanın elçisi rolünü üstlenir. Ağızdan ağıza aktarılan, farklı yapı, ezgi ve konuya sahip olan türküler "halkın malı" olarak kültürün temel taşları arasındadır (Şenesen Okuşluk, 2021:151). Bu temel taşlar *Kadından Kentler* kitabının öykülerinde sıkça anımsatılmaktadır. Tanpınar'ın deyiimi ile "eritilmiş kurşun gibi yakıcı ve yaktığı yerde öyle külçelenen" (Tanpınar, 2021: 89) türkülerde "hüzün" duygusu yoğundur. Geçmişin acı yüklü deneyimlerini hatırlayan kadın karakterlerin kederle söyledikleri türküler onlara yaşamsal güç aktarır. Üzüntüyle de olsa tekrarlanan sözler onları aslında hayata yeniden bağlar. Farklı kuşakların birbirlerine aktardıkları unsurlar şimdi'nin/günün daha iyi anlaşılmasının yanında geleceği de aydınlatarak zaman katmanlarının iç içe olmasını sağlar.

Öykülerde geçmiş zamanın mekânlarında aidiyet ve sosyal uyum kavramı çeşitli dinsel ve etnik niteliklerin bir arada olduğu bir çerçevede ele alınır. Yer değiştirmek zorunda kalan toplulukların deneyimleri aktarılırken kültürel, psikolojik, ekonomik ve siyasal değişimlere işaret edilir. Mekânsal belleğin odak kılındığı öykülerde devamlılık/ istikrar duygusu merkezdedir. Belleğin mekân aracılığıyla idrak edildiği bu metinlerde süreklilik kavramı vurgulanır. Tarihsel bağlam ve hafızanın işleyişi üzerinde durulurken çokkültürlülüğün temsillerinde hümanist bir tutum öncelenir. Farklı etnik kimliklere saygı ve sevgiyle yaklaştığı görülen anlatıcı, azınlıkların karşılaştıkları zorlukları duygudaş bir tutumla anlamaya gayret eder.

"Samsun Sigarası, Tütün Balyaları, Tamaron" öyküsünde Songül mutfaktaki eski eşyaları kardeşi Şengül'e gösterirken yaşadıkları bu evin tarihî Rum evi olduğunu belirtir. "Görüyorsun çok dolap var evde. Rumlardan kalmış evler böyle oluyor. Her şeylerinde bir tertip, bir düzen!" (Mungan, 2021: 67) sözlerinde "öteki" karşısında olumlu bir tavır söz konusudur. Mektuplarında da "öteki" ile ilgili herhangi bir olumsuz söz yer almaz. Songül'e yazılan bu

mektuplarda Rum evi “kendi başına hikâyesi olan” bir yer olarak anılır. Şengül evi gördüğünde onu surlarla dolu mutsuz insanların bir arada yaşadığı bir geçmişi anlatan romanlara benzetir (Mungan, 2021:67). Öyküde zorunlu göç meselesi de Şengül’ün iç sıkıntısının betimlendiği bölümde onun mekânla ilişkisi üzerinden aktarılır: “İçinde bulunduğu ruh halini, yıllar önce oturdukları bu evleri terk edip gitmek zorunda kalmış Rumların, gidecekleri son gün başlarını kaldırıp son bir kez baktıklarında duyabilecekleri bir ürpertiye benzetebileceğini düşündü. İnsan kendini ancak bir yabancıyla anlardı” (Mungan, 2021:88).

Ben-öteki ilişkisinde kadın karakterin kurduğu özdeşlik geçmişin “biz” olgusunda ortak acıların etkisini ortaya koyar. Bu bağlamda bireyin kendilik kavramının başkası/diğer ile asıl anlamına kavuştuğuna işaret edilir. “Zamanı elinizle tutmanıza, ona dokunmanıza olanak veren” mekânın kimlik ve belleğini *Paranın Cinleri* kitabında sıkça ele alan Murathan Mungan; taş, ışık ve tarih kelimelerinin derin anlamının altını çizer. Şehirlerin dokusu ve mimarisi üzerine araştırmalar yapan ve mekânı zamanla etkileşimini merkeze alarak irdeleyen yazarın Rum ve Ermeniler başta olmak üzere farklı toplulukların evlerine dair tasvirleri önemli role sahiptir. Geçmişin kozmopolit yaşamının tanıdığı olan mekânlar “Annemin Çektiği Fotoğraflar” isimli öyküde de ayrıntılı biçimde resmedilir. İstanbul’da oturan Suna’nın annesinin Erzurum’da çocukluk ve gençlik yıllarından olaylar anlatılırken fotoğraf sanatı, Ermeni Aram ve Ermenilerden kalan taş evler merkeze alınır. Suna, iki bavul dolusu fotoğrafın sebep olduğu “çağrışım sağanağı” ile geçmişle yüzleşirken onun kendi benliği ikiye yarılar ve annesiyle özdeşleşme yaşayarak geçmişle şimdiki bir arada yaşar (Mungan, 2021:177). Fotoğraflar Suna’nın hem annesi Saide Hanım’ın hem de şehrin geçmişinde yaşamasına olanak sağlamıştır. *Paranın Cinleri*’nde “Bunlar Artık Yok” başlıklı yazısında fotoğraf olgusunu ayrıntılı olarak ele alan yazara göre fotoğraflar “hem bilmediğimiz bir geçmişin kapılarını açar” hem de “yitirilmiş anıları belgeler.” Kendi ilgisini en çok çeken resimlerin ölmüş aile büyüklerine ait olduğunu belirten yazar, kalplerin derinleşmesini sağlayan kareler sayesinde kendimize mazi edindiğimize işaret eder (Mungan, 2022: 30).

Önemli bir fotoğraf sanatçısı olabilecekken fırsat yakalayamayan, o yılların Erzurum’unda bile bu fotoğrafları teknik imkânsızlıklara rağmen çeken annesi, o şehrin tek fotoğrafçısı Aram’ın fotoğrafhanesine sıkça gitmiştir. Aram; “Cumhuriyet Balosu, Erzurum’un Kurtuluşu gibi özel günlerin vazgeçilmez figürü” (Mungan, 2021:194) olarak tanıtılır. Etnik ve dinî kimlikleri farklı bireylerden oluşan çokkültürlü bir toplumsal yapı betimlenir. Ermeni evlerinin mimarisine dair bilgilerde de ayrıntılar ön plandadır. Annesinin çektiği fotoğrafta Ermenilere ait evin dış kapısına açılan taşlık merdiven basamağındaki süt güğümlerine uzun süre bakan Suna, fotoğrafın kendi hikâyesinden bağımsız bir üst cümle de olduğunu belirtir. Bu bağlamda insanın içini sızlatan bir sürekliliğin altı çizilir.

Öyküde sıkça geçen Erzurum türküsü önemlidir: “Bir yerlerden kopup gelmiş gibi eski bir türkü çınıyor kulaklarında: “Erzurum çarşı pazar!” (Mungan, 2021:196) Anadolu tarihinin ancak türkülerle birlikte daha iyi öğrenileceğini savunan Tanpınar, Erzurum’u anlatırken “Sarı Gelin” türküsünün “canlandırma kudretine” duyduğu hayranlığı vurgular (Tanpınar, 2021: 55). “Dört kapılı serhat şehrimiz” olarak tanımlanan Erzurum’da çekilen fotoğraflara dair bilgi verilirken Suna, annesinin “kız başına” nasıl gittiğine çok şaşırdığı Tortum Şelalesi ve kömür madenleri bölgesinden söz eder. Ayrıca Çifte Minare, Üç Kümbetler, Saat Kulesi ve Yakutiye Medresesi gibi önemli tarihî mekânlar da geçmiş zamanın önemli tanıklarıdır. “Her şeyi başka türlü hatırlayan” ve hatırlatan bu yapıların geçmişle başka türlü konuşabilmesi (Mungan, 2021:187) mekânın kendine has kimliğine ve belleğine işaret etmektedir.

Tarihe tanıklık etmiş mekânlar önemli sosyokültürel malzemeyi yüzyıllar boyunca muhafaza eder. “Her toplum bir mekân üretir.” (2000:67) diyen Lefebvre, tarihselliği ve toplumsal ilişkileri vurgulayarak toplumsal ve kültürel kimliğin mekân olgusuyla bağının altını çizmektedir. Bu bağlamda kent olgusu “sembollere ve kültürel denilen eserlere kadar toplumsal hayatın bütün bileşenlerinin bir araya gelme ve karşılaşma biçimi” üzerinden değerlendirilmelidir (Lefebvre, 2000:67). Öykülerde de farklı bileşenlerin bir arada oluşu toplumsal kimliğin kurucu öğelerine dair bilgi sunar.

“Annemin Çektiği Fotoğraflar” öyküsünde Suna, öykünün sonunda “hiçbir yere gitmeyen, hep orada duran” bir geçmiş zamandan söz eder. Annesinin çektiği fotoğraflarla geçmişin izini sürerken aslında hiçbir şeyin kaybolmadığının altını çizen Suna, Marcel Proust’u tekrar okuması gerektiğini, artık onu daha iyi kavrayacağını belirtir. Bu noktada Proust’un hafızaya dair savunduğu görüşler önemlidir:

“Daha çok zihin ve gözün hafızası olan iradi hafıza kanımca bize geçmişin sadece doğruluğu olmayan görünümünü sunar; oysa bambaşka koşullarda tekrar karşılaşılan bir koku ya da tat, içimizde geçmişi bize rağmen uyandırır; bu geçmişin zannettiğimizden, iradi hafızamızın kötü bir ressam misali doğruluktan yoksun renklere boyadığı hatıramızdan ne kadar farklı olduğunu hissederiz” (Proust, 2020: 28-29).

Bir sanatçının eserinin hammaddesinin yalnızca “gayriiradi hatıralarda” aranması gerektiğini belirten Proust’un bellekle ilgili bu görüşleri öykünün mekân kurgusunda anlam kazanmaktadır. “Diyarbakır Surlarında” öyküsünde de geçmişin anımsanmasında farklı uyarıcılar söz konusudur. Kadın karakter kenti deneyimlerken geçmişe dair bazı tetikleyici unsurlar öne çıkmaktadır. Öyküde kentin en karanlık yıllarında Diyarbakır’a yerleşmeyi düşünen gazeteci Aslı, mekânların kimlik ve belleğine odaklı bir dikkatle hareket eder. Rojda Diyarbakır surları hakkında Aslı’ya bilgi verirken “Surları ayakta tutan üst üste yığılmış taşlar, kirişler, sütunlar, değil ki; hikâyelerdir, şehrin hikâyeleri... O kadar güçlü, o kadar söküp alınamaz hikâyeler ki bunlar... Bu yüzden ayakta kalıyor bu şehir, bu surlar, bu halk... (Mungan, 2021: 208) sözü ile mekânın kendine has ruhunu ve toplulukları “biz” kılan birleştirici gücünü vurgular. Onun bu sözlerinden çok etkilenen Aslı, İstanbul’a döndüğünde Rojda’ya Italo Calvino’nun *Görünmez Kentler* kitabını gönderir fakat Rojda’nın öldürüldüğünü öğrenir. Kitabın onun eline zamanında ulaşip ulaşmadığını bilmediği için “Görünmez kentler ne zaman görünür Rojda” (Mungan, 2021: 208) sorusuna yanıt aramayı sürdürür. Kadın karakterin mekânsal deneyimleri aktarılırken geçmişindeki insanlarla hatıraları ön plandadır.

Diyarbakır’da araştırmalarına devam eden Aslı, çantası çalındığı için gittiği karakolda çocukluk arkadaşı Birsen ile karşılaşır. Ona “hâkime hanım nasıl” diyerek annesini soran Birsen geçmişe dair konuşarak onu çocukluk ve gençlik yılları hatıralarına götürür. Mahkeme salonunda annesini ziyaret ettiğinde hem göğsünü kabartan gurur kaynağını hem de dik yakalı cübbesi içinde çok sert ve uzak bulduğu annesi ile arasında oluşan mesafeyi anımsar. Çorum’un zor koşullarına rağmen İstanbul Hukuk Fakültesine gitmeyi ve oradan mezun olmayı da başarmış annesinin çalışma mekânlarını betimlerken eril iktidar meselesinin altı çizilir. “Cumhuriyet kadını” olarak tanımlanan annesinin asık suratlı tavırları ve insan ilişkilerindeki mesafesi ile meslekî konumuna uygun davranma zorunluluğunu sorgulayan Aslı “Yüksekte. Yabancı. Adalet böyle bir şey mi?” (Mungan, 2021: 215) sorusuna yanıt arar. Çocukluk yıllarında ona çok iyi bakan, sorumluluk sahibi annesi “Anadolu’yu karış karış gezmiş” ve zor şartlarda çalışmış idealist bir aydın kadın figür olarak tanıtılır. “Çocukluk dediğin nasıl geçerse geçsin özleniyor işte” diyen Aslı için çocukluk yılları “kaygısızlık” evresidir. Çorum’da geçen yaz tatillerini içi

sızlayarak özlediğini fark eden Aslı, o yıllarda Birsen'in söylediği "Tokat Bir Bağ İçinde" adlı türküyü hatırlar. Bu noktada geçmişi hatırlama ediminin yüzleri, sesleri, duruşları yumuşatan gücünün altı çizilir. "Gündeliğin kükürtlü havasının, karanlık bulutlarının ezici ağırlığı" (Mungan, 2021: 218) karşısında güneşi doğuran çocukluk anıları iki kadın karakterin iletişimine yön verir. Töre cinayetleri ve intihar eden kadınlar başta olmak üzere oldukça önemli konuları araştıran, hakkında davalar açılmış bir gazeteci olan Aslı ile Birsen'in ortak anıları olsa da kişi, mekân ve olaylara bakış açıları oldukça farklıdır. Eşi polis olan Birsen kentin çeşitli özelliklerini kendi yaşam koşullarına uygun bir mercekten aktarırken betimlemelerinde algısal gerçeklik ön plandadır. Birsen, terörle mücadele biriminde görevli eşinin uğradığı iftiralar nedeni ile açılmış davalardan söz eder ve bu şehirde çok yıprandıklarını belirtir.

Birsen ve Aslı'nın kente dair deneyimleri oldukça farklı olsa da onları birleştiren husus geçmiş yaşantıdır. Kadın öznelerin ideolojik farklılıklara rağmen birbiriyle aynı sıcaklıkta yeniden bağ kurma adımı çocukluk ve gençlik yıllarının huzurlu anları etkilidir. Hatırlatıcı figürler iki kadın öznenin savruldukları yeni hayatlara geçmişin masum ve sevecen unsurlarını taşır. Öykünün sonunda Aslı ve Birsen için önem taşıyan türkünün bu diyaloga etkisi vurgulanır:

"Aslı elleri cebinde surlara doğru yürürken (...) sesi sokağa taşan bir radyoda bir türkü yükselsin ve yanık sesli biri 'Tokat bir bağ içinde' yi söylesin istiyor. Birlikte pişirdikleri ilk ekmeğin içi hamur kalmış lokması, yıllar sonra bir kez daha boğazına takılıyor" (Mungan, 2021: 222).

Bireyin iç evrenini inşa eden süreçlerde mekânın kuşatıcı yönünü önemseyen Murathan Mungan'a göre çocukluk mekânları "dünyayla yüzleşmenin ilk sarsıntıları; ıskalanmış zaman parçaları, teğet geçmiş olanakları" muhafaza eder. Mekânı felsefi derinliğiyle analiz edilmesi gereken önemli bir kavram olarak algılayan yazar, çocukluk ve ilk gençlik evrelerini "derin bir yurtsama" ile ilişkilendirir. Bu bağlamda mekân-zaman ilişkisi öznenin kimlik inşasında başat role sahiptir (Mungan, 2022:11).

Sonuç

Kadından Kentler kitabında yer alan öyküler, mekânın birey ve toplumun kimlik ve bellek inşasında önemli bir aktör olduğuna işaret etmektedir. Kadın karakterlerin çeşitli kentlere yolculukları kurgulanırken benliklerine tutulan aynalar vasıtasıyla iç gerçekliğin değişimine dikkat çekilir. Mekânlarda yaşanan dönüşümle öznelerin iç dünyasında yaşananların paralelliği dış gerçeklikle iç gerçekliğin ortak ifade alanı bulmasını sağlar. Mekân-insan ilişkisinde etkili eşyalar kadın karakterlerin varoluşsal sorgulamalarında önemli bir işleve sahiptir. Kadın öznelerin gittikleri kentlerde kişilere, olaylara, mekânlara ve eşyalara yaklaşımlarında yeni bir görme biçimi söz konusudur. Onların gerçekliği yeni bir prizmada algılamaları söz konusudur. Kadınların kentsel deneyimlerinde cinsiyet farklılığı etkisinin vurgulandığı öyküler bu prizmada toplumsal cinsiyet rollerinin de güçlü olduğuna işaret eder. Farklı sosyal statü, yaş ve sınıflara ait kadınların kendi varoluşlarını duyumsamalarını sağlayan mekânsal deneyim ve sosyal ilişkileri resmedilirken kadın belleği de yeniden inşa edilir.

Kadın öznelerin gittikleri kentin kültürel değerlerini yansıtan eşya ve mekânlarla bağı zamansal bir süreklilik ve bütünlükle ilişkilidir. Öykülerde geriye dönüşler bireysel tarihin yanı sıra toplumsal olana da ışık tutmaktadır. Metinlerde sadece bireysel imgelem değil toplumsal imgelem de oldukça etkindir. Hatıra ve çağrışımlar toplumsal ilişkilerle bağlantılı olduğundan sadece bireyin tarihi değil toplumun kimlik ve belleğine de ışık tutulur. Anılar ben'i odak kılsa da biz olgusuna dair önemli değerleri içerdiğinden toplumsal kodları da ortaya koyar. Kadın karakterlerin yaşamlarından kesitler sunulurken toplumsal imgelem bu bağlamda merkezdedir.

Geçmişin salt bireysellikle açıklanamayacağı hususu kadın öznelerin mekânsal deneyimleri ile vurgulanmaktadır. Onların yaşamında izler bırakmış türküler başta olmak üzere kolektif kimlik ve bellekte önemli yeri olan unsurlara geniş yer verilmektedir. Kadın öznelerin yaşamlarından kesitler sunulurken bu unsurlar tarihsel bağlamın inşasına katkı sunan önemli yapı taşlarıdır. Geçmişin an ve gelecekle bağlantılı kılınması, süreklilik/devamlılık meselesi, zamana dair sınırlar ve kalıpların dışına çıkılabilmesi halk kültürünün bu öğeleri ile mümkündür. Toplumsal belleği sağlam ve anlamlı kılan kültürel kodların cisimleşmesinde etkili unsurlar sadece obje yığınları değildir. Anlatıcı, kadın karakterlerin iç dünyalarını betimlerken sık sık mekânın ve eşyanın tanıklığına başvurmakta ve metnin anlam katmanlarını daha sağlam ve derin kılmaktadır.

Kentsel deneyimlerin aktarıldığı öykülerde öznelerin mekân algısında kırılmalar yaratan değişimlere de yer verilmektedir. Mekânın değişimi ve gündelik hayatın farklılaşmasında siyasi, ekonomik, sosyal ve kültürel gelişmeler etkilidir. Kültürel değerleri somut hâle getiren ve öznelerde aidiyetlerin ortaya çıkmasını sağlayan mekânsal unsurlar tahribata uğradığında bu durum karakterlerin kimlik ve belleğine de yansır. Sanayileşme ve kentleşme sürecine dikkat çekilen öykülerde mekân ve eşyada yaşanan yitimin şuur yitimi ile eş değer olduğu vurgulanır. Endüstrileşen toplumlarda sosyal varlık olmasına rağmen giderek yalnızlaşan bireylerin tutunmak istedikleri geçmişin değerlerini muhafaza eden ana unsur mekândır. Onda yaşanan eksilme veya kayıplar bellek mekânları ile korunan sürdürülebilirlik/devamlılık hissine de zarar verir. Bu bağlamda öykülerde kent olgusunun neoliberal politikalara açık bir eleştiri getiren yaklaşımla ele alındığı görülmektedir. Kâr odaklı yaşam tarzlarının egemenliğiyle kültürel dokuya verilen zarar, mekân ve eşyada somutlaşır. Yatırımlar yapılırken kimliğin ve belleğin zarar görmemesi hususuna gösterilecek özen kültürel değerlere sahip çıkma hassasiyeti ile bağlantılıdır.

Kadın öznelerin mekânla ilişkili deneyimleri analiz edilirken onların çeşitli bölgelerin kültürel değerleri ile kurdukları bağlar odak kılınır. Dar mekânlarda iç sıkıntıları yaşayan ve bunalan kadın öznelerin özgürlük arayışı yolculuk metaforu ile anlatılır. Yeni kentlerde geçmişin derin izleri mekân ve nesnede işaretlenmiş, sembolik değerler kazanmıştır. Kadın karakterlerin kendi köklerine dair arayışları aktarılırken mekâna dair bu işaretler meselenin topoğrafik unsurların ötesinde olduğunu, derin bir felsefi bakışla anlaşılabilirliğini ortaya koymaktadır. Bir yere giden ya da bir yerden memleketine dönen kadın öznelerin zihin haritalarında ev/yurt kavramının şekillenmesinde türküler ve halk hikâyeleri başta olmak üzere kültürel kimlik ve belleğin önemli unsurları etkilidir. *Kadından Kentler* kuşaktan kuşağa aktarılan değerlerin anlamına ışık tutan öykülerle edebiyatın kimlik ve bellek inşasındaki rolünün altını çizmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2013). *Folklor ve Metinlerarasılık*, Konya: Çizgi Kitabevi.
- Assman, J. (2015). *Kültürel Bellek*, çev. Tekin, A., İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Bachelard G. (2023). *Mekânın Poetikası*, çev. Tümertekin, A., İstanbul: Minotor Kitap.
- Benjamin, W. (2012). *Pasajlar*, çev. Cemal, A., İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, A. (2009). “Rüyası Ömrümüzün Çünkü Eşyaya Siner”, *Cins Cins Mekân*, der. ve haz. Alkan, A., İstanbul: Varlık Yayınları, s. 63- 75.
- Boym, S. (2021). *Nostaljinin Geleceği*, çev. Aydar, F.B., İstanbul: Metis Yayınları.

- Büken Örnek, N. (2016). “Kadından Kentler: Kadınlar, Kentler Ve Murathan Mungan...” *Fe Dergi*, S. 8 (1) s.105-110.
- Çorapçı, F. (2021). *Murathan Mungan'ın Hikâyelerinde Doğulu ve Batılı Halk Edebiyatı Ürünlerinin Kullanımları*, Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli Üniversitesi: Kocaeli.
- Erkol Günay, Ç. (2023). “Travmatik Bellek ve Mekân: Eve Ait Olmanın Zorlukları”, *Ev: Tarihsel, Toplumsal ve Sembolik Bir Mekan Olarak Anlamı ve Dönüşümü*, ed. Yelsalı Parmaksız, P.M., s.159-171.
- Garan, B. (2012). “Coğrafya Merkezli Okuma Işığında Kadından Kentler”, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, S. 16, s.87-111.
- Gönen, E. (2022). *Murathan Mungan'ın Romanlarında Mekânın Poetikası: Fenomenolojik Bir Deneme*, Yüksek Lisans Tezi, İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi: İzmir.
- Gros, F. (2023). *Yürümenin Felsefesi*, çev. Ulutaşlı, A., İstanbul: Kolektif Kitap.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçevesi*, çev. Uçar, B., Ankara: Heretik Yayınları.
- İlhan, E. (2018). *Kültürel Bellek*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Kefeli, E. (2009). “Coğrafya Merkezli Okuma”, *Turkish Studies*, S. 4 (1), s.423-433.
- Korkmaz, R. (2021). “Romanda Mekânın Poetiği”, *Romanda Mekân*, ed. Korkmaz, R.; Şahin, V. Ankara: Akçağ Yayınları, s.9-26.
- Lefebvre, H. (2000). *Şehir Hakkı II*, çev. Yetkin, M., İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lynch, K. (2017). *Kent İmgesi*, çev. Başaran, İ., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Mungan, M. (2016). *Harita Metod Defteri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2021a). *Kadından Kentler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2021b). *Devam Ağacı*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Mungan, M. (2022). *Paranın Cinleri*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Nora, P. (2022). *Hafıza Mekânları* çev. Özcan, M. E., Ankara: Doğu-Batı Yayınları.
- Oğuz, Ö. (2007). “Folklor Ve Kültürel Mekân”, *Millî Folklor*, S.76, s.30-32.
- Proust, M. (2020). *Edebiyat ve Sanat Yazıları: Deneme-eleştiri* çev. Hakmen, R. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sezer, A. (2007). *Murathan Mungan'ın Mensur Eserlerinde Halk bilimi Unsurları*, Doktora Tezi, Dicle Üniversitesi: Diyarbakır.
- Simmel, G. (2015). *Bireysellik ve Kültür*, çev. Birkan, T., İstanbul: Metis Yayınları
- Şahin, V. (2021). “Halid Ziya Uşaklıgil’in ‘Aşk-ı Memnu’ Romanında Mekân-İnsan Diyalektiği”, *Romanda Mekân*, Ankara: Akçağ Yayınları, s.27-46,
- Şenesen Okuşluk, R. (2021). “Türk Halk Edebiyatı Nazmı”, *Türk Edebiyatı Tarihi*, ed. Emiroğlu, Ö. İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, s.135-220.
- Tanpınar, A. H. (2020). *Yaşadığım Gibi*. haz. Emil, B. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A.H. (2021). *Beş Şehir*, İstanbul: Dergâh Yayınları.

Uğurlu, S. B. (2007). “Bellek, Tarih ve Kùltür: Murathan Mungan’da Mardin İmgesi”, *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, S. 4(2), s.1-23.

Yalçın Çelik, S. D. (2018). “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Şiir Dnyasında Nesne ve EŞya Baēlamında Metaforik İmgeler”, *Bir Güneş Avcısı Ahmet Hamdi Tanpınar* ed. İbrahim Şahin İ., Tepe, D., Anay,N., İstanbul: Doēu Kütüphanesi, s.569-582.

Araştırma Makalesi

Anadolu'ya Vefalı Bir Şair: Ahmet Kutsi Tecer

A Loyal Poet to Anatolia: Ahmet Kutsi Tecer

Turan KARATAŞ¹

1 Prof. Dr., Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi, turan.karatas@asbu.edu.tr 

Öz: Yirminci yüzyılın ikinci çeyreğinde gelişen Türk edebiyatı içerisinde kendisine mühim bir mevki sağlayan Ahmet Kutsi Tecer şair, oyun yazarı, halk kültürü araştırmacısı, eğitimci, bürokrat gibi pek çok sıfatla anılsa da onu bugün hâlâ hatırlamamıza vesile olan şairliğidir kuşkusuz. Ahmet Kutsi Tecer, bu acılı coğrafyanın çileli insanını yakından tanımış, Anadolu insanı ve kültürü ise onun şiirinin en mühim ilham kaynağı olmuştur. Tecer, Anadolu'yu gözleyen, dinleyen ve şiirlerinde onun sesini, sözünü, kültürünü dillendiren bir şairdir. Halk kültürü derlemelerinin kayıtlara geçmesini sağlayarak bu çok kıymetli sözlü edebî malzemenin kaybolmasına, unutulmasına mâni olmuştur. Bu kıymetli malzemenin şiirine nakışladığı desenler ise Tecer'in şiirini ayrıcalıklı kılmaktadır. Bu çalışmada, Tecer'in şiirlerine yakından bakılarak, "Anadolu" ve "Anadolu insanı" motiflerinin Tecer'in şiirlerinde nasıl işlendiği üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Ahmet Kutsi Tecer, Anadolu, Türk Şiiri, Vefa.

Abstract: Even though Ahmet Kutsi Tecer, who has achieved a prominent position in the Turkish literature that developed in the second quarter of the twentieth century, is known with many titles such as poet, playwright, folk culture researcher, educator and bureaucrat, it is undoubtedly his poetry that makes us still remember him today. He closely knew the suffering people of this sorrowful geography, and Anatolian people and culture became the most important source of inspiration for his poetry. Tecer is a poet who observes and hears Anatolia and expresses its voice, word and culture in his poetry. By ensuring that Turkish-Anatolian folk culture collection is recorded, he prevented the loss and forgetting of this very valuable oral literary material. The patterns he created in his poetry from this precious material make Tecer's poetry distinctive. In this study, Tecer's poems have been closely analyzed and it has been emphasized how the motifs of "Anatolia" and "Anatolian people" are treated in Tecer's poems.

Keywords: Ahmet Kutsi Tecer, Anatolia, Turkish Poetry, Loyalty



Atıf: Karataş, T. (2024). "Anadolu'ya Vefalı Bir Şair: Ahmet Kutsi Tecer". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 293-298.

DOI: 10.31465/eeder.1475936

Geliş/Received: 30.04.2024

Kabul/Accepted: 31.08.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Giriş

Yirminci yüzyılın bilhassa ikinci çeyreğinde gelişen Türk edebiyatı içinde kendisine mühim bir mevki sağlayan Tecer'i (1901-1967) tanıtmak için birçok sıfat sayılabilir; şair, oyun yazarı, halk kültürü araştırmacısı, öğretmenlik mesleğine sadık bir eğitimci, çalışkan bir bürokrat, vefalı bir dost ilh. Fakat onu bugün hatırlamamıza vesile olan şairliğidir kuşkusuz. Daha epeyce bir zaman okunacak iki üç güzel şiir bırakmıştır geride. Ayrıca belirtmeliyim, Türk folkloruna mühim hizmetleri olmuştur. Halkın dertlerine dikkat kesilmiş, memleketin meselelerine kafa yormuş bir aydın olduğunu da söyleyelim. Ahmet Kutsi, "insan çevresi için çalışmalı, çevresinde müessir olmalıdır" inancında, hayatı da bu inancın uygulamasıyla geçen duyarlı ve vefalı bir Anadolu evladıdır. Her ne yapmışsa yukarıdaki sözünün bilinciyle hareket etmiştir.

Büyük bir sanatkâr sayamayız Tecer'i, fakat iyi bir şairdir. Ayrıca özel bir sevgi duyarım Ahmet Kutsi'ye. Soyadını, köyümüzün yamacındaki Tecer dağından aldığı için. "Nerdesin" gibi duygu ve sevgi yüklü bir şiiri Türkçeye dolayısıyla Türk dilinin çocuklarına armağan ettiği için. Öyle ki, bu şiir senelerdir belleğimde ve zaman zaman seslenir durur, "Nerdesin?" diye. Âşık Veysel'i keşfedip istidadını ortaya koymasına yol açtığı için. Yüzlerce türküye can suyu bağışlayan Muzaffer Sarısözen'i fark ederek Ankara'ya getirip Radyo'da görevlendirilmesini sağladığı için. Türk nesrinin akıncı beyi Ahmet Hamdi Tanpınar'dan dostluğunu esirgemediği için. Tanpınar da bu vefalı dostuna bir mektubunda, "Bizim neslin yüzünü güldürecek bir sen varsın. Kıskanıyorum gibi bir şey." şeklinde oldukça iltifatlı cümlelerle selam gönderecektir.

1. Ankara ve unutulmayan bir dost

Ölümünün ardından yazılanlara baktığımızda Tecer'i sevenlerin hiç de az olmadığını fark ederiz. Çeşitli çevrelerden bilhassa edebiyat dünyasından birçok arkadaşı, dostu vardır. Bunların çoğunu Ankara yıllarında tanımıştır. Onlara yardımı ve iyilikleri olmuş. Ahmet Kutsi Bey'in ilk görev yeri Ankara'dır. 1930'da Gazi Öğretmen Okulu ve Eğitim Enstitüsü Türkçe-edebiyat öğretmenliği ile meslek hayatına atılır. Aynı yıl mecburi hizmet gereği Sivas'a gider, 1934'e kadar. İyi ki gitmiştir, Veysel'i ve âşıkları, halk kültürünü keşfetmiştir. Bu arada, o zaman henüz Tanpınar soyadını almayan Ahmet Hamdi Bey ile beraber düzensiz aralıklarla ancak dört sayı yayınlanabilen, fakat gerek çıkaranlar gerekse yazarları bakımından dönemi için önemli bir kaynak kıymetinde olan *Görüş*¹ mecmuasını çıkarırlar. Ahmet Kutsi'nin o güzelim "Nerdesin" şiiriyle birlikte birkaç manzumesi ve kitap tanıtım yazıları bu dergide yayımlanır.

Ankara'ya döndükten sonra MEB Yüksek Öğretim Şube Müdürü olur. Yedi sene bu görevde kalır. Bir taraftan öğretmenliğini de sürdürür. Gazi Lisesi'nde felsefe, Gazi Eğitim Enstitüsü'nde Türkçe-kompozisyon dersleri okutur. Öğrencilerine edebiyat sevgisi aşılar. 1941-45 yılları arasında Halkevleri Genel Merkezi'nin yayın organı olan *Ülkü* mecmuasının yazı işleri görevini yürütmüştür. Bu yıllarda mebusur. Milletvekilliği 1946'da sona erince, Gazi Eğitim Enstitüsü felsefe öğretmenliğine atanır. 1948'de Devlet Konservatuarı'nda Türk edebiyatı öğretmeni olur. Tecer Ankara'da 1934-40 yılları arasında yaklaşık on beş sene yaşamıştır. Bürokrasi, eğitim, yayıncılık ve mebuslukla geçen uzun bir ömür dilimi.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın mektupları arasında Ahmet Kutsi'ye yazılmış on sekiz mektup bulunmaktadır. Bunların on altı tanesi Tecer Ankara'da yaşarken gönderilmiş. Mektuplarda daha çok, Tanpınar'ın Ahmet Kutsi'den ricaları vardır. Çoğu kendisiyle bir kısmı da dostlarıyla ilgilidir. 17 Ekim 1935 tarihli mektubunda şunları yazar:

¹ Bu mecmua hakkında kapsamlı bir inceleme için bk. (Karataş, 2016: 43-62)

“Senden iki ricam var. Bunlardan biri mektupsuzluğu affetmendir. İkincisi de Cahit Sıtkı'nın işidir. Bu cüssede küçük, pahada büyük arkadaşı Akdemi'ye kütüphaneci tayin ettirelim. İstidasını verdi. Sen ve Nurettin, Muhip'in işi için tam 'mécéne'lik' [hâmilik] yaptınız; bunu da yaparsanız, Türk şiirinin bir adamını daha kurtarırınız. Bu suretle Kutsi'ciğim sana minnetdar olan şairlerin adedi başta ben olmak üzere üç kişi oluruz. Görüyorsun ya Kutsi talih ve tesadüf istiyor ki seni yalnız büyük şair olmakla bırakmıyor, aynı zamanda hâmi de oluyorsun.” (Tanpınar, 1992: 15)

Bunlar gösteriyor ki, Ahmet Kutsi, hatırı sayılır bir bürokrat ve mebustur. Ankara'da itibarlı bir mevkidedir. Çevresi geniş ve saygın bir kişiliği vardır. Nüfuz sahibidir. Hem edebiyat hem eğitim hem de siyaset muhitlerinde sevilip sayılmaktadır. Çevresindeki birçok insana yardımı dokunmuştur. Nice gencin eğitilmesinde emeği vardır. Yukarıya alıntılıdığımız mektup satırlarında iki hususu da bilhassa belirtmek isteriz. Biri, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Cahit Sıtkı'ya sahip çıkışı, zor durumda olan bir şaire yardım isteği; diğeri de Ahmet Kutsi'nin şairliğini “büyük” sıfatıyla tebcil edişidir.

2. Şiirlerinden desenler

Ahmet Kutsi'nin dupduru bir dille söylediği şiirlerinde başat temalar tabiat ve sevgidir.² Tecer'in sevgisi görünen, somut varlıklardır. Başka bir deyişle içinde yaşadığı çevrenin insanlarına ve tabiat unsurlarına tertemiz, karşılıksız bir sevgi duyar. İnsan olarak bilhassa anneler, ihtiyar kızlar, halay çeken kızlar, ihtiyarlar, çocuklar, köyde ve kırsalda yaşayanlar. “Nenni Nenni” başlığı altında topladığı yedi şiir, şairin çocuklara düşkünlüğünü göstermektedir. Tabiat unsurları olarak da hassaten ağaçlar, kuşlar, böcekler, mevsimler, rüzgâr, deniz, ömrümüzün sonunda bizi bağrıma basacak olan toprak ana. Yurdumuzun çeşitli şehirlerine yazdığı güzellmeler ise şairin memleket sevgisinin büyüklüğünü gösterir.

Ahmet Kutsi'nin şiirleri içinde hemen her okurun gözünü alan, gönlünü okşayan ölmez eseri “Nerdesin”dir:

Geceleyin bir ses böler uykumu,
İçim ürpermeyle dolar: -Nerdesin?
Arıyorum yıllar var ki ben onu,
Âşıkıyım beni çağırın bu sesin.

Gün olur sürüyüp beni derbeder,
Bu ses rüzgârlara karışır gider.
Gün olur peşimden yürür beraber,
Ansızın haykırır bana: -Nerdesin?

Bütün sevgilerimi atıp içimden,
Varlığımı yalnız ona verdim ben,
Elverir ki bir gün bana derinden,
Ta derinden bir gün bana “Gel” desin.

(Tecer, 2020: 35)

² Ahmet Kutsi'nin şairliği ve şiirleri üzerine bir inceleme yapıp kapsamlı bir kitap hazırlayan Mustafa Özbacı, Tecer'in şiirlerini şu temalar ve konular etrafında kümelendirmiştir: 1. Aşk ve sevgi, 2. Hayat, yaşlılık ve ölüm, 3. Tabiat güzellikleri ve tabiat sevgisi, 4. Yaşama sevinci, 5. Uzak diyarlara duyulan özlem, 6. Yalnızlık ve gurbet duygusu, 7. Yurt ve toprak sevgisi, 8. Yiğitlik ve kahramanlık duygusu, 9. Yoksul ve çaresiz insanlar, 10. Çocuk ve anne (Özbacı, 2007: 134-211).

Sesiyle ve içeriğiyle bir yekparelik taşıyan bu lirik şiir, saf ve samimi bir aşkı dillendirir. Şairin uykularını bölen, içini ürpertiyle dolduran, her yerde onunla beraber gezip duran bu ses; “nerdesin” diye olmadık vakitlerde ona seslenen bu esrarengiz nida, dünyevi bir sevgilinin içimize kök salmış sevgisinin sedası olarak yorumlanabilir. Şiirin son dörtlüğündeki dizeler ise, şairin bütün benliğiyle teslim olduğu sevgilinin mistik, ulvi bir varlık olabileceğini düşündürür. Mehmet Kaplan, şiirde mistik duyguya benzeyen bir hâlin söz konusu olduğunu belirtir. Şairi çağıran sesin hüviyeti belli değildir. “Ahmet Kutsi Tecer, bu şiirinde, insanlık tarihinde çok mühim yer tutan bir temi, gözle görünmeyen fakat insanın bütün varlığı ile bağlandığı bir ‘archétype’i [ilk örnek] yakalamıştır. Onun müessir olmasının sebebi, içimizde unutulmuş çağlardan kalma bir duyguyu yeniden canlandırmasıdır.” (Kaplan, 1980: 65)

Tabiata neredeyse âşık bir şairdir Tecer. Sevgili arkadaşı Ahmet Hamdi Tanpınar’a ithaf ettiği üç yüz mısralık “Ağaç” bu bağlamda unutulmayacak bir şiirdir. Dıranas’ın “Ağrı”sı gibi anıt bir eser. Bir ağacın destanı, yaşama macerası. Daha onlarca şiirinde tabiat anamızın sevgisi ışıltılar durur. Tabiatı, içinde yaşayıp durduğu, nefes alıp verdiği, ömrünü geçirdiği odası olarak görür şair. Son arzusunu şöyle fısıldar: “Ölürsem istemem ne yas, ne kefen/ Ne başka bir fen./ Üstümden kalkmasın çimen, çiğ, yosun,/ Ruhum uyusun.” (Tecer, 2020: 18)

İçe çöken boz bir duman gibi “yalnızlık”, şairleri ara sıra gelip yoklayan bir duygudur. Kalabalıklar içinde yaşasalar da aradığını bulamayan şair gönüller, zaman zaman yalnızlığın sızısını duyarlar. Bilhassa böyle duyarlı kişiler için çekilesi bir hâl değildir tek ü tenhalık. Bu ince kederi, başka insanların yaşantıları üzerinden duyururlar daha çok:

Geçtiler rüzgârın geçtiği yoldan,
Yine kimsesizler, yine yalnızlar...
Maziye andıran bu eski yoldan
Geçtiler bu akşam ihtiyar kızlar...

(Tecer, 2020: 41)

Yurt/memleket aşkı, yaşadığı vatan topraklarına beslediği temiz sevgi Tecer’in şiirlerine epeyce konu olmuş, onları beslemiştir. Meşhur “Orda Bir Köy Var Uzakta” şiirinde köye duyduğu sevgiyi ve bağlılığı dile getirir. Kimilerince zaman zaman hafife alınan bu manzume, aslında safiyane bir duyuşun ifadesidir. Tabiata meyli birçok şiirinde görülür Tecer’in. Şair, yurdun ovalarını, dağlarını bir “toprak cenneti” olarak görmektedir:

Nerdedir, nerdedir toprak cenneti:
Hür insanların yaşadığı diyar?
Bir ömür yürüsem bitmez hasreti,
Beni yalnız onlar anlar: Tarlalar...

(Tecer, 2020: 96)

Tarlaları yeşilliği içinde, göğ ekinler bir deniz yüzeyi gibi dalgalanırken görmüş olmak ve içi huzurla dolduran o temiz havayı teneffüs etmek gerekir buraları sevmek için. Kırın, bayırın mis gibi kokusunu almak gerekir. Tecer, bu bozulmamış tabiatı fark etmiş ve güzelliğini görmüş biri olarak şiirlerinde yansıtır.

Ahmet Kutsi, sadece yaşadığı değil, gezip gördüğü şehirlere de içtenlikli güzellmeler yazmıştır. Edirne başta olmak üzere Urfa, Mersin, Adana, İzmir, Konya, Afyon, Silifke onun destanlar söylediği yerlerdir. Uzun şiiri “Urfa Gecesi”nde derin bir vecde dalar:

Bir gece Urfa’da, “Halil Rahman”da,
Suda ay doğduğu garip zamanda,

İçimde hicranlı bir bülbül sesi,
Altımda seccade, bir gül bahçesi,
Üstümde yıldızlar, önümde havuz,
Pırıl pırıl bir aşk gecesi, temmuz.
Orada sularla başbaşa kaldım,
Asırlar boyunca hulyaya daldım.

(Tecer, 2020: 151)

Ölümün kapısında duraksamayan şair var mıdır? Kabullenilmesi zor bu fikre zihni dolaşmayan şair? Bu zorlu kapı, çetin eşik, her faninin düşüncesinde puslu, dikenli bir geçit gibidir adeta. Bu eşikten geçtikten sonra bir daha dönülmeyeceğini bilen Tecer'in masum bir isteği vardır evin sahibinden yahut geride kalandan:

Eviden çıkar çıkmaz omuzda tabut,
Sen de eller gibi adımları unut.
Kapımı birkaç gün için açık tut,
Eşyam bakakalsın diye arkamdan.

(Tecer, 2020: 62)

Yeryüzündeki son durağımız mezarlıklardır. Bedenimizin kıyamete kadar dinleneceği istirahatgâhlar. Nice beyler paşalar, yiğitler, göz kıyamaz güzeller, akıbet buraya yolcuların. Dünyadaki son mekân. Mezarlıklar, tabiatın bu asude yerleri, şairin dikkatinden kaçmaz.

Sevmeliyiz mezar taşlarını biz,
Çünkü yalnız onlar bizi yâd eder.
Şüphesiz onlardır en saf ve temiz,
Ardımızdan varsa duyanlar keder.

(Tecer, 2020: 63)

Tecer'in şiirleri dupdurudur, süslerden arınmış bir yalınlıkla seslenirler. Sadelik bu şiirlerin başat özelliğidir. Kelimeler hemen ilk manalarıyla kullanılırlar bu şiirde. Benzetmelere ve mecazlara neredeyse başvurmadan yazılan bir şiirdir. Fakat yeri geldiğinde edebî sanatların kullanıldığı şahane mısralar da vardır, aşağıdaki dördlük gibi:

Bu rüzgâr, bu deli rüzgâr bir akın...
Alnımdan aşılıyor köpürmüş atlar.
Rüzgârlar, ya beni burda bırakın,
Ya beni göklere alsın kanatlar!

(Tecer, 2020: 91)

Sonuç

Anadolu insanı ve kültürü Ahmet Kutsi'nin şiirinin en mühim ilham kaynağıdır. Bu acılı coğrafyanın çileli insanını yakından tanımıştır. Tecer, Anadolu'yu gözleyen, dinleyen ve şiirlerinde onun sesini, sözünü, kültürünü dillendiren bir şairdir. Halk kültürü derlemelerini kayıtlara geçirmek suretiyle kaybolmasına, unutulmasına mâni olmuştur. Bu kıymetli malzemenin şiirine nakışladığı desenler, Tecer'in şiirini ayrıcalıklı kılmaktadır. Bir ülkü doğrultusunda yaşamak, Cahit Külebi'nin deyişiyle "içi sevda dolu bir yolculuk"tur. Tecer'in tuttuğu yol da hamurunda coşku, sevgi ve hizmet olan bir yaşamaktır. Çevresine ışık olmak; o zamanki insanımızın şiddetle muhtaç olduğu bilgiyi, sanatın işlevini, kültürün kıymetini onlara anlatmak, duyurmak için yaşamış ve yazmış.

Öğretmen Ahmet Kutsi, Âşık Veysel'in şahsında Anadolu insanının yoluna göz aydınlığı olmuştur. İyi bir eğitimci, aynı zamanda maharetli bir halk kılavuzudur. Tecer'in yaptığı, değerli olanı görmek ve yurdun zenginleşmesi için onu tanıtmak, toplumsal yaşayışın içine dâhil etmektir. Şiirindeki sade ve sevecen ses, içli ve içten bir şairin yüreğinin yankılarıdır. İnsanın, tabiatın, yurdun/toprağın hep güzelliklerini gören ve onda sevilecek tarafları gösteren, incelikli bir dikkatin ürünüdür. Halay çeken kızların süzülüşünü ve sevincini, ondan daha rikkatli bir göz görememiştir dense yeridir:

Kayan yıldız gibi geceki izden,
Bakışlar saçılısın kirpiğinzden,
Etekler içinde naz eden dizden,
Üzülün bu deli gönlüm üzülün.

(Tecer, 2020: 80)

Kaynakça



- Kaplan, M. (1980). *Şiir Tahlilleri II* (Cumhuriyet devri Türk şiiri), 3. bs., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Karataş, T. (2016). "1930'ların Kültür Dünyasını Aralamak: Görüş Mecmuası". *Erdem*, Sayı: 70, s. 43-62.
- Özbalcı, M. (2007). *Ahmet Kutsi Tecer -Şairliği ve Şiirleri Üzerine Bir İnceleme-*, 2. bs., Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (1992). *Tanpınar'ın Mektupları*, Hazırlayan: Zeynep Kerman, 2. bs., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tecer, A. K. (2020) *Bütün Şiirleri*, Hazırlayan: Leyla Tecer, 7. bs., İstanbul: Bilge Kültür-Sanat Yayınları.

Araştırma Makalesi

Müzedede Bir Gece Filminde Üstkurmaca ve Gerçeklik Katmanlarının Oluşturulması

Creating to Metafiction and Layers of Reality in The 'Movie Night At The Museum'

Fatma AKGÜN BAĞIRKAN¹ Şahmurat ARIK²

- ¹ Doktora Öğrencisi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, fatmabagirkan@gmail.com 
- ² Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, sahmurat.arik@dpu.edu.tr 

Öz: Postmodernizm sanatın her alanında, kalıpları yıkarak ve yeni arayışlar içine girerek türlerin sınırlarını genişletmiş, bir anlamda onları geçişli hâle getirmiştir. Bu bağlamda edebî anlatılara daha çok yaklaşan pek çok film senaryosu, hem kurgusal açıdan hem de edebî ve kültürel açıdan oldukça zenginleşmiştir. Kısaca bir anlatının kendi kurgusunu konu edinmesi ya da kurmaca olduğunu açığa vurması şeklinde tanımlanabilecek olan üstkurmaca, edebiyatta olduğu kadar sinema alanında da kullanılan bir teknik hâline gelmiştir. Üstkurmaca sayesinde senaristler, anlatının kurmaca olduğunu hissettirirken, aynı zamanda gerçeklik ve yapaylık sorgulaması ile izleyiciyi sarsar. Metnin oluşumuna kimi zaman okuru/izleyiciyi dâhil ederek onu bir 'oyun'a sürükler. Milan Trenc'in, aynı adlı çocuk kitabına dayanan 'Müzedede Bir Gece' filminin her üç bölümünde de gerçeklik-yapaylık sorgulaması sürekli canlı tutulmuş, çeşitli gerçeklik düzlemleri ile izleyici çok boyutlu düşünmeye sevk edilmiştir. "Bunu sağlamak için kolaj, metinlerarasılık, medyalararasılık, oyunsuluk, gülünç dönüştürüm gibi tekniklerden yararlanılmıştır. Shawn Levy'nin yönetmenliğini yaptığı filmde bu sayede çok katmanlı bir yapı oluşturulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Üstkurmaca, Müzedede Bir Gece, Metinlerarasılık, Çok katmanlılık, Gerçeklik düzlemleri



Atıf: Bağırkan, F. A.; Arık, Ş. (2024).
"Müzedede Bir Gece Filminde
Üstkurmaca ve Gerçeklik
Katmanlarının Oluşturulması". *Edebî
Eleştiri Dergisi*, 8(2): 299-327.

DOI: 10.31465/eeder.1463721

Geliş/Received: 02.04.2024

Kabul/Accepted: 31.08.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Makaleye 1. yazar %60, ikinci yazar
%40 oranında katkı sunmuştur.

Abstract: In every field of art, postmodernism has expanded the boundaries of genres by breaking the patterns and going into new searches, and in a sense, made them transitional. In this context, many film scenarios that are closer to literary narratives have become richer both fictionally and in literary and cultural terms. Metafiction, which can be briefly defined as a narrative focusing on its own fiction or revealing that it is fictional, has become a technique used in the field of cinema as well as in literature. Owing to metafiction, scenarist while making the audience feel that the narrative is fictional, at the same time shaking the audience with the question of reality and artificiality. It sometimes involves the reader/viewer in the formation of the text and drags him/her into a 'game'. In all three parts of the movie 'A Night at the Museum', based on Milan Trenc's children's book of the same name, the questioning of reality and artificiality is constantly kept alive, and the audience is encouraged to think multi-dimensionally with various planes of reality. While doing this, techniques such as collage, intertextuality, intermediality, playfulness and comic transformation were used. In this way, a multi-layered structure was created in the film directed by Shawn Levy.

Keywords: Metafiction, Night at the Museum, Intertextuality, Multilayeredness, Planes of Reality

Giriş

Sinema ve tiyatro, senaryolarının metin olarak oluşması itibariyle, öncelikle edebî metinler olarak var olurlar. Sanatın pek çok dalı birbiriyle etkileşim halindedir. Özellikle postmodernizmle birlikte bu etkileşim daha da artarak metinlerarasılık, medyalararasılık gibi tekniklerle çok daha karmaşık bir hal almıştır. Yine üstkurmaca da hem yazılı anlatılarda hem de görsel anlatılarda sıkça başvurulan bir teknik haline gelmiştir.

1. Kurmaca'nın Ötesinde: Üstkurmaca

Bir metni, edebî yapan unsurların başında dilin kullanımını gelmektedir. Bununla birlikte metnin kurgulanış biçimi de en az dil kadar önemlidir. Tahkiyeye dayalı eserlerde öne çıkan 'kurmaca' terimi; roman, öykü, senaryo gibi edebî türler için kullanılan ve daha çok onların 'gerçek' olmadığına vurgu yapan bir sözcüktür. Tarihi ya da güncel bir gerçeklikten yola çıkılarak oluşturulan anlatılarda bile olaylar olduğu gibi aktarılmaz. Aksi hâlde şüphesiz bu anlatıların bir tarih metninden ya da bir gazete haberinden farkı olmazdı. Bu bağlamda kurmaca anlatılar, "hayâle (sanatçının yaratma gücüne) dayanır ve kurmacanın karakterine asıl rengini veren de 'yapıntı'lığıdır" (Bolat, 2019: 41).

İngilizce *fiction* sözcüğünün karşılığı olan kurmaca; 'polisye kurmaca', 'geleneksel kurmaca' şeklinde isim görevinde ya da 'kurmaca dünya', 'kurmaca gerçeklik' şeklinde sıfat görevinde kullanılmaktadır (Bolat, 2019: 41). Anlam olarak zıtlık oluşturuyor gibi görünse de 'kurmaca gerçeklik', "Edebî eserde gerçek gerçekliğin, yazarın yaratıcı gücü sayesinde dönüştüğü yeni bir gerçeklik" (Aytaç, 2009: 352) olarak tanımlanabilir. O halde, gerçeğe ne kadar yakın olursa olsun, yazarın kendi zihin dünyasının imbiğinden geçerek oluşturulan her metin bir 'kurmaca'dır.

Kurmaca ile gerçekliğin karşılaştırılması, Platon'un 'mağara' alegorisine kadar dayandırılabilir. Bu anlamda dünyayı ve içindeki bütün varlıkları birer 'yansıma', sanatı ise 'yansımanın yansıması' olarak görmek, gerçeğin ilk sorgulamalarından biri olarak düşünülebilir. Nitekim Aristo da o dönem en yaygın sanat olan tiyatroyu ve 'mythos' dediği hikâyeyi bir taklit olarak 'mimesis' sözcüğüyle kavramsallaştırır (Aristo, 1963: 23).

Kurmaca metinler ile gerçekliğin ya da tamamen gerçeğe dayanan metinlerin farkına yukarıda değinilmişti. Bununla birlikte gerçek hayatta, kurmacadan daha fazla rastlantısallık ya da öngörülemezlik vardır. Kurmacada olaylar rastgele meydana gelmez, tam aksine belki gerçek hayattan daha fazla neden-sonuç ilişkisi gözetilir. Yani bir anlamda "kurmacayı olağan deneyimden ayıran şey, gerçekliğin eksik değil rasyonelliğin fazla oluşudur" (Ranciere, 2019:9). Gürsel Aytaç gerçekliğin dönüştürüldüğü bu 'kurmaca dünya'yı, "Bir yazarın hayalinde kurduğu ve kurmaca nesir bir eserde anlattığı, figürleri, olayları gerçek gerçeklikle değil yazarın o gerçeklikten süzüp çıkardığı gerçeklikle ilişkili dünya" şeklinde tanımlar. (Aytaç: 2009: 351-352). Bu durumda kurmaca bir anlatı karşısında, okurun ya da izleyicinin farkındalığından söz etmek gerekir. Yani "kurmaca metni okumaya niyetlenen bir okuyucu, daha bu işe başlarken kendisini kurmaca dünyanın gerçekliğine bırakmayı kabul etmiş olur" (Bolat, 2019: 42).

Modern anlatılar, belirli bir mesajı sunma açısından, Ranciere'nin bahsettiği rasyonelliğe ve nedenselliğe sıkı sıkıya bağlı kalmaktadır. Hatta bilindiği üzere realist ve natüralist metinlerde, determinizme varacak kadar bir deneysellik kaleme alınmış eserler bile vardır. Akılcılık edebiyatta ve sanatın diğer dallarında bir süre etkili olduktan sonra, bilimsel alanda yaşanan değişiklikler bilinen pek çok doğruyu yıkmıştır. Einstein'ın 'izafiyet teorisi' ile pek çok kesinlik sarsılmış, kuantum fiziğinde keşfedilen yenilikler ise farklı boyutlar ve paralel evrenler düşüncesini doğurmuştur. Bununla birlikte modernizm, vaat ettiği düzen ve konforu -en azından dünya toplumlarının tümü için- sağlayamamış; aksine savaşlar, çevre kirliliği gibi olumsuz

sonuçlar doğurmuştur. Sanayileşmenin getirdiği bireyin değersizlik hissi varoluşsal sorgulamalara yol açmıştır. “Neticede Modernizm’le birlikte kutsallaştırılan gerçeklik, medeniyet, teknoloji, vb. kavramlar etrafında tartışmalar başlamış ve bu kavramlar sorgulanmıştır” (Arık, 2017: 47). Bir anlamda modernizme reddiye anlamı taşıyan postmodernizmle birlikte, güzel sanatlarda bu başkaldırının izleri görülmüş ve gerçekliğin getirdiği yıkıma bir tepki olarak, “modern zamanlarda gerçek dünyanın yerini almaya hazırlanan simüla hayatlar” (2017: 47-48) “yeni imkân ve buluşlarla çok daha ileri boyutlara” (2017: 48) taşınmıştır. Edebiyatta ve sahne sanatlarında anlatının yapı unsurlarından pek çoğu yıkılırken, kurgu da bundan payını alır. Artık bilinen anlamda bir kurgu ve nedensellik yoktur. Bu durum yerini, gerçeğin sorgulanmasına, olay örgüsünün dağılmasına, zaman ve mekânın belirsizleşmesine, rüya ile gerçeğin ya da kurgu ile gerçeğin sınırının ihlâl edilmesine bırakır.

“20. yüzyıl başlarında modernist edebiyat anlayışı artık Aristocu mimetik anlayıştan uzaklaşır” (Karadeniz, 2014: 5) ve anlatıda içerikten çok, biçim betimlenmeye başlanır. Kurmaca da kurgusal bir düzenden kurtularak, kendi varlığını sorgulayan bir düzleme oturur. ‘Metafiction’ sözcüğündeki ‘meta’ ön eki “Batı dillerinde, aşmayı, daha üst düzeyde ele almayı” (Cevizci, 2000: 640) ve “bir ismin, belli bir disiplinin önüne geldiği zaman, o disiplinin temel özelliklerini ve problemlerini araştırmayı, incelemeyi, çözmeyi” (2000: 640) ifade eder. Bu tanımdan hareketle üstkurmaca, etimolojik açıdan kurmacayı daha üst düzeyde ele alma, kurmacanın kendisini araştırma, inceleme ve çözüme olarak açıklanabilir. Yani, metafiction kelimesi, kurmacanın çerçevesinin aşılması demektir. “Dolayısıyla üstkurmaca, hem kurmacanın kendisini ele alır (kurmaca hakkında bir kurmaca) hem de klasik anlamdaki kurmacanın çerçevesini kırarak gerçek-kurmaca arasındaki sınırları yıkar; yani kurmacanın ötesine geçmiş olur” (Bolat, 2019: 45-46). Üstkurmaca, dünyanın bir kitap olduğu şeklindeki bilindik metaforu kullanarak bunu; edebî, çağdaş felsefî ve dilbilimsel teoriler açısından yeniden biçimlendirir. “Eğer dünyaya dair bilgimiz dil sayesindeyse, o zaman kurmacadan, gerçekliğin kendisini nasıl yapılandığı konusunda öğreneceklerimiz de olabilir. Söylem ve yaşantıda karşımıza çıkan ‘meta’ düzeylerindeki yükselen farkındalık, sosyal ve kültürel kendilik bilincimizdeki artışın sonucudur” (Engin, 2016: 90).

Waugh, özellikle 1980 sonrası yazılan kurmaca metinlerde oldukça sık rastlanan postmodern bir uygulama olarak üstkurmaca terimini ilk kez 1970’li yıllarda Amerikalı eleştirmen ve romancı William H. Gass tarafından kullanıldığını söyler (Waugh, 1996: 2). Jale Parla da üstkurmacayı “kendisinin gerçek değil kurmaca olduğunu hatırlatmak için her türlü tekniğe başvuran romanlara verilen ad” şeklinde tanımlar ve kavramın genel özelliklerini şöyle sıralar:

“Üstkurmaca deyince, çok uzatmadan, kurguyla gerçek arasındaki bağı modernist ya da postmodernist bağlamda sorunsallaştıran, yazarın otoritesini sorgulatmak için anlatıcılığı kılıktan kılığa sokan, gerçekçi anlatım yerine Baudrillard’ın ‘hipergerçeklik’ diye tanımladığı sürrealist, fantastik, ya da büyülü gerçeklik tekniklerini benimseyen, nedensellikle oynayarak düşle uyanıklık arasındaki sınırları bulandıran, gene nedenselliğin bozulması uğruna grotesk ve düşsel dönüşümlere yer açan, zaman-mekân olasılıklarını hiçleyen, referans çevrelerinin nesnel dünya değil yazı olduğunu savunan, anlamın sınırlarının her şeyin mümkün olduğu bir evren yaratan, oyunbaz anlatıları kastediyoruz.” (Akt. Bolat, 2012: 48)

Yıldız Ecevit, kurmacanın bu oyunsu yönüne ve metnin kendisinin kurgunun ana unsurunu oluşturmasına dikkat çekerek, “...metin, oynanan bu sanatsal oyunda ana erek durumuna gelir: Edebiyat artık somut olanı kurgulamıyor; kendini, nasıl oluştuğunu, nasıl kurgulandığını anlatıyordur” (Ecevit, 2016: 71) der. Postmodern edebiyatta kurmaca, üstkurmaca düzlemine taşınır. Yazar kendini saklamaz, kurguyu gerçek gibi sunmaz; bunun aksine anlatının bir kurgu olduğunu sürekli hatırlatır. Hatta gerçeklik algısını kırarak anlatının dışına taşırır ve yaşamın

kendisinin gerçekliğini de sorgular. Tuncay Bolat da bu durumun, gerek dünya gerek Türk edebiyatında giderek yaygınlaşan bir eğilim olduğuna dikkat çekerek; pek çok eleştirmenin, üstkurmaya gösterilen rağbetin önemli sebeplerinden birinin bu gerçeklik sorgulaması olduğunu düşündüklerini aktarır (Bolat, 2018: 46). Hatta, dünyanın bir simülasyon olduğu düşüncesi ile, kapitalist sistemin büyük güç odaklarının oyun alanına dönüştüğü gibi düşüncelerin geliştirildiğine de dikkat çeker (2018: 46).

Son dönemlerde, ‘oyun’ kavramının roman, öykü, senaryo gibi pek çok anlatıda oldukça fazla yer alması, gerçekliğe yönelik bu sorgulamanın ne kadar güçlü olduğunun göstergesidir. Okuyucu ve izleyici, bir yandan gerçeklik üzerine kafa yorarken, diğer yandan bir bulmaca çözer gibi anlatıdaki oyunsuluğun içine çekilerek aktif hale getirilir. Tıpkı bir dedektif gibi gizemi çözmekle, anlamı kendi üretmekle yani metni yeniden kurmakla yükümlü olan okuyucu, yazarın “bir tür oyun arkadaşı”dır (Ecevit, 2016: 124). Emrullah Çelik, okurun metni anlamlandırmadaki rolünü öne çıkararak, üstkurmaya metinlerde mesaj kaygısı olmadığını ama olsa bile, bu mesajı okuma, anlama ve yorumlamada yazarın değil daha çok okurun aktif olması gerektiğini vurgular (2023: e-kaynak).

“Üstkurmancanın en tipik özelliklerinden biri, okura okuduğu metnin bir kurmaca olduğunu hiç unutturmamasıdır” (Karadeniz, 2014: 26). Bu amaçla anlatıcı, metne müdahale eder, zaman zaman da kurmacanın kendi öyküsünü anlatır. ‘Hikâye içinde hikâye’ ya da ‘kurmaca içinde kurmaca’ olarak tanımlanabilecek olan bu teknik, iç içe geçen sarmal kurmacalar şeklinde tarif edilebilir. Kimi zaman açıkça kimi zaman örtülü bir şekilde, örneğin karakterlerin okuyucuya/izleyiciye seslenmesiyle ya da “anlatıcının hikâyeyi nasıl kurguladığını anlatmasıyla” (Aytaç, 2009: 373) metne başka bir kurmaca boyutu taşınır. Hatta anlatıcı metnin nasıl kurgulandığını anlatmakla kalmaz, “onunla kurgu sorunlarını tartışır” (Ecevit, 2016: 98). Bu anlamda üstkurmaya metinler, kendinin farkındadır, “özbilinçlidir (self-conscious) ve kendi kendisini yansıtır (self-reflexivity)” (Bolat, 2019: 46).

Fakat bir eserin kendini anlatması ya da kurmaca içinde kurmaca yapısına sahip olması onu postmodern anlamda bir ‘üstkurmaya’ yapmaz. Anlatıcının kendini açığa vurduğu kimi ilk dönem romanlarında, bu durum romantik bir etki olarak görülüp teknik bir kusur bile sayılabilmekteydi. “Roman metnini üstkurmaya düzeyine taşıyan, kendi bilincinde olma tavrının bilinçli ve stratejik olarak metin boyunca var olması gerekmektedir” (Bolat, 2019: 47). Bununla birlikte metnin; metinlerarasılık, oyunsuluk, ironi, parodi ve çoğulculuk gibi unsurlarla tam bir uyum içinde olması üstkurmaya metni; bilinçli, erekli bir postmodern metne dönüştürür. Zaten, üstkurmancanın kavramsal yapıya bürünmesi ve uygulama yoğunluğunun artması tam olarak postmodern döneme denk düşer. Tüm kaynaklarda üstkurmancanın, postmodernizmin ana bileşenlerinden biri olarak düşünüldüğünü söyleyen Bolat, “Postmodernizmin edebiyatla olan bağına temas eden tüm çalışmalar üstkurmaya, üstkurmaya ekseninde ilerleyen çalışmalarda postmodernizm kavramına temas etmek durumunda kalır” (2019: 3) diyerek postmodern dönemden önceki metinlerin üstkurmaya sayılamayacağına işaret eder. Bu nedenle üstkurmancanın geçmişi daha eskilere dayandırılmak istense de ancak kasıtlı bir şekilde ve metinlerarasılık, oyunsuluk gibi unsurlarla desteklendiği ve gerçek ile kurmaca evreni mukayese ettiği ölçüde postmodern bir teknik olarak üstkurmaya bahsedilebilir. Bu bağlamda, bilinçli olarak tercih edilen “üstkurmaya postmodern edebiyatta sadece bir anlatı unsuru değil eserin vücuda gelmesindeki en önemli unsurdur” (Karakas, 2014: 8). Çünkü üstkurmaya metinler, kurmacanın bizzat kendisini sorunsallaştırarak, “kendi yapı(sal)laşma yöntemlerini sorunsal” (Ertan, 2016: 89-90) hâle getirirler.

Üstkurmacayı, "...kurmaca ile gerçeklik arasındaki ilişki hakkında sorular sormak için bilinçli ve sistematik olarak yapay bir duruma dikkat çeken kurgusal yazıya verilen bir terim" (Waugh, 2007: 2) olarak tanımlayan Waugh, üstkurmaca için dört işlev belirler. Bunlardan ilki "kurmaca içinde 'rol oynayan' karakterlerin tematik keşfi yoluyla kurmacalığın incelenmesi"dir (2007: 116). Waugh, buna "üstkurmacanın en minimal biçimi" (2007: 116) der. Waugh bu aşamada, karakterlerin gerçekdışı sanatçılar gibi olabileceğini, bazen de yazar, ressam veya aktör gibi profesyonel bir sanatçı olabileceklerini söyler. Bu durum, okuyucuyu/izleyiciyi gerçeklik ve eser üzerinde düşünmeye sevk edecektir. İkinci işlevi "senaryo yazma" (2007: 119) olarak adlandıran Waugh, karakterlerin bazen senaryo yazımına dâhil olup, kendi kurgusal kimliklerini inşa edebildiklerini söyler (2007: 121). Üçüncü işlev ise, "yazar arayan karakterler" (2007: 130) olarak adlandırılır. Burada yazarın kim olduğunu tartışan Waugh, kurguyu kaleme alan yazarın; oluşturduğu boşluklarla, neden olduğu sorgulamalarla ve bazen de senaryonun sonunu okura bırakmakla, kendini yok ederek anlatıyı ve karakterleri, yazarlarını aramaya ittiğini söyler. Ona göre bu "yazarın ölümü, okurun doğumu"dur (2007: 134). Dördüncüsü, "Radikal üstkurmaca tanımına yönelik notlar" (2007: 136) başlığıyla tanımlanır. Waugh burada, artık "rol oynamayı terk eden" (2007: 136) ve "Wittgenstein'in dil oyunları anlayışını benimseyen" (2007: 136) üstkurmaca romanlardan bahseder. Üstkurmaca bu noktada daha radikal hale gelir ve metinsizleştirmeye doğru kayar. Okuyucunun 'anlatıcı' ya da 'bakış açısı' gibi metne uyum sağlayabileceği noktalara erişimi âdeta engellenir; 'kurgu', 'rüya', 'gerçeklik', 'görüntü', 'halüsinasyon', 'dürüstlük', 'yalan' vs. gibi kavramlar arasındaki denge tamamen kaybolur. Günlük dildeki kavramlar, kelimeler; çelişki ve süreksizlikle yer değiştirir (2007: 136).

Waugh'un dört farklı işlev (act) şeklinde tanımlayıp sınıflandırdığı üstkurmaca teknikleri, farklı şekillerde de sınıflandırılmıştır. Örneğin Mehmet Narlı, bu teknikleri üç ana maddede toplar: "1. Metnin kuruluşunu, yazılış sürecini olgu içinde konumlandırma, ayrıca diğer kurmaca metinleri kısmi olarak yerleştirme, 2. Nesnel gerçeklik ile kurmaca ilişkisini/çelişkisini belirginleştirme, 3. Modern romanda kimliği örtükleştirilen anlatıcıyı, etkin bir figür olarak belirginleştirme" (Narlı, 2007: 224-225). Tahsin Yaprak ise, "Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları" adlı çalışmasında bu teknikleri daha da detaylandırır ve şu şekilde maddelendirir:

- (a). Kahramanın/anlatıcının okunan romanın yazarı olduğunu söylemesi.
- (b). Romanın içinde başka bir romanın anlatılması
- (c). Bir romanın yazımının ya da okunmasının konu edilmesi.
- (d). Romanın, roman tekniğine ya da edebiyata dair sorunları tartışarak kendi yazımına yönelmesi.
- (e). Roman yazarının, romanın içinde bir kahraman olarak yer alması.
- (f). Romanın başka romanları üslup, biçim veya içerik olarak taklit etmesi.
- (g). Karakterlerin başka eserlerden bahsederek, okunan romanın bu eserlerden farklı olarak "gerçek hayat" olduğu yanılısamasını vermeye çalışması.
- (h). Kahramanın yazarla diyaloga girmesi, ona laf atması.
- (i). Romanda okurla konuşulması, fikrinin sorulması.
- (j). Olayların kronolojik olarak anlatılmaması.
- (k). Ana hikâyenin içinde başka hikâyeler anlatılması.
- (l). Kahramanın bir roman kahramanı olduğunun bilincinde olması" (Yaprak, 2012: 41).

Yaprak, ayrıca "Alain Robbe-Grillet'in Andre Gide'den etkilenecek romanlarında uyguladığı 'mise an abyme'" (Yaprak, 2012: 40) tekniğinden de bahseder. Yani bir armanın içinde aynı armanın resmedilmesi ya da bir kitap kapağı üzerinde aynı kitap kapağı resminin olması gibi. "Aynı etki iki aynanın arasındaki herhangi bir nesne için de söz konusu olacaktır: sonsuzluğa doğru iç içe giden nesnelər..."(2012: 40). Görüntüdeki ya da anlatıdaki bu 'iç içe'liğin

oluşturduğu devamlılık ve sonsuzluk duygusu, okura/izleyiciye, yalnızca görüntünün ve anlatının değil, kendi içinde bulunduğu mekânın ve neticede yaşamın, dünyanın gerçekliğini sorgulatacaktır.

Sinema, daha çok görsel bir sanat dalı olarak algılanmakla birlikte tıpkı tiyatro gibi bir senaryoya yani metne dayanması yönüyle edebiyatla iç içedir. Bu çerçevede senaryosu; roman, öykü, tiyatro ya da çocuk öyküsü gibi doğrudan edebî metinlere dayanan çok sayıda film de vardır. Pek çok sanat dalında etkili olan postmodernizmin alametifarikalarından sayılan metinlerarasılık, medyalararasılık gibi teknikler sinema ile edebiyatı birbirine daha da çok yaklaştırmıştır. Postmodern metinlerde görülen pastiş, ironi, parodi, kolaj, üstkurmaca gibi teknikler, bir kurmaca türü olan senaryoları daha dikkat çekici hâle getirmekle birlikte; tıpkı edebiyatta olduğu gibi daha dikkatli ve ekinsel birikimi yüksek izleyici gerekliliğini doğurmuştur. İzleyici artık kendine sunulanı keyifle izleyen ve edilgen bir konumda değil; izlemeden önce belli bir birikim edinmiş olması beklenen, izlerken de ‘keyfi’ kaçan, huzursuz olan, senaryoya yani ‘oyun’a dâhil olmak zorunda kalan etken bir konumdur. Bu aktif izleyici/okuyucu, kurmacanın deşifre edilmesine hatta kurmacanın oluşturulmasına dâhil olurken, bir yandan da kendi evreninin bir kurmaca olup olmadığını sorgular.

2. Müzede Bir Gece

‘Müzede Bir Gece’, aslen Milan Trec’in yazdığı bir çocuk kitabıdır. İlk olarak 1993 yılında basılan kitap ile film senaryosu arasında epeyce farklılık olmakla birlikte, temelde geceleri canlanan müze karakterleri fikri, kitaba dayanmaktadır. Kitabın ana karakteri Larry, yeni bir iş bulduğu için sevinmekte ve pek çok başka müze bekçisi ile birlikte çalışmaktadır. Hatta her gece müzede canlanan hayvanları beslemek için küçük bir trenle tonlarca yiyecek getirilmektedir (Trec, 2007: 12).



Resim 1- Larry ilk iş gününde



Resim 2- Larry ve diğer müze çalışanlarının canlanan sergilere hizmet edişi

Geceleri canlanan müze karakterlerinden, orada çalışan herkes haberdardır ve olağanüstü olan bu durumu idare etmek için hep beraber çalışmaktadırlar. Fakat eski bekçiler, işe ilk kez başlayan her bekçiye kaybolan dinazorları bulması gerektiğini söylemekte ve aslında bir salonda 'saklambaç' oynayan dinazorların yerini söyleyerek bir tür 'ilk gün şakası' yapmaktadırlar. Bu nedenle, ilk gece oldukça yorulan Larry, şef bekçiye kendisini bir daha kandıramayacaklarını söyler ve bir sandalyeye yığılıp uyuyakalır. Gündüz ziyarete açılan müzede bir sandalye üzerinde uyurken çizilen Larry'nin resminin altında şöyle yazar: "Müzeyi ziyaret ettiğinizde eğer bir bekçiyi uyurken görürseniz, onu uyandırmayın. Çok zor bir gece geçirmiş olabilir." (Trenc, 2007: 32).



Resim 3- Yorucu gecenin ardından uyuyakalan Larry

Kitaptan yola çıkılarak çekilen ve ilk kez 2006 yılında gösterime giren film “karma bir canlı aksiyon ve bilgisayar animasyonlu Amerikan medyası fantezi-komedi filmleri serisi” şeklinde tanımlanmıştır (wikipedia.org: e-kaynak). Shawn Levy'nin yönetmenliğini yaptığı filmin senaryosunu Robert Ben Garant ve Thomas Lennon yazmıştır. Larry Daley'i canlandıran Ben Stiller'in başrolde oynadığı filmde, Robin Williams (Theodor Roosevelt), Owen Wilson (Jedediah), Steve Coogan (Octavius), Ricky Gervais (Müze Müdürü Mc Phee) gibi oyuncular da rol almıştır. 2006 yılında serinin ilk filmi gösterime girdikten üç yıl sonra, 2009 yılında, serinin ikinci filmi “Müzedeki Bir Gece: Smithsonian Savaşı”; 2014 yılında ise üçüncü film olan “Müzedeki Bir Gece: Mezarın Sırrı” gösterime girmiştir. 2022 yılında ise, serinin dördüncü filmi bir animasyon olarak, dijital bir film platformu olan Disney+ için hazırlanmıştır. İlk üç film 20th Century Fox adlı yapım şirketi tarafından hazırlanırken, dördüncü animasyon filminin yapımı Walt Disney Pictures'a aittir.

Filmin konusu şöyledir: Larry boşanmış ve iş bulmakta zorlanan bir adamdır. Hiçbir işte tutunamadığı için evini de sık sık değiştirmek zorunda kalmaktadır. Bu durum küçük yaştaki oğlunu da etkilemektedir ve eski eşi Larry'e bu nedenle baskı yapmaktadır. Ütüsüz gömlekle gezen, arabası park cezasından dolayı bağlanan Larry, hayatta bir “loser” (kaybeden, ezik) konumundayken, eski eşinin nişanlısı kariyer sahibi biridir, üstelik Larry'nin oğlu da onu örnek almaktadır. Kitaptan farklı olarak Larry, son dakika bir iş bulma kurumu aracılığıyla girdiği müzede gece bekçisi olma işini, isteyerek değil mecbur olduğu için kabul etmiştir ve müzedeki tek gece bekçisidir. Larry'e bu işi devreden yaşlı gece bekçisi ve arkadaşları ondan bir sır saklamaktadırlar. Larry'nin eline bir talimatname tutuşturup giderler. Gün batımından sonra ise, Larry'i bir sürpriz beklemektedir. Müzenin tam ortasındaki dinozordan başlayarak, müzedeki bütün sergiler, gece olunca canlanmaktadır. Yaşlı bekçilerin verdiği talimatnameyi önceden okumadığı için hazırlıksız yakalanan Larry, zor bir gece geçirir. Ertesi gün, vazgeçtiğini söyler

fakat sonradan oğlunun düzenli bir hayatı olması için bu işe devam etmeye razı olur. Sonraki günlerde müzedeki kaosla baş etmenin yollarını arayan Larry; araştırmalar, okumalar yapar; müzedeki karakterlerle ilgili bilgi edinir. Bu esnada müze rehberi ile aralarında yakınlaşma olur. Bir ara ona gerçeği söylese de inandıramayan Larry, filmin sonunda hem onun hem de oğlunun gözünde değer kazanır.



Resim 4- Müzedeki Bir Gece 1 film afişi

Serinin ikinci filminde, Larry, buluşları ve özgüveni sayesinde hem bir şirket kurar hem de program sunmaya başlayarak ünlü olur. Hayat karşısında 'kaybeden' Larry, birden 'kazanmaya' başlamıştır. Fakat o kadar meşguldür ki, aralarında bir bağ oluşan müzedeki arkadaşlarına ayıracak vakti yoktur. Bu esnada, zarar eden müzedeki sergilerin çoğunun Washington DC'deki Smithsonian Müzesi'ne aktarılmasına ve Doğal Tarih Müzesi'nde hologramlarla daha 'modern' gösterilerin sunulmasına karar verilir. Larry önce bu durumu değiştirmek için çaba göstermez. Fakat yaramaz maymun Dexter, Akhmenrah'ın sihirli tabletini de yanında götürmüştür ve oradaki müzede bulunan Akhmenrah'ın ağabeyi Kahmunrah canlanmış ve tableti ele geçirerek dünyaya hâkim olma planları yapmaktadır. Jedediah, kendisini arayıp durumdan haberdar edince, Larry Washington'a arkadaşlarını kurtarıp sorunu çözmeye gider. Oğlu da New York'tan bilgisayar aracılığıyla ona destek olur. Burada Ahkmenrah'ın ağabeyi Kahmunrah'la mücadele ederken, Abraham Lincoln, Amelia Earheart, General Custer, Einstein (iyi tarafta); Napolion Bonapart, Korkunç Ivan ve Al Capone, (kötü tarafta) gibi bazı tarihî karakterler de bu mücadeleye eşlik eder. Çatışmanın en ümitsiz gibi görünen anında Jedediah'ın sözlerinden, yardıma asıl ihtiyacı olanın, iş hayatının koşturmacası içinde kendini kaybeden Larry olduğu anlaşılır. Amelia Earheart'la duygusal yakınlaşma yaşayan Larry, Genel Custer'a da içindeki çatışmayı çözme konusunda yardımcı olur.



Resim 5- Müzede Bir Gece 2 film afişi

Serinin üçüncü filmi, Larry ile oğlunun yaşadığı kuşak çatışması üzerine kurulmuştur. Larry bu filmde, müzede yaptığı yeniliklerle başarılı ve zengin olmuştur. Fakat bu kez de müzedeki bu tempo Larry'yi hırslı bir koşturmacanın içine sokar. Akhmenrah'ın tablette bir sorun olduğu şeklindeki uyarısına aldırmayacak kadar, hazırladığı gösteriye kendini kaptırır. Üstelik artık genç bir delikanlı olan oğlu ile aralarındaki bağ da zayıflamıştır. İlk filme göre sorumluluk duygusu çok yüksek ve her şeyi kontrol etme çabasında olan Larry, bu kaygısı yüzünden farkında olmadan, arkadaşlarına birer çalışan gibi davranmaktadır. Aynı şekilde oğlunun hayatını da kontrol etmeye çalışan Larry, bu sebepten onunla çatışma yaşamaktadır. Müzeye yeni gelen ve Larry'e çok benzediği için onu babası zanneden bir mağara adamı figürü, bu çatışmayı daha da belirginleştirir. Larry, müzede yeni ve olağanüstü bir gösteri planı yaparken, işler ters gider. Müzedeki sergilerin canlanmasını sağlayan tablette bir sorun vardır. Canlanan sergilerde saldırgan davranışlar belirir, hareketlerinde tutukluklar yaşanır ve gösteri mahvolur. Bu sorunu gidermek için Larry, müzeden birkaç arkadaşı ve oğlu ile birlikte, tabletin sırrını bilen tek kişi olan, Ahkmenrah'ın Londra'daki müzede bulunan babasının yanına giderler. Burada da farklı maceralar yaşarlar. Baba-oğul ilişkisi, Akhmenrah ve babası, Larry ile oğlu bağlamında ayrı ayrı işlenirken, Larry'yi babası zanneden neanderthal, bu ilişkilere farklı bir boyut kazandırarak çözüm bulunmasında rol oynar. Larry bu kez de yaşadıkları maceranın yanı sıra, kuşak çatışması üzerinden, iç dünyasında bir yolculuğa çıkar. Bu maceraların sonunda, oğlunun kişisel arayışına ve benliğini oluşturmaya izin vermesi ve saygı göstermesi gerektiğini anlayan Larry, bir yandan da kendi hayat amacını bulur, üniversite okuyarak öğretmen olur.



Resim 6- Müzedede Bir Gece 3 film afişi

3. “Müzedede Bir Gece” Filminde Üstkurmaca

Bilindiği gibi, postmodernizm sadece edebiyatı etkilememiştir. Sanatın farklı alanlarında çeşitli şekillerde ve tekniklerle kendini hissettirmiştir. Bununla birlikte, sözün ve yazının temel malzeme olduğu her alan, kaçınılmaz olarak edebiyatın sınırları içine girer. “Sinema bir dil, bir biçimdir (sözce). Biçimin ise bir üretilme süreci vardır (dolayısıyla sinema –her film- özel bir söylem biçimidir –sözceleme)” (Aktulum, 2018: 10) diyen Kubilay Aktulum, bu ‘sözceleme süreci’ni metinlerarasılık bağlamına taşımış ve bir ‘metin’ olarak sinema senaryolarını bu bağlamda değerlendirmiştir. Nitekim pek çok film senaryosu en az bir roman kadar itina ile ve uzun soluklu bir çalışma sonucu yazılmaktadır. Görsel kısmı da ayrı bir özen ve kurgu gerektirmekle birlikte, sırf metnin kurgusu için bile yıllarca emek harcanabilmektedir. Bu durum sinema filmlerini, edebî açıdan da incelemeye değer kılmaktadır.

Müzedede Bir Gece filmi, her ne kadar Milan Trenc’in aynı adlı çocuk kitabından esinlenmişse de senaryo aşamasında yapılan değişikliklerle ve kurguya yapılan eklemelerle zenginleştirilmiş, ‘yeniden yazma’ ile farklı bir metne dönüştürülmüştür. Bu yeni metinde yani filmin senaryosunda; oyun, kolaj, metinlerarasılık, medyalararasılık, tarihin ve tarihsel karakterlerin gülünç dönüştürümü, ters-yüz edilmesi gibi postmodernizmin pek çok tekniğinden yararlanılmıştır. Bunlardan biri de ‘üstkurmaca’dır. Dördüncü film dijital bir platforma özel farklı bir formatta hazırlandığı için, ilk üç filmle aynı kategoride değerlendirilmesi uygun görülmediğinden, incelemeye dâhil edilmemiştir.

3.1. Karakterlerin Tematik Keşfi ve Kurmaca-Gerçeklik Karşılaştırması

Waugh’un üstkurmaca için belirlediği işlevlerin ilkinde “kurmaca içinde ‘rol oynayan’ karakterlerin tematik keşfi yoluyla kurmacalığın incelenmesi” gelmekteydi. Kurmaca eserler

okuru/izleyiciyi hikâyenin gerçekliğine inandırmaya çalışırken; üstkurmaca ile oluşturulan metinlerde, bütün hikâyenin bir kurmacadan ibaret olduğu vurgusu yapılır. ‘Müzedede Bir Gece’ filmi bu bakış açısıyla değerlendirildiğinde, karakterlerin yapay olması, filmin kurmaca olduğu mesajını izleyiciye daha en baştan vermektedir. Filmde, müze obje ve karakterlerinin canlanmasına inanmakta güçlük çeken Larry, ABD’nin 26. Başkanı Theodore Roosevelt’in balmumu heykeline şöyle sorar: “Bu müzedekilerin şey olması gerekmiyor mu?... Ölü!”. Roosevelt’in “Hayal edebiliyorsan her şey mümkündür” cevabı ise Jale Parla’nın üstkurmaca anlatılar için söylediği “her şeyin mümkün olduğu bir evren” (Parla, 2012) tespitini hatırlatır. İlerleyen dakikalarda müzedeki bu karmaşa yüzünden işi bırakacağını söyleyen Larry’ye yine Roosevelt “Ben balmumundan yapıldım, ya sen?” diyerek kendisinin yapaylığını hatırlatırken, bir yandan da kurmaca bir karakter olan Larry’ye kendi gerçekliğini sorgulattır. Filmin sonlarına doğru, Sakagawea’yı kurtarıırken Roosevelt’in vücudu ortadan ikiye ayrılır. Sakagawea onu, erittiği balmumu ile yeniden birleştirir. Larry ile müze karakterlerinin, dolayısıyla seyircinin bağ kurmaya başladığı anda; Roosevelt’in “Sakagawea, o yaptı. Yepyeni oldum!” sözleriyle karakterlerin yapaylığı bir kez daha hatırlatılır. Canı yanmayan, ölmeyen, çeşitli malzemelerden yapılmış, ‘gerçek olmayan’ bu karakterlerin, asıllarını benimsemeleri, onlar gibi davranmaları, hatta onların hafızaları ile var olmaları; seyirciyi bu kurmacanın gerçekliği üzerinde düşünmeye sevk eder. Bu düşünce, serinin diğer filmlerinde de canlı tutulur. Örneğin ikinci filmde, Washington’daki müzede canlanan Amelia Earheart’ın, kendini yaşadığı maceraya epeyce kaptırdığını gören Larry, ona gerçeği anlatmaya çalışsa da Amelia onu duymazdan gelir. Maceracı ruhuna uygun olarak ‘anı yaşama’ düşüncesiyle hareket eden Amelia, kendisine gerçeği söylemek üzereyken Larry’yi susturur ve başından beri her şeyi bildiğini söyler. En başından beri, kendisinin gerçek olmadığını bilen, buna rağmen her anı yeni bir macera gibi gören Amelia, Larry ile birlikte seyirciye de bir mesaj vermektedir: Bu izlenen film sahnesi de müzedeki sergiler gibi bir kurmacadır ve izleyici bu maceraya atılırken başından beri, filmin gerçek olmadığını farkında olmalıdır. Filmdeki heykellerin sınırlı bir vakit canlanmaları gibi, seyirci de sınırlı bir vakitte, izlediği filmin evrenindeki kurmaca bir gerçekliğe dâhil olmaktadır. Daha da ötesinde insan kendisi de sınırlı bir vakitte canlıdır ve her insan kendisi için belirli olan vakit kadar film sahnesinde rolünü oynayacaktır. Yaşanılan hayatın gerçekliğine kapılmak, bir filmin gerçek olduğuna inanmak kadar aldatıcıdır. Aynı tematik izlek üçüncü filmde de devam eder. Pek çok sahnede gerçeklik sorgulaması yeniden görülür. Örneğin Kahmunrah elindeki yakut ayakkabıya bakarak “Bari gerçek yakut koysalarmış. Neresi gerçek bunun?” der. Oysa kendi gerçekliğinin yanında yakutun gerçek olup olmaması söz konusu bile edilmemelidir. Üçüncü filmde ise, kendisini gerçek bir şövalye zanneden Lanselot’un gerçekle yüzleşmesinin bir tiyatro sahnesinde yaşanması üstkurmaca ironik bir boyut kazandırır.



Resim 7- Tiyatro sahnesini Camelot zanneden Sir Lancelot

Hayatının aşkı olan Camelot kraliçesi Guinevere’i arayan Lancelot, Camelot müzikalinin afişini görünce, Camelot sarayının değiştiğini zannederek tiyatro salonuna girer ve sahnedeki oyuncularla konuşmaya başlar. Tiyatro oyuncuları, onun aklî dengesinin yerinde olmadığını düşünerek müsamaha gösterir ve ona sahnedeki oyunun gerçek olmadığını, kendilerinin de birer oyuncu olduğunu anlatmaya çalışırlar. Sahnede Kral Arthur rolünde X-Man/Volverine filminin başrol oyuncusu Hugh Jackman vardır. Kendisini gerçek ismiyle tanıtan Hugh Jackman, ‘oyuncu’ olduklarını ve sahnede bir ‘oyun’u canlandırdıklarını söyler. Düello için kılıç çeken Lancelot’a, tahtadan yapılmış olan kendi kılıcını gösterir.



Resim 8- Sir Lancelot’un sahnedekileri gerçek zannederek krala meydan okuması

Lancelot’un şaşkın bir şekilde “Hey, o şey gerçek değil” sözlerine, Guinevere rolündeki Alice Eve: “Hiçbir şey gerçek değil” diye cevap verir. Lancelot’un yalnızca, balmumundan heykeli değil, tarihî varlığı bile gerçekliği tartışmalı olan bir efsaneye dayanmaktadır. Bunu bir kez de Larry’nin ağzından duyan Lancelot, gerçek bir karakterin bile kopyası olmadığını öğrenince,

büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Bu sözler üzerinden seyirciye de filmin, oyuncuların, bütün bu kurgunun gerçek olmadığı mesajı verilir. Diğer yandan Hugh Jackman'ın Volverin filmindeki rolüne gönderme yapılarak medyalararasılıktan yararlanılır ve o an izlenenlerin de bir film olduğu hatırlatılır.

Filmde, ileriki sahnelere dönük ipuçlarının verilmesi de bunun bir kurmaca olduğu, günün sonunda 'kahramanın' başaracağı algısını verir. Girdiği işlerde bir türlü dikiş tutturamayan, eski eşinin ve oğlunun gözünde 'sıradan' bir insan olan Larry'nin bir dönüşüm yaşayacağı en başından beri hissettirilir. Larry eski karısına: "Artık şansımın döneceğini hissediyorum ve o zaman her şey harika olacak" der. "Belki de basit bir işe girmesi gereken sıradan birisin" diyen ve annesinin kariyer sahibi nişanlısını kendine örnek alan oğlunun aksine; Theodore Roosevelt, Larry'nin başaracağına inanmakta ve ona cesaret vermektedir. Larry'e söylediği "Bazıları lider doğar, diğerleri bunu başarmak için savaşıyor" sözünü Larry, Roosevelt'in lider yaradılışlı olduğu, kendisine de başarımın çabalayarak elde edilebileceği konusunda cesaret verdiği şeklinde anlar. Oysa aynı sözü filmin sonlarına doğru tekrar eden Roosevelt ona "Bazılarımız sıradandır" derken, beden dili ile sıradan olanın kendisi olduğunu ima eder, çünkü Teddy yalnızca balmumundan yapılmış bir heykeldir. Ardından: "Sen değilsin! Sen sıradan değilsin!" diyerek, Larry'e 'seçilmiş' ve 'kurtarıcı' misyonu yükler ve onun bir kahramana dönüşeceğinin ipucunu verir. Üstkurmacanın oluşturulmasında bu mizansende olduğu gibi tarihsel karakterlerin, bilinen özelliklerinden de yararlanılmıştır. Roosevelt'in işçi-köylü sınıfına hizmet götürdüğü, zencilere de medenî haklar verilmesi için çalışmalar yaptığı, Çekoslavakları bağımsızlıklarını kazanmaları için desteklediği ve Panama Kanalı'nı açtığı bilinmektedir. Filmde onun bu yönüne gönderme yapılarak; ümitsiz ve zor durumda olan Larry'i destekleyen, cesaretlendiren Roosevelt, bir yandan rehber ve akıl hocası gibi izleyicinin gözünde yüceltilirken, diğer yandan yalnızca balmumundan bir heykel olduğu, gerçek Roosevelt olmadığı hatırlatılır. Öyle ki bu simule Roosevelt, bir asker ve avcı gibi cesur görünmeye çalışsa da aslında hoşlandığı kadına açılmayacak kadar cesaretsizdir.

3.2. Gülünç Dönüştürüm/ Tarihsel Dönüştürüm

"Üstkurmaca metinlerde, yazar kurgusal karakterlerin 'var olmadığını, canlı olmadığını ya da sıra dışı eylemlerde bulunabildiklerini' bilir ve buna göre çalışmasını gerçekleştirir ve bu yolla karakterlerin kurgusal araçlar olduklarını vurgular" (Gökdoğan, 2017: 12). Bu bağlamda filmde, kimi zaman karakterlerin gerçek tarihî kimliklerinde sahip oldukları özellikler abartılır (Abraham Lincoln'un dürüstlüğüne ve Napolyon'un boy kompleksine sık sık vurgu yapılması gibi), bazen de bu özellikler tam zıddı ile ortaya konarak kahraman sıradanlaştırılır (Roosevelt'in cesaretsiz davranması, Attila'nın sert davranışlarının altında güya çocukken yaşadığı travmaların olması gibi). "Kimi zaman da karakterlerin gerçek ya da kurgusal kimlikleri sorusu, gerçek hayattan kişilerin edebî karakterler olarak kurgu dünyasına eklenmesiyle kurgu içinde gerçeklik ya da gerçeklik içinde kurgu sorunsalı daha da karmaşık hâle getirir" (2017: 12-13). Seyirci, tarihî bilgilerin doğruluğu şeklinde bir ön kabule sahip olsa bile, bir yandan da bu tarihî karakterlerin filmdeki gibi zaafı ve basitlikleri olabileceği düşüncesi ile kurgunun mu yoksa tarihsel bilginin mi daha gerçek olduğunu sorgulayacaktır.

Özge Yıldız, tarihin dönüştürülmesi noktasında üstkurmaca ve yeni tarihselciliğin birleştiğini savunarak şöyle der: "Tarihselci bir anlatıda karşımıza çıkan kişi ve mekânlar gerçek tarihte anlatıldığı gibi ihtişamlı, özgüvenli ve parlak değildir. Aksine güçsüz, meczup ve karanlıktır" (Yıldız, 2019: 12). Bu cümleden hareketle, filmde yalnızca Roosevelt'in değil, pek çok tarihsel karakterin de dönüştürüldüğü görülür. Lewis ve Clark keşiflerine yardımcı olması ile bilinen

Sakagawea'nın onlara rehberlik yaptığı sırada sırtında bebeğinin olduğu bilinmektedir. Filmde müze rehberi Rebecca da bu bilgiyi verir. Oysa Sakagawea poliüretan heykelinin bebeği yoktur. Bunun nedeni Teddy ile duygusal yakınlaşma yaşayacak olan Sakagawea'nın evli ya da çocuklu bir kadın olarak çizilmesinin, kurguya uygun olmayacağı düşüncesi olabilir. Bir başka örnek Ahkmenrah'tır. Mısır tarihinde bu adda bir firavun olmamakla birlikte, bu karakter için Tutankamun'dan (genç ölmeleri bakımından aralarındaki benzerlikten dolayı) esinlenilmiş olması muhtemeldir. İlk filmde mezarının 1952 yılında keşfedildiği söylene de üçüncü filmde çocuk Cecil'in 1938'de bir kaza sonucu mezarı keşfettiği görülür. Arada geçen sürede Akhmenrah'ın, Cambridge Üniversitesi Mısır Bilim Bölümü'nde sergilenmesinden hareketle, üniversiteyi Cambridge'de okuduğunu söylemesi bir gülünç dönüştürüm örneğidir. Akhmenrah'ın Cambridge'te üniversite okuduğu şeklinde kendisi ile ilgili bir senaryo oluşturması, Waugh'un belirlediği ikinci işlevdeki karakterin senaryo yazımına ve kendi kurgusal kimliklerini inşa etmeye dâhil edilmesine de örnektir. Tamamen kurgu olan Akhmenrah ve Kahmunrah'ın hikâyesi ile tabletin gizemi, ikinci ve üçüncü filmlerdeki kurgunun da iskeletini oluşturmaktadır. Kurmacanın tarihsel bir dayanağa oturtulmaya çalışılması, gizemi artırmak ve izleyiciyi bu serüvenin içine çekmekle birlikte üç film boyunca, izleyiciyi Waugh'un sözünü ettiği karakterlerin tematik keşfine yöneltir.

3.3. Kurmacanın Kendini Açığa Vurması

İzleyici filmdeki karakterlerle bir yandan bağ kurarken, bir yandan da onların 'kurmaca'dan ibaret olduğu gerçeği sayesinde dehşet verici olaylar karşısında fazla sarsılmamış olur. "Üstkurmaca anlatıda dış dünyayı olduğu gibi yansıtmaktan kaçınan yazar, onu yabancılaştırmak için tuhaf (garip) anlamını ifade eden grotesk tekniğini kullanır. Yabancılaştırma etmeni üstkurmacada önemli bir kurgu ögesi olarak karşımıza çıkmaktadır" (Karadeniz, 2014: 62). Seyirci bu nedenle, küçük düşürülen ya da dönüştürülen tarihî karakterler karşısında bir hassasiyet göstermez. Aynı şekilde müzeden çıktığı için toza dönüşen mağara adamı karşısında ciddi bir üzüntü hissetmez. Yalnızca bir geceliğine canlanan Amelia Earheart'ın bir daha canlanamayacağını bilse de üzerinde fazla durmaz. Ayrıca kurmacalarda, seyirci, olayların nedenselliği üzerinde durur, sonucu merak eder. Oysa üstkurmacada gerçekçi olma ve inandırma kaygısı yoktur. Bu nedenle oluşturulan kaos yalnızca seyirciyi heyecanlandırmaya yöneliktir. Her üç filmde de müzenin karmakarışık olduğu pek çok sahne görülür. Üstelik yalnızca 'Doğal Tarih Müzesi'nde değil, 'Smithsonian Müzesi'nde ve 'Britanya Müzesi'nde de pek çok eşya, camekân, duvar ve heykel yıkılır, kırılır. Bunca zararın nasıl giderildiği, bu sorumluluğun kimin üstüne kaldığı, müzedeki güvenlik tedbirlerinin nasıl bu kadar basit olduğu, heykelleri dışarıda gören insanların bu anormalliği nasıl bu kadar normal karşıladıkları, yetkililerin bunca tuhaflığın üzerine neden gitmediği fazla sorgulanmaz. Çünkü seyircinin, bütün bunların film olduğunun farkında olmasının yanı sıra, film senaristinin veya yönetmeninin de inandırıcı olmak gibi bir kaygısı yoktur.

Filmde; içlerinde cesur asker ve savaşçılar, generaller, devlet başkanları, ormanlar kralı olarak ünlenen aslan, pek çok yırtıcı hayvan ve henüz kuralla yaşamaya alışık olmayan ilkel mağara insanların olduğu bütün müze karakterleri –ki uyanık oldukları gece boyunca kendilerini asılları gibi hissetmektedirler- gün doğarken gönüllü bir şekilde yerlerine geçerler. Bu da filmin kurmaca olduğunu, bütün o karakterlerin birer sergi olduğunu gösterirken, filmin sonunda oyuncuların ve hatta sinema salonundan çıktıktan sonra izleyicinin de o sergiler gibi kendi dünyalarına döneceklerini düşündürür. Diğer yandan, kendilerinin ve yaşananların gerçek olmadığını aslında bilincinde olan bu karakterler, deyim yerindeyse bir 'oyun' oynamakta, her gece bu oyuna dâhil

olup, oyun bittiğinde de yerlerine geçmektedirler. Çok büyük bir heykel olan Abraham Lincoln, Amelia Earheart'ın talimatıyla yerine oturur, Amelia son derece maceracı bir ruha sahip olmasına rağmen, Larry ve dostlarını New York'a götürdükten sonra, bir daha canlanmayacağını bile bile Smithsonian Müzesi'ne gönüllü bir şekilde geri döner. Sinemaya gelen seyirci de filmin bir 'kurmaca' olduğunu bilerek yani bu "kurmaca anlaşmasını kabul" (Engin, 2016: 90) ederek koltuğa oturur. "Üstkurmaca da bu anlaşmanın bozulmasıyla, söz konusu illüzyona/-miş gibi yapmaya kendimizi bırakmanın pek mümkün olmadığını anlamamızla başlar. Kurmaca, gerçek(lik) değildir, peki. Ama gerçek(lik) de bir tür kurgu değil midir? Bu durumda kurmaca, yeni bir gerçekliğin üretiminde imkânlar sağlayacaktır" (2016: 90). Müzedeki bu durum, modernizmin çarkları arasında sürüklenip duran insanlığın koşturmacasını ve insanların asıl benliklerinden farklı olarak takındığı maskelerle oynadığı rollerin (persona) ardından kendi dünyalarına çekildiklerinde, her şeyin bir 'oyun' olup olmadığı düşüncesine kapı aralar. Madem yaşanan gerçeklik de bir tür 'kurgu' olabilir, o hâlde 'kurmaca' olan filmlerin gerçekliğine inanmak ve bu sanal evrene kendini kaptırmak da bir çeşit gerçeklik arayışı olabilir.

3.4. Kurmaca ve Gerçek Yaşam Üzerinden 'Gerçekliğin' Sorgulanması

İçinde yaşanan evrenin ontolojik açıdan var olup olmadığı sorusu neredeyse insanlık tarihi kadar eskidir. Nesnelere hatta insan varlığının bile bir gölgeden ibaret olduğu düşüncesi Platon'a kadar dayanmaktadır. Son yıllarda edebiyatta ve sinemada bu sorgulamalar ileri bir boyuta taşınmış, kurmaca bir bilgisayar evreninde var olduğu (Matrix) ya da rüya ile gerçeğin ayırt edilemez şekilde iç içe girdiği (Inception) düşüncesi işlenmiştir. Bununla birlikte insan, yaşadığı evrenin kurmaca ya da rüya olduğu düşüncesinden huzursuzluk duyar. Öyle ki yalnızca kendi yaşadığı evrenin değil, okuduğu romanın, izlediği filmin kurmaca olduğunu bilmesine rağmen, bu alternatif gerçekliğe bir süreliğine de olsa kendini kaptırır. "Tabi ki kurmaca dünyanın gerçekliğine inanmakla birlikte okur, zihninin bir başka noktasında bütün bunların kurmaca olduğunu bilir; ancak kurmacanın gerçekliğine de inanmayı ihmal etmez" (Karadeniz, 2014: 58). Bu yüzdendir ki, insanlığın bu 'inanma' ve 'oyalanma' ihtiyacının farkında olan yazar ve senaristler birbirinin devamı niteliğinde roman ve senaryolar yazmaktadır. Gerçekliğe dair bu "ontolojik zeminin kayması veya kaybolması" (Arık, 2017: 48) sonucu, okurun/izleyicinin bu "simule edilmiş dünyayı içselleştirmesi"ne (2017: 48) vurgu yapan Arık, film serilerinin çekilme nedenlerini incelediği çalışmasında şöyle der:

"Bir animasyon film/sinemanın tutması, para kazanma arzusu, yeni ödüller almak; ya da yakalanan şöhretin devam ettirilme düşüncesi, filmle verilen mesaj(lar)ın tekrarlanmak istenmesi gibi etkenler, geçmiş zamanlarda da olmasına rağmen, bir sinemanın ikinci veya üçüncü bölüm şeklinde devamının çekilmesine rastlanmaz. Postmodern süreçte izleyicinin sinema ve karakterleri içselleştirmesi/gerçek gibi algılaması nedeniyle izledikleri bir sinemanın devamını talep etmeleri, kahramanların akıbetleri hakkında merak veya endişe duymaları, senaristin kendi kurguladığı olay ya da kahramanlarla kurduğu duygusal bağ, yönetmenin film sahnesinde inşa ettiği sanal dünyayı devam ettirmek istemesi, oyuncuların canlandırdıkları karakterlerle duygusal bağ kurması vb. sebeplerin de bahsi geçen durumda payı olabileceği göz ardı edilmemelidir" (2017: 48)

Müzedeki Bir Gece filmi, sonucusu dijital bir platformda olmak üzere, dört ayrı film olarak çekilmiştir. İncelemeye alınan ilk üç filmde Larry, ana karakter olarak filmin merkezindedir. İlk filmde, başarısız biri olarak tanıtılan fakat kaderinin değişeceği izlenimi verilen Larry, önceleri her şeyi kontrol altına almayı denese de başaramaz. Göreve başladığı ilk gece yaşlı müze bekçileri kendisine "Kurallara uy, işini eksiksiz ve çabuk yap" diyerek bir talimatname vermiştir. Oysa Larry, merak edip ona bakmaz bile. Ancak müzedekiler canlanıp da talimatnameye ihtiyacı olduğunda, orada yapması gereken her şeyin yazılı olduğunu görür. Fakat bu kez de talimatnameyi maymuna kaptırır. Bu talimatname, bir bakıma Larry'nin müzedeki rolünün

senaryosudur fakat senaryoyu kaybeden Larry, rolünü kendisi yazmak zorunda kalır. Ertesi gün yaşlı bekçinin tavsiyesi üzerine tarih kitapları okuyup, müzedekilerle ilgili bilgi edinen Larry, çeşitli planlar kurup düzenekler hazırlar. Örneğin dinazor Rex'i oyalamak için uzaktan kumandalı bir oyuncak arabaya kemiği bağlar, Paskalya Adası kafasının konuşmasını engellemek ve onu oyalamak için kocaman bir sakız hazırlar, mağara adamlarına, bulmaya çalıştıkları ateşi kolayca elde edebilecekleri bir çakmak verir. Fakat tam başardığını düşündüğü sırada işler tamamen çığırından çıkar ve ürettiği çözümler daha beter bir karmaşaya neden olur. Üst üste yaşadığı bu zorluklar karşısında pes etmek üzereyken, mağara adamlarından birinin müzeden kaçtığını fark eder. Onu içeri getirmek için koşsa da yetişemez ve gün doğumunda mağara adamının toza dönüşmesine şahit olur. Önceleri yalnızca oğluna düzenli bir hayat sunabilmek için bu işe razı olan Larry'nin artık daha yüksek bir amacı vardır: Müzedekilere sahip çıkmak. Bu noktaya kadar Larry'nin filmdeki rolü ve müzedeki görevi itibarıyla yüklendiği rol açısından bir okuma yapılmakla birlikte; filmdeki talimatname ile gerçek hayattaki kurallar arasında bir analogi de kurulabilir: Hayat, insanın hiçbir tecrübe sahibi olmadan kendisini içinde bulduğu bir sahnedir. Burada kişiye nerede, ne yapacağını ya da yapmayacağını söyleyen toplumsal, geleneksel, dinî ve yasal kurallar (talimatname) vardır. Bu talimatlarla sorunsuz yaşamak mümkün olduğu gibi kimi zaman onların kaybedildiği ya da reddedildiği durumlar olabilir. Bu noktada insan ne yapacağını şaşırır, boşluğa düşer hatta pes edebilir. Tâ ki asıl gayesini fark edip, içsel bir uyanış yaşayana kadar. Larry'nin farkındalığını sağlayan, işi kabul etmesine hatta bunu bir sorumluluk olarak görmesine neden olan şey, birer heykelden ibaret olan bu sergilerin 'gerçek' bir insanın rehberliğine ve koruyuculuğuna ihtiyaç duyduklarını fark etmesi olur. Gerçek hayatta da insanlar buna benzer farklı idealler ve gayeler uğruna, kendilerine bir yaşam senaryosu çizebilirler. Bir bakıma insanın 'tutunmasının' yolu da budur.

Larry, kendi yaşam oyununun kurucusu olduktan sonra, serinin ikinci ve üçüncü filmlerinde amacından uzaklaşır. İkinci filmde, daha önce başarısız olduğu küçük icatlarla bu kez başarıyı ve şöhreti yakalamıştır. Burada, bir önceki filmin senaryosundan beslenilmesi ise yine bir üstkurmaya örneğidir. Kaybolmayan anahtarlık, süper büyük köpek kemiği, gece parıldayan el feneri gibi Larry'nin icat ettiği eşyalar, bir önceki senaryoda yaşananlardan ilham alınarak geliştirilmiş icatlardır. Bir bakıma yakaladığı başarıyı, bekçilik deneyimine borçlu olan Larry, ikinci filmde, şöhretin ve iş hayatının getirdiği yoğunluktan ötürü oğlunu ve müzedeki dostlarını ihmal etmeye başlamıştır. Müze müdürü, Larry'ye artık sergilerin yerine hologramlarının kullanılacağını, bu yüzden heykellerin Washington'daki büyük Smithsonian Müzesi'nin deposuna kaldırılacağını söyler ve Larry'ye Roosevelt'in konuşan hologramını gösterir.



Resim 9- Larry'nin Tedy'nin hologramıyla karşılaşması

Duruma müdahale etmek için, tanıdığı birkaç kişiyi arayıp sergilerin kalmasını rica etmekten başka bir şey yapmayan Larry, Jedediah'dan aldığı telefonla kendine gelir ve dostlarının ona ihtiyaç duyduğu düşüncesi ile harekete geçer. Fakat aslında durum, görüldüğü gibi değildir. Larry –onunla birlikte seyirci de- bu gerçeğin Jedediah'ın şu sözleriyle farkına varır: “Hiç anlamıyorsun değil mi? Sana ihtiyacımız olduğu için aramadım seni. Tamam, biraz zor durumdaydık ama sonuçta hiç birimiz ilk defa paçamızı kurtarmaya çalışmıyorduk. Hayır, ortak seni, bize ihtiyacın olduğu için aradım. Son birkaç yıldır o şık kıyafetlerin içinde dolanıp duruyorsun. Oooo çok fiyakalısın ama için ölü!”. Modernizme apaçık bir eleştiri sayılabilecek bu sözlerle gerçeği fark eden Larry, kendini toparlar. Arkadaşlarıyla birlikte, Kahmunrah ve çevresindeki kötü adamlarla mücadele ederler ve kazanırlar. Tarihteki büyük yenilgisinden dolayı kendini suçlu hisseden ve cesareti kırılan General Custer da Larry sayesinde kendini toparlar. Birlik olup Kahmunrah'ı yendikten sonra General'in “Bu savaşın adı Smithsonian, ‘TARİH’in en büyük savaşı ama hiç kimse bunu bilmeyecek” sözlerine Larry: “Biz bileceğiz” cevabını verir. Askerî kariyeri oldukça tartışmalı olan General Custer için filmde, yeni bir ‘senaryo’ yazılmış ve ‘iadeitibar’ yapılmış olur. Bununla birlikte Larry de, Kahmunrah’la savaşırken, kılıca karşı el feneriyle savaşıp şaşırıcı hareketlerle onu alt edince Kahmunrah'ın “Nesin sen?” sorusuna, kendi varoluşsal sorusunun da cevabı olarak, gururla “Gece bekçisiyim!” diye cevap verir. Filmin sonunda kim olduğunun farkına varan Larry, gece bekçiliği işine geri döner. Şirketini satarak bütün gelirini, her şeyin eskisi gibi kalması şartıyla müzeye bağışlar. Fakat bir fark vardır, müze artık geceleri de açık olacaktır, hem de canlanan müze karakterleri ile. Filmin başındaki hologram kullanımı zaten buna zemin hazırlamıştır ve ziyaretçilere, müzede canlanan karakterlerin birer hologram olduğu söylenir. Teknolojinin çok geliştiği ve görsellerin de ne kadar ‘gerçekçi’ olduğu üzerine konuşmaların geçtiği sahnelerde, müze müdürü sergilerin ‘gerçek’ gibi olduğunu söylerken, gençler ve çocuklar bu ‘gerçekliği’ yetersiz ve sahte bulurlar. Çünkü onlar ‘postmodern’ çağın çocuklarıdır. “Postmodern düşünceyle birlikte modern düşüncenin değerleri ve hükümleri”nin (Karadeniz, 2014: 60) alt üst edildiğini, “gerçekliklerin yerini hiper-gerçekliklerin”in (2014: 60) aldığını söyleyen Karadeniz, postmodern çağın ‘gerçek’ algısını nasıl değiştirdiğini şöyle ifade eder: “Teknolojideki ve sosyal yaşamdaki değişimlerle beraber nesnelerin asıllarının yerini sınırsız sayıda çoğalabilen nüshalar alır. Yaşadığımız dünya gerçek olmayan kopyalarla hatta

kopyanın da kopyasıyla sarılır. Üstelik bu taklitler, simülasyonlar ve modeller zamanla “gerçeğin kendisi” gibi algılanmaya başlanır” (2014: 60). Öyle ki üçüncü filmde, Jedediah ve Octavius minyatür Pompeii şehrinin içine düştüklerinde, Octavius bu Roma şehrini tanır ve “Yapılarda âşına olduğum tarihî etkiyi hissedebiliyorum. Bu şehri daha önceden gördüğümünden eminim” der. Oysa bir minyatürden ibaret olan Octavius’un geçmiş bir hayatı olması mümkün değildir.

İkinci filmdeki ‘hologram’ ve ‘gerçek’ ironisi üçüncü filmde de sürdürülür. Sergilerin canlanışını büyük gösterilerle süsleyen Larry, bu kez de bu gösteriler sayesinde ünlü ve başarılı olmuştur.



Resim 10- Gösteriyi organize etmeye çalışan Larry

Bu filmde, müzeyi bırakmayan fakat müzedeki amacından ve rolünden epeyce uzaklaşmış bir Larry çıkar izleyicinin karşısına. Arkadaşları ile hazırladığı gösteride, bütün kontrolü elinde tutmaya çalışırken, birden her şeyin kontrolden çıkması; modernizmin mekanik kontrol anlayışına da eleştirel bir göndermedir.

3.5. Zamanın Göreliliği

Kurmacada esas olan okuru inandırmak olduğu için, neden-sonuç ilişkisine dayalı, daha kronolojik bir olay örgüsü görülür. Üstkurmaca anlatılarda ise asıl amaç anlatının ‘kurmaca’ olduğuna dikkat çekmek olduğu için, “zaman kavramı da farklı ontolojik tabakaların metafizik dokusu içinde bilinen anlamını yitirir. Zaman unsuru tabakalar arasında belirsizleştirilir ve metin çokkatmanlı bir yapıya ulaştırılmış olur. Böylece metinde yine ‘kurmaca ile gerçek’e iç içe geçmiş tabakalar görünümü verilir” (Karadeniz, 2014: 59). Müzedede Bir Gece filminde okuru ilk sarsan zamanın göreliliği olur. Normal insanlar için gün, güneşin doğumu ile başlar; simüle bir hayatı (paralel bir evren) temsil eden müzedeki sergiler için gün, güneşin batışıyla başlamaktadır. Larry, Roosevelt’in uykuya dalacağını düşündüğü için, sabah vakti olmasına rağmen “İyi geceler” der. Ama Rossevelet “Hayır, iyi günler!” diye karşılık verir. Çünkü onun hayatı kurmacadır, aslolan (!) Larry’nin içinde bulunduğu hayattır. Oysa Larry’nin hayatı da bir film, bir kurmacadır.

Zaman kavramının bilinen anlamını yitirdiği noktalardan biri de, tarihin çok farklı zamanlarında yaşamış figürlerin aynı zaman dilimi içerisinde yeniden canlanması, kahramanların bunu hiç yadırgamamaları fakat bir yandan da her birinin kendi zaman diliminde yaşıyormuşçasına hareket etmeleridir. Örneğin Octavius, Roma İmparatorluğunun en ihtişamlı dönemlerindeymişçesine

davranırken, mağara adamları ateşi bulmaya çalışır ve Roosevelt, atıyla ava çıktığı askerlik döneminin ve başkanlık yaptığı zamanın içinde yaşıyor gibidir. Sürekli çatışan Jedediah ile Octavius üzerinden Larry, bu zaman farkına rağmen her birinin tarihte ayrı bir yeri olduğu gerçeğini şöyle dile getirir: “2000 yıl arayla doğmuş olmanıza rağmen birbirinizden farkınız yok. İkiniz de büyük liderlersiniz”. Daha sonra ise, sergilerden çoğunun, birbirleri ile olan zaman farkını da aşarak yaşadıkları ‘modern’ zamana ayak uydurdukları görülür. İlk filmde, bindikleri oyuncak arabada, modern müzik dinleyerek, elleriyle ‘rock’ işaret yapan Jedediah ile Octavius üçüncü filmde ise bilgisayarda video izler hatta “aparatı” dedikleri bir aparatla yorum bile yazarlar.



Resim 11-Jedediah ve Octavius'un bilgisayar kullanarak buldukları çağa ayak uydurmaları

Yoruma yazdıkları “LOL” ifadesi ve gülen yüz emoji kullanmaları ise yine tarihsel karakterlerin modern çağa ayak uydurduklarını gösterir. Diğer yandan yaşadığı çağda erkek arkadaşı (sevgilisi) ile konuşabildiği halde onun tarafından anlaşılamayan Londra'daki kadın müze bekçisinin, bir neanderthal ile konuşmadan anlaşabilmesi ve duygusal yakınlık kurması da zaman kavramını ironik hâle getiren bir kurgudur. Zaman kavramını altüst eden bir başka sahne de, Larry ve Amelia'nın, ikinci filmde 1945 yılına ait, savaş sonrası kutlamayı tasvir eden bir resmin içine girmeleridir. O yılın teknolojik altyapısı, cep telefonunun çalışmasına uygun olmadığı halde Larry'nin telefonu çalar. Hatta bunun üzerine Larry: “Vay be 1945'te oldukça iyi çekiyor” diyerek hayretini gizleyemez. Resmin içindeyken, Larry cep telefonunu düşürür ve telefonu birkaç dakika önce tanıştığı genç bir asker bulur. Film sonundaki kısa kamera görüntülerinde bu gence annesi ismiyle seslenir: Joey (Joseph) Motorola. Gerçekte cep telefonunu icat eden kişi ise Motorola şirketinde çalışan ve ABD'li bir mühendis olan Martin Cooper'dır. Böylece cep telefonun icat edilme serüveni, farklı bir şekilde yeniden kurgulanmış olur.

3.6. Oyun Kavramı ve Oyunsuluk

Oyun kavramı, üstkurmaca anlatıların vazgeçilmez bir unsurudur. Bu şekilde izleyici oyalanır, eğlendirilir; bir yandan da bilmeceyi çözmeye zorlanır, düşündürülür. Yetişkinler de çoğu zaman, tıpkı çocuklar gibi oynadıkları/oynanan ‘oyun’un gerçekliğine kendilerini kaptırırlar. İnsanlar, izlediği filmde, gittiği bir illüzyon gösterisindeki numaralardan ancak inanırlarsa ve kendilerini gösteriye kaptırabilirlerse keyif alırlar. Müzede Bir Gece filminde oyun kavramından oldukça

fazla yararlanılmıştır. En başta Larry, hayatı ‘gerçeklik’ ciddiyetiyle değil bir ‘oyun’ havasında yaşayan bir karakterdir. İşe girip çıkması, sürekli ev değiştirmesi, farklı icatlar peşinde koşması hayatı ciddiye almadığını gösterir. Müzedeki işe ilk başladığı gece de, talimatnameyi okumak yerine mikrofonla oynar. Burada şu mesajı okumak da mümkün: Larry sürekli oyun oynar ve sonraki filmlerde de sürekli bir gösteri sunar; çünkü Larry yani onu canlandıran Ben Stiller, gerçek hayatta bir ‘şovmen’ ve bir ‘oyuncu’dur. Talimatnameyi kaybedince, canlanan sergilerle baş etmek için çeşitli oyun düzenekleri kuran Larry “Oyun mu? Oyun mu istiyorsun?” diye sorar. Minyatür salonundaki küçük Romalı asker figürlerinin ve tren yolu inşa eden Amerikan yerlilerinin savaşı, gerçek bir savaş değil bir oyundur. Aynı şekilde iç savaş askerleri, İspanyol askerleri de her gece bu savaş oyununu oynamaktadır. Müzedeki değerli eşyaları çalan yaşlı gece bekçisini yakalamak üzere peşine düşen Jedediah ve Octavius’un kullandıkları araba bir oyuncaktır. Üçüncü filmde, Lanselot, müzedeki dev yılanla savaşırken Larry’nin oğlu Nicky’e bir bıçak verir ve “Hiç bıçak kullandın mı?” diye sorar. Nicky: “Evet ama sadece World of Warcraft’ta” diye cevap verir. Bunun bir bilgisayar oyunu olduğunu bilmeyen Lanselot, “Kullanmış sayılırsın” der. Bunun üzerinden seyircide şöyle bir düşünce oluşturulur: “Her oyun bir parça gerçeklik içerir ve bir bakıma hayatın taklididir”. Yine Lanselot’un Camelot zannettiği tiyatro sahnesinde canlandırılanlar da birer ‘oyun’ ve sahnedekiler de oyuncudur. İnsanların merak dürtüsüne karşı koyamamaları da ‘oyun’a olan bu zaafı açıklanabilir. Birinci filmin sonunda, şehrin caddelerinde dinazor ayak izlerinin ve müze çatısında neanderthallerin görülmesi gibi olağanüstü durumlar haber bültenlerine çıkar. Tüm bunlar, insanların inanabileceği ‘normal’ hadiseler değildir fakat ‘ilgi çekici’dir. Tam da bu yüzden bütün bu karmaşanın her şeyi mahvedeceği ve belki müzenin sonunu getireceği beklenirken; bu durum insanlarda merak uyandırır ve müzeye akın akın ziyaretçi gelir. Çünkü oyuna dâhil olmak, son derece eğlenceli ve karşı konulamazdır.

3.7. Metinlerarasılık/ Medyalararasılık ve İç Anlatı

Bir eserin, kendi üzerine her dönüşü üstkurmaca çerçevesinde değerlendirilebilir. Herhangi “bir yapıtın üretim sürecine ilişkin ipuçlarına” Genette’nin *palimpsest* kavramı açısından yaklaşan Kubilay Aktulum, filmlerarasılığın da bir çeşit *üst-metinsellik* olduğunu belirtir. Ona göre: “Bir filmde aynı yönetmenin başka bir filmine gönderme yapıldığı durumda ise öz-filmsellikten söz edilir” (Aktulum, 2018: 101). Seri filmlerde, yalnızca aynı yönetmenle sınırlı kalmayan bu ilişki, devam filmlerinde; ana hikâyeyi, oyuncularını, içeriğini de kapsayacak daha zengin bir boyut kazanır. Aktulum, ana hikâyenin ya da hikâyenin bir bölümünün başka filmlerde izleyiciye hatırlatılmasını L. Dallenbach’ten alıntılıdığı “iç anlatı” kavramıyla açıklar: “Kurgusal iç-anlatı, ya bir alıntı ya da öykünün özeti olabilmektedir” (2018: 101). Müzedeki Bir Gece filminde, ana kurgu, bir müzedeki sergilerin canlanması ve bunun neden olduğu karmaşanın paralelinde, Larry Daley adlı karakterin yaşamının anlam kazanmasıdır. Bu ana kurgu, kolaj yöntemi kullanılarak tarihten pek çok ismin hikâyesi ile beslenmiştir. Karakterlerin tarihsel yaşamları küçük birer “iç-anlatı” olarak senaryoyu beslemektedir. Örneğin Sakagawea’nın yaşamöyküsü, General Custer’ın tarihsel hikâyesi ve bir Fransız efsanesi olan Camelot ile filmin senaryosu zenginleştirilmiştir. Üçüncü filmde ise filmlerarasılıktan yararlanılarak, X-Man/Volverine filmine gönderme yapılmıştır.

Öz-filmsellik ile filmin kendi üzerine yaptığı anırtırmaların dışında, özellikle üçüncü bölümde Sir Lanselot üzerinden çoklu bir metinlerarası bağ oluşturulmuştur. Bilindiği gibi, şövalye anlatılarından ve romanslardan, modern romana geçişin ilk örneği kabul edilen *Don Kişot*’un ana karakteri gerçeklikten kopmuş ve kendisine asil bir şövalye rolü biçmiş bir karakterdir. Sir Lanselot’un şövalyece tutumlarının ve hayalî bir sevgili uğruna verdiği mücadelenin hiç biri

gerçek değildir ve tıpkı Don Kişot'ta olduğu gibi, onun dışında herkes bu durumun farkındadır. Düştüğü garip ve gülünç durumlar, izleyiciye doğrudan Cervantes'in bu garip şövalyesini hatırlatır. Diğer yandan aynı bölümde; hem bir anlatı olan Camelot efsanesine, hem bir tiyatro oyunu olan Camelot'a, hem de tiyatro oyuncularının sinema ile olan bağına dikkat çekilerek, yalnızca filmlerarası değil metinlerarası ve medyalararası çok yönlü bir ilişki kurulduğu görülmektedir.

Filmin farklı bölümleri arasında, kurgusal açıdan tam bir bağlantısallık söz konusudur. Henüz ilk filmde, yaşlı müze bekçisi Cecil, Larry'nin "Bay Frederickson siz misiniz?" sorusuna "Hayır, Bay Frederickson babamdı, ben Cecil" diye cevap vererek, babası ile ilgili bir işaret bırakır. Burada basit bir espri olarak üzerinde çok durulmayan bu detay ancak üçüncü filmle birlikte deşifre edilir. Film, 1952'de yapılan Nil kazısından bir sahne ile başlar. Kazının başındaki kişi Robert Frederickson adında bir adamdır. Bu kazı esnasında oğlu küçük C.J. (Cecil) de yanındadır ve bir çukura düşerek şans eseri, babasının uzun süredir aradığı Akhmenrah'ın mezarını bulur. Üçüncü filmde, bu kazı ve tablet ile ilgili bilgi edinmeye çalışan Larry, müzenin arşivinde bir fotoğraf bulur. Arşiv görevlisi olan kadının Cecil'i tanıması ile olay çözülür. Yine ilk filmde Akhmenrah'ın Cambridge'de okuduğunu söylemesinin nedeni, üçüncü filmde açıklığa kavuşur. Amerika ve İngiltere bayraklarının yan yana dalgalandığı kazı alanında, keşfedilen tarihî eserlerin bir kısmı İngiltere'ye bir kısmı da Amerika'ya götürülür. Akhmenrah da ilk olarak Londra'ya götürülmüş, oradan New York'a taşınmıştır.

3.8. Tematik Keşifte Süreklilik

Filmde açıkça verilen mesajlarla her üç filmde de benzer temler üzerinde durulmuştur. Örneğin ilk filmde Larry'nin 'basit, sıradan' biri olduğu izlenimi verildikten sonra 'müze bekçiliği' gibi sıradan sayılabilecek bir iş, Nicky'nin de deyişiyle "dünyanın en harika işi" gibi gösterilir. Sonraki filmlerde de müze bekçiliği üzerinde oldukça fazla diyalog döner. Örneğin ikinci filmde, yaptığı icatlarla zengin olan Larry'ye müze müdürü Mc Phee, "Ben de müze bekçisi olsam, ünlü olurum" der. Smithsonian Müzesi'ndeki Brundon adlı bekçi ile Larry, yine müze bekçiliğinin ne kadar önemli olduğu üzerine konuşurlar. Amelia, Larry'ye ne iş yaptığını sorduğunda, önceleri müze bekçiliği yaptığını ama şimdi bir çeşit mucit olduğunu söyler. Amelia ise onun yüz ifadelerinden, sevmediği bir işi yaptığı çıkarımında bulunarak, neden sevdiği işi yapmadığını sorar. Benzer şeyleri Jedediah da söyler. Üçüncü filmde Larry müze arşivinde araştırma yaparken, başvurduğu görevli yaşlı kadına kendini tanıtır, kadın ise ona: "Kim olduğunu biliyorum, gece bekçisisin" der. Oysa Larry aynı zamanda müzedeki gece gösterilerinin yapımcısıdır ve bu yönüyle çok daha ünlüdür. Buna rağmen kadın, küçümseyen bir bakışla, ona gece bekçisi olduğunu hatırlatır. Üçüncü filmde, Britanya Müzesi'ndeki kadın gece bekçisi ile Larry arasında yine bekçilik üzerine konuşmalar geçer. Seri boyunca, bu görev bazı oyuncular tarafından yüceltilir, bazıları tarafından ise küçümsenir. Böylece oluşturulan zıtlıklarla sürekli verilen "Sevdiğin işi yap" mesajı ikinci filmdeki bir sahne ile pekiştirilir. Filmin başlarında, Roosevelt kendisine mutluluğun anahtarını söyleyeceken, Larry onu dinlemeyerek çalan telefonunu açar ve tam o sırada güneş doğduğu için Teddy sözlerini tamamlayamadan donar. Bu sahne üzerinden teknoloji ve modernizm eleştirisi okunabilir. Filmin sonunda yaşadıklarından ders çıkaran Larry, Teddy'ye mutluluğun anahtarının ne olduğunu anladığını söyler. "Sevdiğin işi yapmak değil mi, sevdiğin insanlarla?" diye soran Larry'ye, Teddy şu ilginç cevabı verir: "Ben beden eğitimi diyecektim ama sevgi de olabilir". Bu bir bakıma, mesajların bu kadar açık şekilde verilmesinden dolayı filmin, kendi kendisine yönelttiği ironik bir eleştiridir. Filmde sürekliliği olan bir diğer vurgu da basitliktir. İkinci filmde "Basitleş, burası zaten karmaşık" sözü geçer. Üçüncü filmde de

basit düşünme vurgusu yapılır. Larry, kendisine benzeyen neanderthalin anlatmaya çalışıklarına çok derin anlamlar yüklerken, onun söylemeye çalıştığı kafasıyla kapının camını kırıp dışarı çıkabilecekleri şeklinde ‘basit’ bir eylemdir. Yine, tarih vurgusu da “tarihin canlanması” ve “tarih yazmak” sözleri üzerinden oldukça sık tekrarlanır. ‘Canlanmak’, ‘hayata geri dönmek’, ‘eskisinden daha canlı olmak’ gibi sözler, filmdeki karakterlerin gerçekliği üzerinden konuşulsa da aslında içerdikleri mecazî anlamlarla filmin bir diğer izleğini oluşturur. Bir başka ortak tem ise, planlı yaşamaktır. İkinci filmde Larry’nin detaylı bir planı olduğunu söylemesi üzerine oğlu “Yani planın yok” der. General Custer da “Biz Amerikalıyız, planlamayız; harekete geçeriz!” der. Üçüncü filmde aynı tem, Nicky’nin eğitimine ara verip gelişigüzel yaşamak istemesiyle sürdürülür. Her şeyi planlama kaygısı içine düşmüş olan Larry de filmin sonunda, “Yarın ne yapacağımı bilmiyorum” deyince, Teddy’den “Ne heyecan verici!” cevabını alır. Plansız, yarın ne olacağını bilmeden ‘an’ı yaşamak, özellikle ikinci ve üçüncü filmde vurgulanan temlerdir. Birbirini takip eden edebî metinlerde; Waugh, üstkurmacayı gruplandırırken bunlara yüklediği işlevler arasında tematik keşfi de sayar. Bu durum her üç filmin senaryosunda da yapılan tekrarlarla izleyiciye derinden hissettirilir. Aktulum da söz konusu tekrarlar ve göndermeler için ‘filmlerarasılık’ ve ‘iç anlatı’ terimlerini kullanır. Filmde de yinelenen benzer temler üzerinde durulmuştur.

3.9. Gerçeklik Düzlemleri

Bir anlatıda üstkurmacayı oluşturan pek çok farklı unsur olmakla birlikte, anlatıda yer alan gerçeklik düzlemleri, okur/izleyici üzerinde esas etkiyi oluşturmaktadır. Bu bağlamda Müzedede Bir Gece filminde pek çok farklı katman oluşturulmuştur. Milan Trenc’in çocuk kitabı olarak kaleme almış olduğu ‘Müzedede Bir Gece’ adlı anlatı düzlem olarak filmin ana zeminini oluşturur. Filmdeki ilk katman, müzedeki sergilerin oluşturduğu gerçeklik düzlemidir. Tarihin sergilendiği bir yer olarak müze, dış dünyadan başlı başlına farklı bir evren gibidir. Burada sergilenen her biri farklı çağlardan kalma varlıklar, insan ve hayvan simülasyonları sayesinde ziyaretçiler bir “yapay evren” deneyimi yaşarlar. Filmde bu sergilerin güneşin batışı ile birlikte canlandığı kısımlarda, ikinci bir kurmaca evren oluşturulur. Her gece bu düzlemde yaşanan bambaşka bir hayat vardır. Bir diğer düzlem olarak, bu hayatın içinde birer heykel olduklarını bilerek yaşayan bu sergilerin asıllarını oluşturan tarihî şahsiyetler düşünülebilir. Çünkü bu kişilerin her birinin tarihsel hikâyesi senaryonun kurgusunu beslemektedir. Bu üçüncü katman, ‘geçmiş’in bir ‘iç anlatı’ olarak filme yansımaları şeklinde de düşünülebilir. Larry ve filmin diğer ‘insan’ kahramanları da dördüncü düzlemi oluşturur. Normal insanların yaşadığı gerçek hayat olarak sunulan bu hayat da bir filmidir; yani gerçek değil, kurmacadır. Buna ilave olarak Larry ve müze müdürünün müzeyi televizyonda izlemeleri yeni bir düzlem daha oluşturur. Altıncı düzlemde ise, zaten yapay olan müze sergilerinin yapaylığının farklı bir boyuta taşınarak ziyaretçilere hologram olarak sunulması yer alır. Son düzlem ise, filmi izleyen seyircinin bulunduğu gerçeklik düzlemidir. Filmde bu düzlemler arası ilişki farklı şekillerde belirterek filmin kurgusunu çok katmanlı hâle getirir. Sergiler; kendilerinin ve birbirlerinin tarihsel kişilikleri ile ilgili konuşurlar. Filmdeki insanlar, balmumu ya da çeşitli malzemelerden yapılmış bu sergilerle, doğrudan kendileri hakkında ya da tarihsel kimlikleri üzerine sohbet ederler. Tam aksi şekilde sergiler de Larry ve diğer ‘gerçek’ insanlar hakkında konuşurlar. Birinci bölümde, balmumundan bir heykel olan Roosevelt, gerçek bir insan olan Larry’ye gerçek ve gerçeklikten söz eder. İkinci bölümde, Amelia Earheart, Larry ile yine gerçeklik üzerine tartışırlar. Amelia, en başından beri gerçek olmadığını farkında olmasına rağmen ‘yaşamıyor gibi’ yaşayan Larry’den daha yoğun bir duyarlıkla ‘an’ı yaşamaktadır. Üçüncü filmde yine şövalye Sir Lanselot, kendi gerçekliğini ve yaşadıklarının

gerçekliğini sorgular. Sir Lancelot üzerinden gerçeklik sorgulaması epeyce derinleştirilir. Canlandığında kendini gerçek zanneden Lancelot'a, Larry ve arkadaşları durumu hakkında bilgi vermeye çalışsa da o bu durumun, kendisi dışındaki sergiler için geçerli olduğunu düşünür. "Yani gerçek değiller mi?" sorusuna, Teddy: "Hepsi hepimiz kadar gerçek" cevabını verse de kendi gerçekliğinin hâlâ farkına varamayan Lancelot: "Anlıyorum ama biz sonuçta insanız ama onlar nesne ve farkında değiller. İnanılmaz derecede aptal olmalılar" karşılığını verir. Oysa kendisi de filmdeki gerçek insanlara göre bir 'nesne'dir. Üçüncü bölümün başında zaten 'yapay' olan sergilerin tablet sayesinde canlandığı gerçeğini gizlemek için, onların birer 'hologram' olduğu kurmacası ile sunulan gösteride, yapay sergiler yeni bir yapaylık boyutuna taşınır. Diğer yandan müze karakterlerinin dünyası bir 'paralel evren' e de benzetilebilir. Bu evrende tarihî karakterlerin alternatifi zaten onların heykelleridir. Fakat başka paralellikler de kurgulanmıştır. Örneğin, ikinci filmin sonunda, müzeye gelen ziyaretçilerden biri Amelia Earheart'a çok benzemektedir. Fakat onun cesur ve maceracı ruhunun aksine, gerçek bir insan olan bu kadının görüntüsü oldukça sadedir. Smithsonian'da Larry'ye "Amelia Earheart ile kimse kaybolmaz" diyen Amelia'nın aksine, Tess adlı bu kadın: "Beni götürür müsün, hep kayboluyorum da" der. Burada, 'ruh göçü' yerine bir çeşit 'beden göçü' gibi bir durum söz konusudur. Fakat beden benzerliğiyle birlikte bir karakter zıtlığı oluşturulmuştur. Üçüncü filmde ise, Mc Phee tarafından, Larry'ye çok benzeyen bir neanderthal yaptırılmıştır. Bu durum da yine bir 'paralel evren' algısı oluşturur. Bu neanderthal, Larry'nin davranışlarını taklit eder, ona öykünür. Bu kurmaca evrende böylece, gerçeklik ve yapaylık, gerçek dünya ile kurmaca dünya arasında gel-gitlerle seyirciyi kendi gerçekliği sorgulatılır. Bunların yanı sıra filmde TV ve bilgisayar ekranı, fotoğraf ve kitap ya da ansiklopediye basılı resimler kullanılarak ayrı bir katman oluşturulmuştur. Örneğin Larry, tarih bilgisini artırmak için kütüphaneye gidip araştırma yaparken, kitapta Attila'nın temsilî bir resmini görür. İnternette yaptığı araştırmada Paskalya Adası Kafası bilgisayar ekranında görülür.



Resim 12- Kendisi de bir ekranda iken, bilgisayar ekranına bakan Larry

Araştırma yaparken Larry'nin gözü masanın üzerinde duran oğluya ikisine ait fotoğrafa takılır. Birinci bölümün sonunda, Doğal Tarih Müzesi hakkında yapılan haberlerde, müze sergileri TV ekranında görülür. İlk bölümde, TV'deki haber spikeri, müzedeki sergiler hakkında konuşur.



Resim 13- Müze müdürü ve Larry'nin TV'de çıkan haberi izlemesi

Üçüncü bölümde yine haber spikeri, müzede yapılacak olan büyük gösteri hakkında konuşur. İkinci filmde ise Larry, sunduğu TV programında, konuşuyla; kendisi, müzedeki görevi ve başarı öyküsü üzerine konuşur. Kamera uzaklaştığında, Larry'nin içinde bulunduğu dekorun kurmaca olduğu görülür.



Resim 14- Zoom-out yapıldığında aslında bir show programı olduğu anlaşılan sahne

Kameranın açısı daha da genişletildiğinde, az önce 'şov' programını, çekildiği an izlediğini zanneden seyirci, tüm bunları bir televizyon ekranından izlediğini fark eder ve ekrandaki görüntüsünün hemen önünden, iş yoğunluğu içerisinde koştuğunu Larry geçer.



Resim 15- Gösteriden çıkan Larry'nin duvardaki ekranda program oynarken, ekranın önünden geçişi

Kamerayla çekilen bir filmin içinde, kamerayla çekilen bir 'şov' programına yer verilir. Yani bir bakıma 'film içinde film' ya da 'kurgu içinde kurgu' oluşturulur. Bu da Alain Robbe-Grillert'in 'mise an abyme' tekniğini hatırlatır. Bu sayede filme yeni bir düzlem daha eklenerek, üstkurmaca tekniği daha belirgin hâle getirilir. Bu durumda izleyici, izlediği her şeyin kurmaca olduğu gerçeğiyle bir kez daha yüzleşirken, kendi gerçekliğinin sonsuz görüntünün neresinde olduğunu düşünmeden edemez.

Sonuç

Postmodernizm, modernizmin savunduğu pek çok dogmaya, beslendiği pek çok kurala ve tekniğe bir çeşit tepkisellik geliştirir: düzene karşı kaos, büyük anlatıya karşı küçük hikâyeler, tarihsel yüceltmeye karşı gülünç dönüştürüm vb. Gerek edebiyatta gerekse görsel sanatların dayandığı anlatılarda, 'kurmaca'nın bizzat kendi varoluşunu sorun edinmesi ve onun mevcut kurallarını zorlaması, yıkmaya çalışması yine bu tepkiselliğin bir sonucudur. Genel olarak anlatının kendi üzerine dönmesi ve bizzat kendi oluşumunu konu edinmesi şeklinde tanımlanan üstkurmaca metinlerde, temel mesele anlatının bir kurmaca olduğu gerçeğinin sürekli canlı tutulmasıdır. Bunun için üstkurmaca anlatılarda pek çok teknikten yararlanır. Çoğu zaman da metnin karakterleri ve okuyucu ya da izleyici metnin anlamlandırılmasına hatta senaryonun oluşturulmasına dâhil edilir. Bu şekilde anlatının içine çekilen okuyucu/izleyiciye kurmaca ve gerçeklik üzerine düşünme fırsatı sunulur. Müzede Bir Gece filminin incelemeye konu edilen ilk üç filmi, gerçeklik üzerine derin bir sorgulama içermektedir. Filmin dayandığı temel kurgu olan müzedeki sergilerin canlanması olayı; başlı başına bir gerçeklik ve yapaylık karşılaştırması sunarken, karakterlerin konuşmaları üzerinden de bu karşılaştırma sürekli olarak canlı tutulur. Her üç filmde de, karakterler yer yer kendi gerçekliklerini sorgular; kimi zamansa temsil ettikleri tarihî karakterler üzerinden bir iç hesaplaşmaya girişirler. Abraham Lincoln'ün sürekli dürüstlükten dem vurması, Teodor Roosevelt'in yol gösterici bir rehber misyonu yüklenmesi, General Custer'ın savaşta yaptığı hatadan dolayı askerlerini ölüme sürüklemesinin acısını taşıması gibi pek çok örnek bu heykellerin, asıl şahsiyetlerin rolüne büründüklerini gösterir. Diğer yandan aynı heykeller, kendilerinin yapaylığının farkındadırlar. Seyirci de onların birer heykelden ibaret olduğunu bilmesine karşın, rollerini benimsemeleri karşısında yer yer bu 'sanal' gerçekliğe kendini kaptırır. Film boyunca işlenen bu konunun en can alıcı örneklerinden biri üçüncü filmdeki

Sir Lanselot'tur. Kendi gerçekliğine o kadar inanmaktadır ki, diğer nesnelere canlı olmadığı halde kendilerini canlı zannetmeleri ile alay ederken, "Biz sonuçta insanız ama onlar nesne" der. İronik olansa kendisinin de yalnızca bir 'nesne' oluşudur. Lanselot'a göre, geceleri canlanma olayına alışık olan Doğal Tarih Müzesi sergileri, tabletin Britanya Müzesi'nde kalması için Larry'yi ikna etmeye çalışırken Jedediah şöyle der: "Biz müzeliş şeyleriz oğlum, işimiz bu. İnsanlar bize bakmaya gelir ve bir şeyler öğrenirse canlıyız demektir". Her şeyin birbiriyle ince bir bağlantı içinde olduğu filmde Larry'nin en son öğretmenlik mesleğinde karar kılmasında bu sözün etkisi olduğu da düşünölmelidir.

Karakterlerin gerçekliğinin sorgulandığı filmde, tarihî gerçekler kimi yerde alay konusuyken, kimi yerde ise ters-yüz edilmiştir. Napolyon'un boy kompleksi ve Fransızların ilişkiler hakkında konuşmaya olan düşkünlükleri ile alay edilirken, Abraham Lincoln'ün dürüstlüğü saflık derecesine varacak kadar abartılır. Diğer yandan telefonun icat edilmesi olayı rastlantıya bağlanarak ters-yüz edilir. Kurgunun merkezi olan tabletin sahibi Akhmenrah'ın ve ailesinin hikâyesi ise tamamen kurmacadır. Hatta bu kurmacanın ötesinde, Akhmenrah kendi senaryosunu yazmaya devam ederek Britanya Müzesi'nde geçirdiği yılları orada üniversite eğitimi almış gibi anlatır. Bir müzedede heykeli sergilenen bu karakterlerin her biri, elbette ki döneminin önemli isimleridir. Çoğu; bir kral, devlet başkanı, general, bilim insanı ya da bir meslekte öncü olan bu sergilerin her biri, gerçek olmamalarına rağmen, kendilerine saygı gösterilmesini beklemektedirler. Her etnik grubun (milletin), her tarihî dönemin, her tarihî karakterin önemli olduğu söylemleri; postmodernizmin büyük anlatıya karşı küçük, bireysel hikâyeleri önceliğinin ve üstün ırka karşı etnik çeşitliliği önemsemesinin bir yansımasıdır. Fakat bu karakterlerin bir süre sonra canlandıkları bu 'modern' çağa ayak uydurmaları da, postmodernizmin modernite karşısında ne kadar direnirse dirensin, modernizmin kaynaklarından ve çıktıklarından uzak kalamadığının bir göstergesidir. Seyirci zihninin bir köşesindeki tarih bilgileri ile filmi izlerken, bir yandan tarihin dönüştürülmesinin bir yandan da zamansal kavramların iç içe geçip, tek bir düzlemde yani 'modern' çağda hepsinin birleştirilmesinin şaşkınlığını yaşar.

Filmde, gerçeklik algısını sarsmak için 'medyalararasılık'tan ve 'filmlerarasılık'tan da yararlanılmıştır. Filmdeki karakterlerin, zaman zaman bir fotoğrafta ya da kitapta, kimi zamansa televizyon ya da bilgisayar ekranında görünmeleri Eflatun'un 'taklidin taklidi' dediği sanat kavramını çağırıştır. Gerçek olmayan bir varlığın yeni bir yapaylık düzlemine sokulması ile sonsuz ayna teoremindeki gibi 'ayna içinde ayna' görüntüsü, 'film içinde film' şekline bürünür. Yalnızca görüntülerle değil, 'iç anlatı'larla da bu 'film içinde film' kurgusu desteklenir. Filmde 'oyun' kavramına da sıkça başvurulur. Hem kurgusal olarak bütün yaşananlar bir çeşit oyun atmosferine dönüştürölür hem de diyaloglarda doğrudan 'oyun' sözcüğüne vurgu yapılır.

Müze sergilerinin hayatları bir 'simülasyon'dan ibarettir. Bu yapay düzlem bir anlamda 'paralel bir evren'dir. Gerçek hayatta kimlikler, ırklar, meslekler ve maddî varlık üzerinden oluşturulan statü farklılıkları, bu paralel evrende fizikî büyüklük-küçüklük ve üretildikleri malzeme üzerinden anlamlandırılmıştır. Teddy, Sakagawea ile birlikte olmalarının şaşırtıcı olmasını tarihsel kimliklerindeki statü farklılığına değil üretildikleri malzemeye bağlar: "İnanabiliyor musun? Ben balmumundan yapıldım o 'poliüretan'dan". İlginç olan, gerçek hayatta Teodor Roosevelt'in rütbesi dolayısıyla üstün görülebilmeye karşılık, bu 'simule hayat'ta poliüretandan yapılan Sakagawea'yı üstün görmesidir. Benzer ama dönüştürölmiş ve ters-yüz edilmiş bu paralel evrende, Larry ile Laa (neanderthal), Larry ve oğlu ile Akhmenrah ve babası, Amelia Earheart ile Tess arasında da benzer ilişkiler söz konusudur.

Senaryodaki her şey kurmaca olsa da, yapılan ontolojik sorgulamalar öylesine gerçektir ki; izleyici yalnızca filmdeki karakterlerin değil, kendi yaşamının da gerçekliğini sorgular. Larry'ye yöneltilen sorular, yalnızca onun hayatına dönük değildir; senarist ya da yönetmen bir yandan da seyirci ile konuşmakta, ona soru sormaktadır: “Sen kendi gerçekliğinin ne kadar farkındasın?”, “Sen mutluluğun anahtarını ya da yaşam amacını bulabildin mi?”. Üstkurmaca metinlerde, okuyucunun/izleyicinin muhatap alındığı durumlarda hemen Oğuz Atay'ın “Ben burdayım ey okuyucu, sen neredesin?” sorusu akla gelir. Bu soruyu aslında hikâyedeki isimsiz bir hikâye yazarı söylemektedir. Fakat ortak algı, bu sorunun aynı zamanda Oğuz Atay'ın kendi okurlarına yöneltildiği şeklindedir. Buradan hareketle, denebilir ki; filmdeki karakterler üzerinden yapılan her sorgulama aynı zamanda seyirciye de yöneltilmiştir.

Müzedeki Bir Gece filminde, filmin dayandığı çocuk kitabı dışarıda tutulacak olursa, yedi farklı kurgusal düzlem kurulur: müzedeki sergiler, bu sergilerin canlanması, sergilerin temsil ettiği tarihsel şahsiyetlerin geçmişleri ve birikimleri, sergilerin dışında kalan diğer ‘insan’ oyuncular, bu karakterlerin müze sergilerini ve kendilerini televizyon ekranında izlemeleri, sergilerin farklı bir yapaylık boyutuna taşınarak hologram olarak sunulması. Sonuncusu ise bütün bu olanları daha geniş bir açıdan gören izleyicinin yer aldığı düzlemdir. Her bir düzlemdeki karakterler bir diğerinin gerçekliği üzerine konuşmakta ve yorum yapmaktadır. İzleyici ise hepsinin üzerine düşünmekte ve yorum yapabilmektedir. Filmde üstkurmaca katmanlarının oluşturulmasında; oyun, metinlerarasılık, iç anlatı, gülünç dönüştürüm, karakterlerin ve izleyicinin senaryoya dâhil edilmesi gibi pek çok teknik kullanılmıştır. Farklı üstkurmaca teknikleriyle, gerçeklik olgusu sürekli sorgulatılarak, filmin bir kurmaca evren olduğu gerçeği sürekli canlı tutulurken; bir yandan da bütün bölümler arasında ortak mekân, şahıs kadrosu ve tematik izleklerin yer alması ile seyirci bu ‘kurmaca dünya’nın içine çekilmektedir.

Kaynakça

- Aktulum, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık-Filmler Arası Etkileşimler ve Aktarımlar*, Çizgi Kitabevi: Ankara.
- Arik, Ş. (2017). “Algı ve Kurmaca Metinlerin Dönüştürülmesinde Postmodernizmin Rolü”, *Hikmet Akademik Edebiyat Dergisi/ Gelenek ve Postmodernizm Özel Sayısı*, Yıl:3, s.(46-63)
- Aristo. (1963). *Poetika*, çev: İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi: İstanbul.
- Aytaç, G. (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*, Say Yayınları: İstanbul.
- Bolat, T. (2018). “Üstkurmaca Romanların Yaratıcı Yazmaya Katkıları Bağlamında Adalet Ağaoğlu'nun Yazsonu Romanı”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 10 (19). s. 40-56.
- Bolat, T. (2019). *Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)*, Doktora Tezi, Onsekiz Mart Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı: Çanakkale.
- Cevizci, A. (2000). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, Paradigma Yayınları: İstanbul.
- Ecevit, Y. (2016). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınları: İstanbul.
- Engin, E. (2016). “Üstkurmaca ve Mustafa Kutlu Hikâyeleri”, *ASOS Journal (Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi)*, 4 (38), s. 88-102.
- Karadeniz, H. (2014). *Orhan Pamuk'un Romanlarında Üstkurmaca*, Yüksek Lisans Tezi, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı: Kırşehir.
- Karakaş, A. (2014). “Kara Kitap'ın Üstkurmaca Özellikleri”, *Fraktal Dergi*, S.2, s.7-11.
- Narlı, M. (2007). *Roman Ne Anlatır? Cumhuriyet Dönemi 1920-2000*, Akçağ Yayınları: Ankara.
- Ranciere, J. (2018). *Kurmacanın Kıyıları*, Metis Yayınları: İstanbul.
- Trenc, M. (2007). *A Night at The Museum*, Barron's: New York.
- Waugh, P. (2007). *Metafiction*, Routledge: New York.

Yaprak, T. (2012). *Postmodernizmin Orhan Pamuk'un Romanlarındaki Yansımaları*, Yüksek Lisans Tezi. Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı: Adıyaman.

İnternet Kaynakları

Çelik, E. (t.y.). "Postmodern Anlatıların Üstkurmaca Dünyasında Yazar ve Okur", <https://www.insanokur.org/postmodern-anlatilarin-ustkurmaca-dunyasinda-yazar-ve-okur-emrullah-celik/>, (03.06.2023)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Night_at_the_Museum_\(franchise\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Night_at_the_Museum_(franchise)), (24.07.2023)

Türkçe Dil Bilgisinde Bir Muamma: Zarf

An Enigma in Turkish Grammar: Adverb

Fevzi KARADEMİR¹

1 Prof. Dr., Düzce Üniversitesi, fevizkarademir@duzce.edu.tr 

Öz: Türkçe dil bilgisinin hemen her alanında bir terim ve tasnif sorunun yaşandığı bilinen bir gerçektir. Aynı kavram için farklı terimlerin kullanılması veya aynı terime farklı anlamlar yüklenmesi, terimlerin kavramsal sınırlarının farklı genişlikte çizilmesi Türkçe dil bilgisi öğretiminin terim temelli başlıca sorunlarından biridir. Dil bilgisindeki sorunlu terimlerden biri de hem söz(lük) bilimsel hem de söz dizimsel terim olarak kullanılan zarftır. Kavramsal sınırının yeterli netlikte çizilememesi, eklerin, yamak sözlerin, söz öbeği veya cümle kuruluşundaki çok bileşenli geçici söz dizimsel ifadelerin kalıcı söz(lük) birimlerle birlikte sözcük türü başlığında zarf terimiyle etiketlenmesi zarf teriminin başlıca sorunlu yanlarından biridir. Bu çalışmada doküman analizi yoluyla elde edilen verilerden hareketle zikredilen sorun ele alınmış, sonuç olarak zarf kategorisinin fiili çeşitli açılardan sınırlayan, ona sorulacak birtakım zarflık sorulara doğrudan cevap verebilen sözlük birimlere hasredilmesinin; farklı türden çeşitli dil birimlerinin önüne ve sonuna gelen pekiştirici, vurgulayıcı unsurların, zarf değil, edat/ekedat sayılmasının; zarf tümlecini de kapsayan cümle öğeleri konusundaki karmaşayı önlemek için, tümleçlerle ilgili işlev esaslı bir terimlendirme yapılmasının gerekliliği vurgulanmıştır.

Anahtar Kelimeler: zarf, zarf tümleci, sözcük türleri, cümle öğeleri

Abstract: It is a known fact that there is a term and classification problem in almost every field of Turkish grammar. The use of different terms for the same concept or attributing different meanings to the same term, drawing the conceptual boundaries of terms in different widths are among the main term-based problems of Turkish grammar teaching. One of the problematic terms in grammar is adverb, which is used both as a lexical and syntactic term. One of the main problematic aspects of the term adverb is that its conceptual boundary cannot be drawn with sufficient clarity, and multicomponent temporary syntactic expressions such as affixes, substitute words, phrases or sentences are labeled with the term adverb under the heading of word type together with permanent lexical units. In this study, the aforementioned problem is addressed based on the data obtained through document analysis, and as a result, it is emphasized that the category of adverb should be restricted to lexical units that limit the verb in various respects and can directly answer some adverbial questions to be asked to it; reinforcing and emphasizing elements that come before and after various language units of different types should be considered prepositions, not adverbs; and in order to prevent confusion about sentence elements including the adverbial complement, a function-based terminology should be made regarding the complements.

Keywords: adverb, adverbial complement, word types, sentence elements



Atıf: Karademir, F. (2024). "Türkçe Dil Bilgisinde Bir Muamma: Zarf". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 328-345.

DOI: 10.31465/eeder.1464324

Geliş/Received: 03.04.2024

Kabul/Accepted: 31.08.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Giriş

Bilim dili terimlerden oluşur. Bilimsel bilgi terimlerle üretilip paylaşılır. Dolayısıyla sağlıklı bir bilimsel iletişim, ancak nitelikli terimlerle mümkün olur. Terim biliminde nitelikli bir terimin; saydam, sistematik, tutarlı (eş anlamsız), tek anlamlı, ekonomik, yerel (türetilbilir) ve güncel olması gerektiği vurgulanır. Kavramsal değeri daralmış veya genişlemiş terimlerin yeniden tanımlanmasının, gerektiğinde yeni terimlerle değiştirilmesinin lüzumuna dikkat çekilir (Karaman, 2017: 23-44).

İslam medeniyetinin bilim dili Arapça olduğu için Osmanlı döneminde bilim ve sanat disiplinlerinin (matematik, tıp, hukuk, din, dil, edebiyat, musiki ve hakeza) terimleri büyük ölçüde Arapça idi. Dil Devrimi ile birlikte terim biliminde de hareketlenmeler olmuş, eski terimler yerine derleme, türetme, birleştirme, Batı dillerinden ödünçleme, örneksene gibi farklı yollarla yeni terimler kullanım sahasına çıkarılmıştır (Geniş bilgi için bk. Levend, 1960).

Alan uzmanları, bu konuda farklı tavırlar sergilemiş; kimisi tercihini eskiden, kimisi yeniden, kimisi ise bilim dilinin evrenselliğini esas alarak Batı kökenli olandan yana yapmıştır. Yeni olanın tercihinde de çok defa mutabık kalınmamış, aynı kavram için birden fazla Türkçe terim kullanılmıştır¹. Farklı öğretim kademelerinde ve/veya farklı öğreticilerin dilinde aynı kavramların farklı terimlerle ifade edilmesi kavram karmaşasına neden olmuş, eğitim öğretim süreçleri bu durumdan olumsuz yönde etkilenmiştir (bk. Zülfikar, 1991; Sağlam, 2007; Pilav, 2008; Boz, 2018).

Hiç şüphesiz, bu durumun fazlaca gözlendiği alanlardan biri de Türkçe dil bilgisidir. Aynı kavram için farklı terimlerin kullanılması veya aynı terime farklı anlamlar yüklenmesi, terimlerin kavramsal sınırlarının farklı genişlikte çizilmesi Türkçe dil bilgisi öğretiminin terim temelli başlıca sorunlarından biridir. Bu sorun çeşitli çalışmalara konu olmuş, sorunun mahiyeti, boyutu ve sonuçları farklı açılardan gözler önüne serilmiştir (Örnek çalışmalar için bk. Demir, 2006; Kültürel, 2009; Yavuz, 2013; Gürlek ve Şen, 2019).

Dil bilgisindeki sorunlu terimlerden biri de hem söz(lük) bilimsel hem de söz dizimsel terim olarak kullanılan *zarftır*. Kavramsal sınırının yeterli netlikte çizilememesi, eklerin, yamak sözlerin, söz öbeği veya cümle kuruluşundaki çok bileşenli geçici söz dizimsel ifadelerin kalıcı söz(lük) birimlerle birlikte sözcük türü başlığında zarf terimiyle etiketlenmesi zarf teriminin başlıca sorunlu yanlarından biridir. Bu çalışmada doküman analizi² yoluyla elde edilen verilerden hareketle zikredilen sorun ele alınmış, konuya ilişkin önerilerde bulunulmuştur.

1. Tanımlanışı

Dil göstergelerinin tanımları için en pratik başvuru kaynakları sözlüklerdir. Gündelik dil göstergelerini genel sözlükler; çeşitli alanlara has göstergeleri ise terim sözlükleri tanımlar. Arapçadan alıntı olan zarf, genel dilde de yaygın kullanımı olan göstergelerdendir. Zarfın Türkçenin üç genel sözlüğündeki tanımlanışı aşağıdaki gibidir:

¹ Aynı kavram için *çıkma durumu*, *çıkma hali*, *ayrılma hali*, *uzaklaşma hali*, *ismin -den hali*, *ablatif eki* terimlerinin kullanılması gibi (Geniş bilgi için bk. Gürlek; Şen, 2019).

² “Doküman analizi, araştırma verilerinin birincil kaynağı olarak çeşitli dokümanların toplanması, gözden geçirilmesi, sorgulanması ve analizi olarak tanımlanabilen bilimsel bir araştırma yöntemidir. Bu yöntem, alanyazında çoğunlukla diğer araştırma yöntemlerinin tamamlayıcısı olarak hizmet ederken, tek başına bir yöntem olarak da kullanılmaktadır” (Sak vd. 2021: 228).

zarf (<Ar. zarf)			
	Güncel Türkçe Sözlük (GTS)	Kubbealtı Lugatı (Misalli Büyük Türkçe Sözlük) (KL)	Ötüken Türkçe Sözlük (ÖTS)
1	İçine mektup veya başka kâğıtlar konulan kâğıttan kese	İçine mektup, evrak, kart vb. koymaya yarayan kese biçiminde kâğıt mahfaza	Kılıf; kap; mahfaza
2	İçine fincan veya bardak oturtulan metal kap	Kap, kılıf, mahfaza	Dış görüntü; güzel görünüm
3	<i>eskimiş</i> kılıf	İçine kahve fincanı veya bardak oturtulan mâdenî kap	İçine konulan mektup, belge, resim vb.nin dıştan görünmesini önlemek amacıyla kenarları kesilip yapıştırılarak cep biçimi verilmiş kâğıt kılıf veya kap; örtü
4	<i>dil bilgisi</i> Fiilin, sıfatın veya zarfın anlamını zaman, durum, yer, ölçü, nitelik ve soru kavramları bakımından belirleyen veya sınırlayan kelime ; belirteç	-	İçine kahve fincanı ya da bardak oturtulan gümüş, altın gibi değerli madenlerden yapılmış süslü kap
5			Kitap kabı; mahfaza
6	-	-	<i>fiz.</i> Dış kimyasal etkilerden korumak, radyo aktif parçalanma ürünlerinin soğutucu akışkana bulaşmasını önlemek amacıyla bir nükleer yakıtı sarılan kılıf
7	-	-	<i>dbl.</i> Bir fiilin, bir sıfatın veya başka bir zarfın anlamını zaman, yer, ölçü, nitelik ve soru kavramları açısından açıklayan ve sınırlayan kelime türü ; belirteç
8	-	-	Değişken bir yüzeyin veya bir düzlem eğrinin sürekli teğet kaldığı sabit eğri veya yüzey
9	-	-	Bir ısıtma veya soğutma aygıtının ısıtıcı-soğutucu gövdesini korumak ya da yalıtım amacıyla kullanılan

		delikli ya da deliksiz sökülebilir kılıf
--	--	--

Tablo 1: Türkçenin üç genel sözlüğünde zarfın tanımlanışı

Tabloya göre sözlüklerde zarf için en az iki; en fazla dokuz anlam belirlenmiştir. Belirlenen anlam sayıları ve sıraları farklılık arz etmekle birlikte; zarfın, esas itibari ile “dışta olan, içine alan, muhafaza eden” anlam sınırının dışına kaymadığı gözlemlenmektedir.

Genel sözlüklerin zarfın dil bilimsel anlamına yönelik tutumları ise şu şekildedir:

GTS, dil bilimsel terim anlamını dördüncü; ÖTS, yedinci sırada vermiştir. KL ise dil bilimsel terim anlamını iç madde olarak değil, “Zarf (Ar. zarf) *dilb.* Bir fiilin, bir sıfatın veya başka bir zarfın anlamını değiştirerek daha belirli duruma getiren kelime türü, belirteç, hal.” şeklinde ayrı bir madde başında sunmuştur.

Üç sözlük de zarfı *kelime (türü)* olarak nitelemiş, onun; fiil, sıfat ve zarf türünden kelimeleri çeşitli açılardan sınırlama/belirleme işlevi gördüğüne dikkat çekmiş, anlamdaşı olarak ise belirteç kelimesini vermişlerdir. KL, belirtecin yanı sıra hal kelimesini de zarfa anlamdaşı saymıştır³.

Bir de Türkçe dil bilgisi/dil bilim terim sözlüklerinin zarf tanımlarına bakalım:

Dil Bilgisi Terimleri Sözlükleri	Topaloğlu, 1989	Bir fiilin, bir sıfatın veya bir başka zarfın anlamını değiştirerek daha belirgin hale getiren kelime türü . Ör. En, çok, daha, niçin, nasıl yukarı, ileri, şimdi, yarın, erken. Zarfın, nicelik-nitelik zarfı, soru, yer, zaman zarfı gibi çeşitleri vardır.
	Korkmaz, 2003	Fiillerin, sıfatların, sıfat-fiillerin ve görev bakımından zarf niteliğindeki kelimelerin anlamlarını zaman, ölçü, niteleme, yer, yön vasıta, miktar, şart gibi çeşitli bakımlardan etkileyerek daha belirgin duruma getiren veya sınırlayan kelime türü .
Dil Bilim Terimleri Sözlükleri	Vardar vd.,1998	Bir eylemin, bir sıfatın ya da kendi türünden bir başka birimin anlamını etkileyen, onu kesinleştirerek ya da kısıtlayarak belirleyen birim .
	İmer vd., 2011	Karşılaştırma ve en üstünlük dereceleri olan, işlev olarak genellikle eylemin anlattığı iş, oluş ve durumun tarzını belirleyen sözcük türü . Belirteçler, niteleyicilerin, eylemlerin ve işlevce kendine benzeyen başka belirteçlerin anlamlarını etkileyen, pekiştiren ya da kısıtlayan sözcüklerdir .

Tablo 2: Dil bilgisi ve dil bilim terimleri sözlüklerinde zarfın tanımlanışı

Zarfın genel sözlüklerdeki terim tanımı ile hemen hemen aynı olan bu tanımlara göre; Vardar’ın *birim* şeklindeki etiketlemesi hariç tutulursa, zarf bir *sözcük türü*dür. Başlıca işlevi fiilleri, fiilimsileri, sıfatları ve kendi türünden sözcükleri farklı açılardan sınırlamak, belirtmek, nitelemektir. Bu işlevsel tanım, ilköğretimden yükseköğretime, konunun işlendiği bütün öğretim kademelerinde küçük farklarla tekrarlanmaktadır (Örnek olarak bk. Erkal ve Erkal, 2019: 171; Ergin, 2009: 258; Gencan, 1979: 409; Koç, 1996: 210, 490).

2. İşlenişi/Örnekleme

Türkçe dil bilgisi öğretiminde zarf konusu ortaokuldan itibaren, 7. ve 9. sınıflarda sözcük türü (bk. Erkal ve Erkal, 2019: 171; Demircan, 2023: 196); 8. ve 10. sınıflarda ise cümle ögesi olarak işlenmektedir (bk. Saygı, 2023: 74; Türkoğlu, 2023: 55). Yükseköğretimde dil bilgisi konularının birer disiplin hüviyeti kazanmasına bağlı olarak söz(cük) türü olan zarf, söz(cük) bilimi/bilgisi

³ *Sav sanı, ulaç, ulak, katmaç* da zarf için kullanılan terimlerdendir (bk. Topaloğlu, 1989; Deny, 1944: 234).

(leksikoloji) ve/veya yapı bilimi/bilgisi bölümünde; cümle ögesi olan zarf ise söz dizimi (sentaks) bölümünde ele alınmaktadır (bk. Ergin, 2009: 258, 400; Koç, 1996: 210,199; Ediskun, 1999, 273, 360; Özçelik ve Erten, 2005: 117, 215).

Zarf, sözcük türü olarak işlenirken yalın/basit/asıl zarf şeklinde nitelenen *dün*, *şimdi*, *içeri*, *dışarı*, *nasıl* gibi sayılı örneği müteakip *ne zaman* (Erkal ve Erkal, 2019: 178); *sonra yine usulca*, *bu hafta*, *bu yıl* (Erdal, 2023: 185); *yarından tezi yok (git-)* (Ediskun, 1999: 273 vd.) gibi söz öbeği ve cümle kuruluşundaki çok sayıda yapı⁴ da aynı başlık altında sıralanır.

Farklı tür ve yapıdaki unsurların aynı başlıkta sıralanması bir tasnif zarureti doğurmuş, dil bilgisi kitaplarında genel itibari ile zarfın kapsam genişliğine dikkat çekildikten sonra işlev ve yapı esaslı zarf tasnifleri yapılmıştır. Bu tasniflerden üçer örnek aşağıda sunulmuştur:

Yapıları Bakımından Zarflar			
	Gencan, 1979: 436	Korkmaz, 2003: 455	Akçataş, 2019: 122
1	yalınç belirteç	basit (yalın) zarf	yalın (basit) belirteç
2	türemiş belirteç	türemiş zarf	türemiş belirteç
3	bileşik belirteç	kelime grubu biçimindeki zarf	bileşik belirteç
4	öbekleşmiş belirteç	cümle yapısındaki zarf	öbekleşmiş belirteç
5	deyim biçiminde belirteç	birleşik kelime yapısındaki zarf	deyimleşmiş belirteç

Tablo 3: Dil bilgisi kitaplarında zarfların yapılarına göre sınıflandırılması

Anlamları/İşlevleri/Görevleri Bakımından Zarflar			
	Gencan, 1979: 409	Korkmaz, 2003: 495	Akçataş, 2019: 116
1	zaman belirteçleri	zaman zarfları	durum belirteçleri
2	yer, yön belirteçleri	yer, yön zarfları	niteleme belirteçleri
3	durum belirteçleri	tarz zarfları	ölçü belirteçleri
4	azlık-çokluk belirteçleri	azlık-çokluk zarfları	soru belirteçleri
5	soru belirteçleri	soru zarfları	yer-yön belirteçleri
	koşul belirteçleri	-	zaman belirteçleri

Tablo 4: Dil bilgisi kitaplarında zarfların işlevlerine göre sınıflandırılması

Görüldüğü üzere farklı zamanlarda kaleme alınan bu çalışmalarda koyu punto ile vurgulanan nüanslar dışında zarfın yapı ve işlevlerine ilişkin tasniflerde kayda değer bir farklılık görülmemektedir. Ancak Türkçe dil bilgisi öğretiminde bir sözcük türü olarak tanımlanmasına rağmen eklerin, yamak sözlerin, kalıcı söz(lük) birimlerin, söz öbeği veya cümle kuruluşundaki çok bileşenli geçici söz dizimsel ifadelerin sözcük türü başlığında zarf terimiyle etiketlenmesi;

⁴ Zarf olarak sunulan örneklerden bazıları şöyledir: *yeni baştan*, *dünden beri*, *ertesini gün*, *iyiden iyiye*, *durduk yerde*, *bir zamanlar*, *on gece*, *...gelir gelmez...*, *...gece olsun gündüz olsun...*, *Gençliğimizin on beş gün keyfini sürdük sürmedik...*, *...gün gelir...* (Korkmaz, 2003: 454 vd.); *günlerden bir gün*, *geçen sene*, *bir kaç gün evvel* (Deny, 1944: 252); *bir aşağı bir yukarı (dolaş)*, *bu kadar çalışkan (öğrenci)* (Ediskun, 1999: 273 vd.); *pul pul (dağıl-)*, *analı babalı (büyü-)*, *çılgın gibi (koş-)*, *istediklerini elde edebilmek için (çaba harca-)*, *ne olursa olsun (söyle-)*, *çok sevdiği dostlarıyla (otur-)*, *ister sev ister sevmeye (bu işi yapmalısın)*, *o kadar iyi çalışıyordu ki (başarılı oldu.)* (Özçelik ve Erten, 2005: 118).

zarf olarak sunulan unsurların; yer düzenleri, yapı ve işlevleri açısından ihatası zor bir çeşitlilik arz etmesi tartışmalara neden olmuş, konunun sorunlu yanları çeşitli araştırmalarla ortaya konmuştur. Araştırmacılarca dikkat çekilen başlıca hususlar aşağıda örneklendirilmiştir:

Türkçede zarfın standart bir yapısı yoktur. Sıfatlar, çekim ekleri, tekrar grupları, edatlar, son çekim edatları, zarf-fiiller ve sıfat-fiiller cümlede zarf olarak görev alabilirler. Bu bakımdan Türkçedeki belirli sayıda basit zarflar dışında birçok morfo-sentaktik yapı zarf anlamlarını üstlenirler⁵ (Turan, 1998: 303).

Zarfın bir kelime çeşidi olarak değerlendirilmesi yanlıştır. Zarfın kullanım özellikleri dikkate alındığında özellikle yüklemle ilişkisi öne çıkmaktadır. Bu nedenle onu bir sözcük türü olarak değil bir söz dizimsel öge olarak ele almak gerekir. Zarf tanımında onun bir fiil, bir sıfat veya bir başka zarfa bağlı olarak değerlendirilmesi yöntem yanlışlığından kaynaklanmaktadır. Derin yapıları incelendiğinde söz konusu yapılarda da zarf olarak belirlenen unsurların yüklem/fiille ilişkili olduğu görülecektir (Karpuz, 2000: 27-29; 2013: 15 vd.).

Türkçe gramer çalışmalarında zarfın bir kelime çeşidi mi yoksa cümle öğelerinden biri mi olduğu açıklığa kavuşturulmamıştır. Çünkü çoğunda zarf ile zarf tümlecinin tanımları aynı kelimelerle ve söz dizimindeki görevi esas alınarak yapılmıştır. (...) zarf diye bir şey yoktur, zarflık görevi vardır. Bu nedenle kelime çeşitleri arasında zarf / belirteç kategorisine yer verilmemelidir. Gramerde maymuncuk gibi kullanılan zarf / belirteç ile birlikte zarf tümleci / belirteç tümleci, dolaylı tümleç / yer tamlayıcısı kelimeleri de gramer terimleri arasından çıkarılmalıdır. Bu terimlerle karşılanan öğelerin hepsine genel olarak “tamlayıcılar” adı verilmeli; bu tamlayıcılar cümledeki kullanılış amacına göre ayrı ayrı isimlendirilmelidir: Yer bildirmek amacıyla kullanılmışsa yer tamlayıcısı, zaman bildirmek amacıyla kullanılmışsa zaman tamlayıcısı, beraberlik bildirmek amacıyla kullanılmışsa beraberlik tamlayıcısı... (Demir, 2003: 407-423).

Zarf, gramerin en çok tartışılan konularından biridir. Zarfın bir tür adı mı, bir görev adı mı olduğu, zarf-zarf tümleci ayrımı tartışmalıdır⁶. Gramerlerde zarfın tanımındaki ortaklığa rağmen zarf sayılan kelimeler bakımından bir birlik görülmez. Fiillerin hal ekli tamlayıcıları bazı gramerlerde zarf olarak yer alırken bazılarında zarf kapsamı dışında tutulur. Bir gramerde edat/bağlaç kategorisi içinde gösterilen bir kelime bir başka gramerde zarf olarak yer alır. Bu karışıklık, zarfı, kapsamı bakımından daha da sorunlu bir terim haline getirmektedir (Karahana, 2014: 931-937).

Yapılan bu tespitler zarfın kavramsal değer ve yapı sınırının belirsizliğini, zarf konusunun Türkçe dil bilgisi öğretiminde çözülmesi elzem bir soruna dönüştüğünü açıkça ortaya koymaktadır.

3. Tartışma

Genel dilden terimleşen göstergelerin temel anlamlarını sezdirmesi, etiketledikleri özel bilginin anlaşılabilirliği açısından önemlidir. Bu açıdan bakıldığında Arapçadan alınmış olan zarfın, kaynak dildeki gündelik kullanımı ile gramatikal kullanımı mütenasiptir. Zira gündelik dilde *içine bir şeyler konan kap* anlamına gelen zarf, Arap gramerinde fiilin, içinde işlendiği zaman ve mekânı işaretlemektedir (bk. Maksudoğlu, 2005: 77; Erkan, 2006; Çörtü, 2013: 63).

⁵ Turan, cümle içinde zarf olarak görev yapan gramer yapılarına örnek olarak 12 farklı unsur saymıştır.

⁶ Benzer durum Batı dilciliğinde de söz konusudur. İsim, fiil gibi ana sınıflara dâhil edilemeyen çoğu ögenin zarf kategorisine “atılması” zarf kategorinin betimlenmesini güçleştirmiş, onu en problemliliğe sınıf haline getirmiştir (Kerimoğlu, 2017: 566).

Türkçenin Arap gramerinin etkisinde yazılan ilk gramer eserlerinden olan *Müeyyessiretü'l-Ulum*'da benzer yaklaşım görülür. Bergamalı Kadri, eserinde zarfı şöyle açıklar: “Zarf, kaba kacağa dirler; kaba kacağa zarf anun için dirler ki içine yimek ve taam girür. Esmâ-i zurûfa da zurûf diyü anun için dirler ki fi'l anun içinde işlenür. İsm-i zarf iki kısımdur; bir kısmı zurûf-ı zamandır, bir kısmı dahı zurûf-ı mekandır...” (Bergamalı Kadri, 2002: 46).

Karahan, Bergamalı Kadri'nin bu tarif çerçevesinden başlayarak zarfın tarih içinde gramatikal anlam yükündeki değişimi kronolojik olarak ortaya koymuştur. Karahan'ın tespitlerine göre ilk gramerlerde ya kelime türleri içerisinde zarfa hiç yer verilmemiş yahut zarf, fiile hasredilmiştir. Bugün zarf olarak kabul edilen sıfat ve zarf niteleyicileri ise edat olarak adlandırılmıştır. Bu edatların Türkçe gramerlerde zarf olarak kabulü, Hüseyin Cahit'in Avrupa gramer metodu ile yazdığı Türkçe Sarf ve Nahiv isimli eserindeki “zarf sıfatın, fiilin yahut kendi cinsinden bir kelimenin ma'nasını tadile hizmet eder.” şeklindeki açıklamasıyla başlar (Karahan, 2014: 931-937).

Hüseyin Cahit'in zarf için sunduğu bu Avrupalı kavramsal kopya günümüze kadar tekrarlanagelmiştir. Ancak gramer kitapları bir yandan bu tekrarı yaparken diğer yandan zarfın fiile has bir unsur oluşuna da dikkat çekmişlerdir:

“Sıfatlar isimlerin tamamlayıcılarıdır. Zarflar ise yüklem, fiil veya fiilimsilerin tamamlayıcılarıdır. Bu nedenle, sıfatları isimlerden önce aradığımız gibi, **zarfları da fiillerden önce aramalıyız.**” (Özçelik; Erten, 2005: 117).

“Sıfattan farkı, zarfın varlıktan çok varlığın hareketlerinin niteleyicisi oluşu ve ancak bu ortamlarda ortaya çıkabilmesidir. Varlığın nitelik adları sıfatlar, **eylemin nitelik adları zarflardır.** (...) sıfatlık bilgi söz öbeğinde, zarflık bilgi cümlede ortaya çıkar.” (Karaağaç, 2012: 427).

Zarfıla ilgili temel sorunun buradan başladığı açıktır. Bir taraftan fiilin sıfatı deyip diğer taraftan fiille doğrudan bir ilişkisi olmayan unsurların zarf olarak etiketlenmesi açık bir çelişkidir. Zarf olarak kabul edilen sıfat ve zarf niteleyicileri bir yana, fiil niteleyicileri olarak sunulan zarfların da durumu tartışmaya açıktır. Zira dil bilgisi öğretiminde zarfı bulmak için fiile/yükleme *nasıl, neden, niçin, ne kadar, ne zaman, ne ile, kim ile* gibi birtakım soruların sorulması, bu sorulara doğrudan cevap veren unsurların zarf olarak kabul edilmesi gerektiği belirtilir (bk. Akın, 2007: 83 vd. 2013: 22; İkinci Çelikpazu; Karakayalı, 2019: 627). Oysa verilen örneklerin önemli bir kısmında zarf olarak belirlenen unsurlar, fiile sorulan sorulara doğrudan cevap vermemektedir. *Evet, hayır, inşallah, billahi, vallahi, ancak, sanki, çünkü, için, gibi, -e göre, hele, hem, ille, de, dahi, besbelli, Allah aşkına, Allah vere, bari, keşke, kuşkusuz, galiba, mesela, işte, misal olarak, örneğin, sözgelisi, sözgelimi...* gibi unsurlar bu türdendir (Örnekler için bk. Deny, 1944: 236; Emre 1945: 360-382; Gencan, 1979: 426-436; Turan, 1998: 304-305; Korkmaz, 2003: 456-505; Demirci, 2015: 18; Akçataş, 2019: 113).

Örneklerden birkaçını değerlendirelim:

1. “Telefonu gördün mü? **Evet**, telefonu gördüm.”
2. “Beni görmek istiyor musun? **Hayır**, seni görmek istemiyorum.” (Akçataş, 2019: 112).
3. “**Çünkü** bu işler hep böyle.” (Turan, 1998: 304).
4. “Kardeş, lacivert size her renkten ziyade yakışıyor, **billahi!**”
5. “**Vallahi**, rahatsızlığınızdan hiç eser kalmamış!”
6. “İhtiyar **güle güle** dedi.” (Korkmaz, 2003: 456-507).

7. “**Hani** bir gün seninle Topkapı'dan geliyorduk ...” (Gencan, 1979: 436).
8. “**Ben de** sizinle beraber gelirim.”
9. “Üzümleri severim. **İlle çavuş üzümünü.**” (Emre, 1945: 381-382).
10. **İnsan gibi** bir hayat yaşayamadık⁷. (Demirci, 2015: 18).

1 ve 2. örneklerde *evet* ve *hayır* unsurları eylemlerin işleniş zamanına, tarzına vs. ilişkin herhangi bir bilgiyi değil, işlenip işlenmediğine dair bir tasdik ve ret bilgisi taşımaktadır. Dolayısıyla yüklemelere sorulacak mezkûr zarf soruları cevapsız kalacaktır.

3. örnekte, sorulacak bir zarflık soruya *çünkü*nün tek başına cevap vermesi mümkün değildir. Şayet kendisine yüklenen işlev sebep bildirme ise, bu ancak beraber hareket ettiği söz veya söz grubu ile gerçekleşebilir. Hiç şüphesiz benzer durum zarf olarak verilen *için*, *gibi* vb. edatlar için de geçerlidir.

4 ve 5. örneklerdeki *billahi*, *vallahi* unsurları söz üreticisinin, yargısına muhatabını inandırma pekiştireçleridir. Bu yemin ifadeleri buldukları cümlelerde fiillerin gerçek sınırlayıcıları olmadıkları için, tabii olarak sözü edilen zarflık sorulara da karşılık gelmeyeceklerdir.

6. örnekte *güle güle*; mevcut yüklem gramatikal nesnesi, eksilteli olanın zarfi görevindedir. Dolayısıyla mevcut yükleme sorulacak zarflık bir soruya cevap olmayacaktır.

7. örnekte *hani*, muhatabın hayalini tahrik için kullanılan bir hatırlatıcı fon görevindedir. Yüklemi herhangi bir açıdan doğrudan sınırlamadığı için zarflık bir sorunun cevabını da teşkil etmemektedir.

De ve *ille* unsurları; ekleme, öne çıkarma, pekiştirme aparatlarıdır. 8. cümlede konuşan, *gelişimini* gerçekleştireceklere, *de* ile özne olarak kendisini eklemiştir; 9. cümlede *ille* vasıtasıyla sevdiği şeyi/nesneyi vurgulamıştır. Her iki cümlede de vurgulu ifadelerin, “eylemin nitelik adı” (Karaağaç, 2012: 427) olma gibi bir işlevleri söz konusu değildir.

Gibi bir hayat yaşayamadık şeklindeki bir ifade anlamsız olacağına göre, 10. örnekte *gibinin* tek başına zarflık bir işlevi bulunmamaktadır. “**İnsan gibi** bir hayat (insanca bir hayat)” tamlamasında, *gibi*, sonuna geldiği *insanla* birlikte, edat grubu olarak sıfat görevindedir.

Bütün bu örnekler, Türkçe dil bilgisi öğretiminde zarfın temel anlamından çok uzaklara taşındığını, zarf olarak sunulan unsurlar içerisinde “fiilin kabı” olma özelliğine sahip olmayan örneklerin büyük bir yekûn teşkil ettiğini göstermektedir.

Tabiatı gereği, dilin küçük bir parçasında gerçekleşen bir değişim, domino etkisiyle büyük parçalarına da sirayet etmektedir. Zarf, bu durumun tipik örneklerindedir. Türü ve kavramsal değeri ile ilgili mezkûr tasarruflar, onun söz dizimindeki kimliğini de tartışmalı hale getirmiştir. Örneğin, *Çok hızlı koşuyor.*; *pek güzel çocuk* gibi yapılarda sıfat ve zarfa gelen pekiştirici unsurların zarf kabul edilmesi *çok hızlı*, *pek güzel* gibi söz gruplarının adlandırmasını sorunlu kılmış, bazı araştırmacılar bu tür yapıları *zarf tamlaması* (Tepeli, 2009: 47; Efendioğlu 2010: 77), bazıları *zarf grubu* (Ertane Baydar; Baydar, 2001: 42), bazıları ise *sıfat tamlaması* olarak değerlendirmişlerdir (Karahan, 2010: 52; 2014: 937).

Benzer durum, *sadece*, *yalnızca*, *yalnız*, *ancak*, *bilhassa*, *özellikle*, *bari*, *hiç olmazsa*, *hele*, *da*, *dahi*, *bile*, *mi* gibi unsurlarla kurulu yapılar için de geçerlidir. Zira başına veya sonuna geldikleri

⁷ Demirci'nin örnekle ilgili mukayeseli tespiti şu şekildedir: “*Gibi edatı benzerlik bildirir* cümlesinde *gibi* kelimesi belirtisiz isim tamlamasında isim olarak kullanılmıştır. *İnsan gibi bir hayat yaşayamadık* cümlesinde ise *zarf* olarak kullanılmıştır. Son yıllarda Türkçede sıkça kullanılan *adam gibi adam* ifadesinde ise *sıfat* görevindedir.” (Demirci, 2015: 18).

dil birimlerini vurgulayarak cümlede türlü anlam ayırtıları meydana getiren bu kabil unsurların türü ve dolayısıyla söz dizimsel işlevleri tartışmalıdır. Bu unsurları zarf olarak değerlendirenlerin yanında, bağlaç veya edat olarak işleyenler de vardır. Söz dizimsel çözümlemelerde, bu unsurları geldikleri ögelerin mütemmimi sayan, dolayısıyla içinde buldukları birlikleri söz öbeği kabul edenler olduğu gibi ayrı değerlendirenler de bulunmaktadır. “Vurgulama İşlevli Dil Birimleri Üzerine⁸” adlı çalışmasında konuyla ilgili farklı görüşleri ele alan Karahan, söz konusu unsurların birer bağlaç (bağlama edatı) olduğu kanaatine varır. Cümle ögeleri belirlenirken, kimi araştırmacıların vurgulayıcı unsurları ögelerden ayrı tutarak cümle dışı unsur/bağımsız tümleş saymalarına karşın, vurgulayıcı unsurların ögenin içinde kabul edilmesi gerektiğini belirten Karahan, bu çeşit geçici söz birliklerinin *kuvvetlendirme grubu*, *odak öbeği* gibi türlü adlar altında kelime grubu olarak değerlendirilmesini ise doğru bulmaz (Karahan, 2009).

Zarfin, sözcük türü-söz dizimi kesişiminde tartışmalı sınıflarından biri de yer bildirenleridir. Kimi araştırmacılar, eşitlik, araç ve yön eki dışındaki hal eklerini alan kelimeleri zarf saymazken kimileri bu tür unsurları zarf kabul eder. Örneğin, Ergin’e göre “zarf olan isimler ya eksiz olurlar veya eşitlik, instrümental ve yön eki almış bulunurlar. ... Mesela ileri (git-), dışarı (çık-) misallerinde ileri, dışarı kelimeleri zarf, fakat ileriye (git-), dışarıya (çık-) misallerinde fiilin yerini gösteren tamamlayıcı isimlerdir. Demek ki fiilin yerini gösterdiği halde **datif, lokatif, ablatif ekini almış bir kelime zarf sayılamaz**” (Ergin, 2009: 259).

Ergin’in aksine, Koç, *Beni aşağıda bekleyiniz. Araba biraz ileride durdu.* örneklerinde olduğu gibi hal ekli unsurları “Yer kavramı veren **belirteç** öbeği” başlığında değerlendirir (1996: 447). Karaağaç da Koç gibi ad durum eklerini almış sözleri zarf sayar. Ona göre “Çekimli sözlerin zarflık kullanımı; varlık-eylem ilişkilerinin adları olan ad-durum çekimli söz veya söz öbekleriyle gerçekleşir: **Eve** geldi. **Okuldan** ayrıldı. **Yukarıda** oturdu. Trenle gitti. Eve kadar yürüyorum. Odun gibi konuşun. Onu görmek için gittiler.” (2012: 428).

Araştırmacıların tür bilgisi ile ilgili bu belirlemeleri cümle ögelerini tespitlerine de yansır. Birinin zarf tümleci saydığını öbürü dolaylı tümleş kabul eder⁹ (bk. Üstüner, 1998: 19). Bir araştırmada özne olarak sunulan unsur, başka bir çalışmada zarf tümleci olarak karşımıza çıkar (bk. Bulak, 2013: 1110).

Zarf’ın odak olduğu tartışmaları daha da çoğaltmak mümkündür. Ancak işaret edilen hususların; konuyla ilgili fikirlerin birbirinden ne çok uzak düştüğünü, bunun, konunun öğretimine/öğrenimine ne denli olumsuz yansımalarının olacağını ortaya koymasından yeterli olduğu kanaatindeyiz. Aşağıda sorunun temellendiği başlıca tartışmalı hususlar üzerinde durulacak, zarf kavramının makul bir çerçeveye oturtulmasına katkı sağlayacağı umulan bazı görüşler beyan edilecektir.

⁸ Boz, bu tür unsurları da içine alan geniş bir kategoriye “vurguç(lar)” şeklinde adlandırmıştır (bk. Boz, 2020).

⁹ “Cümlelerin Ögeleri Konusundaki Karışıklıklar” adlı çalışmasında konuyla ilgili farklı görüşleri etraflıca işleyen Üstüner’in verdiği örneklerden bazıları şöyledir: *Geçmişte iyice tecrübesi vardır. Otobüs tekrar yokuş tırmanmaya başladığı için yavaşlamıştı.* cümlelerindeki *geçmişte* ve *yokuş tırmanmaya başladığı için* unsurlarını Korkmaz dolaylı tümleş olarak değerlendirirken Karahan bu tür ifadeleri zarf tümleci sayar. Naskali ise yer tamlayıcısı ile zarf arasında fonksiyon açısından fark bulunmadığını, tek farkın morfolojik açıdan olduğunu belirterek bu iki ögenin birleştirilmesini teklif eder (Üstüner, 1998: 19).

3.1. Sözcük (türü) bilgisi ile cümle (ögesi) bilgisinin karıştırılması

Bir söz dizisinde her bir sözcüğün bir diğeri ile ilişkisinde sözcük türü bilgisi; sözcüklerin ve sözcük gruplarının yüklemle olan ilişkisinde ise cümle öğeleri bilgisi tezahür eder. Zarf tümleci ile sözcük türü olan zarfın karıştırılması, sözcük gruplarının sözcük türü olarak etiketlenmesi büyük ölçüde bu ayrımın yapı(a)mamasından kaynaklanmaktadır.

Yarın gece geleceğim. Dün sabah geldim. Pazartesi sabahı geleceğim. örnekleri üzerinden konuyu tartışan Kerimoğlu'na göre sorunun temelinde sözcüklerin kategorik olarak verilmemesi yatmaktadır. *Sıfat, zarf, zamir, edat* diye adlandırdıklarımız aslında farklı kategorilerdir. Her bir kategori tek bir sözcükten oluşabileceği gibi bir öbekten de oluşabilir. Öbek halindeki unsurlar, sözcüklerin yapılarına göre tasnifinde “öbek biçimindeki sözcükler” adıyla 4. bir tür olarak işlenmelidir.

Karmaşayı önlemek için önce cümle öğelerinin belirlenmesi gerektiğini vurgulayan Kerimoğlu, bu yaklaşımını üç adımda şöyle uygular:

“Yarın gece geleceğim.

1. Özne (ben)+ zarf tümleci (yarın gece)+ yüklem (geleceğim)
2. zarf (yarın gece)+fiil (geleceğim)
3. sıfat (yarın) +isim (gece)+ fiil (geleceğim)

Pazartesi sabahı geleceğim.

1. özne (ben)+zarf tümleci (pazartesi sabahı)+yüklem (geleceğim)
2. zarf (pazartesi sabahı) +fiil (geleceğim)
3. isim (pazartesi)+ isim (sabahı) +fiil (geleceğim)” (Kerimoğlu, 2016: 82, 159).

Konuyu tartışanlardan biri de Özmen'dir. Özmen'e göre geçici söz öbeklerinin sözcük türü olarak sunulması pek çok araştırmacının sergilediği yaygın bir yaklaşımdır. Bunu önlemek için yeni bir terimlendirmeye gerek vardır. Geçici olarak birbirlerinin yerine kullanılan kelime türleri için mevcut terimleri çağrıştıracak biçimde, *isimsi, sıfatımsı, zamirimsi, zarfımsı, ünlemsi, edatımsı* ve *bağlacımsı* terimleri; kelime türü görevinde kullanılan kelime grupları ve cümleler için ise *isimlik, sıfatlık, zarflık¹⁰, bağlaçlık, ünlemlik* ve *füllik* terimleri kullanılmalıdır. Bu terimlendirmeye göre; “Ey Türk Gençliği!” *ünlem* değil, *ünlemlik*, “Mehmet!” seslenmesi ise *ünlemsidir*. “Geliyorum.” ifadesi de “Yardım ettik.” ifadesi de, cümle açısından yüklemdir; ancak, “gel-” *fiil*, “yardım et-” söz dizimi açısından *birleşik fiil*, yüklem içerisindeki işlevi bakımından *fülliktir*. Yine “Masadakini getir”. cümlesinde, “masadaki” *zamirimsi*, “Masanın üstündekini getir.” cümlesinde, “masanın üstündeki” *zamirliktir*... (1999: 111-125).

Bu tespitlerle ilgili görüşümüz şöyledir:

Kerimoğlu'nun uygulamasında önce cümle öğelerinin teşhisi, söz öbeklerinin belirlenmesi, daha sonra birlikte hareket eden sözcükler arasındaki münasebetin tespiti bizce de isabetlidir. Ancak sözcük ve sözcük türü kavramları konusunda yaşanan karmaşa halledilmeden¹¹ cümle ögesi ve sözcük türüne ek olarak bir de “kategorik” tespit yapılmasının, geçici olarak bir araya gelen unsurlardan oluşan öbeklerin, yapılarına göre sözcük türleri içerisinde konumlandırılmasının konunun öğretimini daha da güçleştireceği kanaatindeyiz. Zaten Kerimoğlu da bir sonraki yazısında “Eklere zamir demek (Seninki sözcüğündeki +ki ekine ilgi zamiri veya *kitabım*

¹⁰ İmer vd., bu tür yapılar için “belirtecimsi” terimini kullanırlar (2011: 47).

¹¹ Bu konuda geniş bilgi için bk. Karademir, 2019.

sözcüğündeki +im ekine iyelik zamiri demek) ne kadar yanlışsa öbekler için ‘sözcük türlerinden’ söz etmek de yanlıştır.” diyerek bu yapıların *Sözdizimsel kategori* başlığında değerlendirilmesi gerektiğini belirtir (2017: 589).

Bize göre, Özmen’in, sorunun teşhisine yönelik tespiti de yerindedir. Ancak sorunu gidermeye yönelik terim teklifi öğrenilebilirlik/öğretilebilirlik açısından tartışılmalıdır. Hâlihazırda bir kavram için birden fazla terimin varlığı (belirteç, gerundium, bağ-fiil, ulaç gibi) dil bilgisi öğretiminde önemli bir sorundur ve öğrenciler çok defa terimlerin kavramsal ayrımını yapmakta zorlanmaktadır. Hal böyleyken her bir sözcük türü için aynı kökten fazladan iki terim daha önerilmesi, örneğin; mevcut dil bilgisi öğretiminde kavramsal değerleri nüanslı zarf, zarf grubu (en güzel), zarf- fiil grubu (çok güler), zarf tümleci gibi terimlere bir de zarfımsı ve zarflık gibi terimlerin eklenmesi (6 terim), kanaatimizce konunun öğretimini/öğrenimini daha da zorlaştıracaktır.

Gelinen noktada, şayet tartışmalı olan zarf ve zarf tümleci terimlerinin kullanımına devam edilecekse şöyle bir çözümlenimin daha makul olacağını düşünmekteyiz:

Senin için geldim.

a. Öge bilgisi:

(ben): özne

Senin için: zarf tümleci (amaç tümleci)

geldim: yüklem

b. Öbek (veya dizim) bilgisi:

Senin için: edat öbeği

c. Sözcük türü bilgisi:

(ben): 1. kişi zamiri

sen: 2. kişi zamiri

için: edat

gel-: fiil

3.2. Fiille/ yüklemle doğrudan bağı olmayan unsurların zarf sayılması

Zarfin, adlandırılmasında güçlük çekilen hemen her unsura teşmil edilerek kavramsal sınırının genişletilmesi konunun sorunlu diğer bir yanıdır. Özellikle pekiştirici/vurgulayıcı unsurların zarf kabul edilmesi, bileşeni oldukları öbeklerin adlandırılmasını da tartışmalı hale getirmiştir. Tartışmaya medar karmaşayı ortadan kaldırmak için öncelikle zarf olma şartını unsurların fiille/fiilimsiyle doğrudan kurdukları münasebete bağlamak gerekir. Bu da zarfın haddizatında cümle düzeyinde beliren bir kategori olduğu gerçeğini öne çıkarır.

Aslında bu durum isim ve fiil dışındaki sözcük türleri için de geçerlidir. Zira ontolojik olarak varlık ve onunla gerçekleşen eylemler vardır¹². Bu da esasen isim ve fiil olmak üzere iki tür söz(cük) olduğunu gösterir. Diğer türler gramatikal adlandırmalara dayanmaktadır. Adı niteleyen/belirten adlar *sıfat*, geçici olarak adın yerine kullanılan adlar *zamir*, fiil ve fiilimsileri çeşitli açılardan sınırlayan adlar *zarf*, ses(lenme) kaynaklı adlar *ünlem*, söz dizilerinde bağlantı

¹² Burada Gazali'nin, varlığın mertebelerine dair yaptığı *görünen/dış dünyadaki varlık, zihindeki varlık, dildeki varlık, yazıdaki varlık* şeklindeki 4'lü sınıflandırmayı; Saussure'ün, *gösteren (lafız) ve gösterilen (kavram)* ayrımını; Ogden ve Richards tarafından geliştirilen *gösteren, gösterilen ve gönderge* şemasını hatırlamakta yarar vardır (bk. Yavuz, 2006: 53-55).

sağlayıcı unsurlar *bağlaç*, sözlerin önüne/sonuna gelerek türlü anlam ayırtıları ile onlara münasebet imkânı kazandıran unsurlar *edat* olarak adlandırılmıştır.

Bazı istisnai yaklaşımlardan sarfınazar edersek, yaygın gramer yaklaşımına göre *Akşam geldim. Çok konuştun. Kalemle yazdım. Bence yapabilirsin. Senin için geldim. Kuş gibi uçtu.* cümlelerinde koyu puntolu unsurların hepsi hem zarf hem de zarf tümlecidir. Şayet yükleme karşı konumlanmak üzere işletim ekleri ile geçici olarak şekillenen sözcük biçimler hariç tutularak zarf terimi, fiili/yüklemi sınırlayan az sayıdaki sözlük birime¹³ hasredilirse bu unsurların tür bilgileri şöyle olur: akşam: zaman adı/zarfı, çok: miktar zarfı, kalem: isim, ben: 1. kişi zamiri, sen: 2. kişi zamiri, için: edat, kuş: isim, gibi: edat.

Yüklemle doğrudan ilişkisi olmadığı halde zarf sayılan diğer unsurların tür bilgisine gelince, bunun edat terimi ile aşılabileceği kanaatindeyiz. Zira Arapça kökenli edat¹⁴, asıl değil, yardımcıdır/yamaktır. Ontolojik bir göndergesi yok, gramatikal/kiplik görevleri vardır. Dil birimlerinin başına da gelir, sonuna da. Bağlamına göre geldiği unsurlara sayısız anlam ayırtıları katar. Birlikte hareket ettiği unsuru kuvvetlendirmesi de mümkün, başka bir unsura bağlaması da. Bağlaçların da edat cinsinden olduğu aşikârdır. Dil bilgisi öğretiminde keskin bir bağlaç-edat ayrımı yapılarak öğrencilere iki türün işlevsel farkının ezberletilmeye çalışılması bu gerçeği değiştirmemektedir. Hal böyleyken şayet dil bilgisi öğretiminde çok amaçlı/çok işlevli kullanımına atfen “maymuncuk” metaforu kullanılacaksa, bu en çok edata yakışmaktadır¹⁵.

Buna binaen önceki paragraflarda tartışma konusu edilen *en güzel /çiçek, çok hızlı/ konuşuyor, pek hoş/ bir elbise; sadece sen/ gel, sen / sadece konuş, ancak sen/ bilebilirsin, sen de /gel, sen bile /geçemezsin, sen mi /geleceksin* gibi örneklerdeki koyu puntolu unsurları tür bakımından edat/ekedat¹⁶ olarak değerlendirmenin isabetli olacağı kanaatindeyiz. Bu arada, aynı kategoride bulunmaları hasebiyle, hüviyetleri ile ilgili belirsizliği sonlandırmak için *kıpkırmızı /bir elma, masmavi / deniz* gibi öbeklerin sıfatlarındaki pekiştirme işlevli kelime parçacıkları¹⁷ da ekedat kategorisine dâhil edilebilir.

Peki, pekiştirmeli söz öbeklerinin adlandırılması nasıl olmalıdır?

Öncelikle mevcut adlandırmaları tartışalım:

1. Biri fiili, diğeri ismi niteleyen *çok hızlı (konuşuyor), en güzel (çiçek)* öbeklerinin zarf öbeği/zarf tamlaması sayılması:

Çok hızlı konuşuyor ifadesinde yaygın kabullere göre *hızlı* zarf, *çok* zarfın zarfı işlevindedir. İkisi birlikte (*çok hızlı*) zarf tümleci görevindedir. Dil bilgisi öğretiminde zarf tümleci/tamlayıcısı, zarf-fiil öbeği gibi terimlerle karıştırılma riski taşımakla beraber, doğrudan fiili/yüklemi nitelediğinden *çok hızlı* için zarf öbeği/tamlaması teriminin kullanılması anlaşılabilir bir

¹³ Çağdaş dil bilim, taban halindeki sözler için “sözlük/sözcük birim”, çekimli unsurlar içinse “sözcük biçim” terimini kullanmaktadır (bk. Uzun, 2006: 20).

¹⁴ Tevakkü lügati edata şöyle anlam vermektedir: “araç, alet, gereç, cihaz, aygıt, (çoğ.) edevât, (çoğ.) kit, edat, takı, ilgeç, vesile, dilb. edat, alet, edevat, malzeme, avadanlık.” (<https://tevakku.com/>).

¹⁵ Modern dil bilim çalışmalarında bu ihata sorununu aşmak için Batı dillerindeki zarf kategorisine yönelik içerik/işlev esaslı ayrıntılı sınıflandırmalar ortaya konmuş, bu tasniflerin Türkçedeki zarf kategorisine uygulama denemeleri yapılmıştır (bk. Kerimoğlu, 2017: 590; Üzümlü; Gökter Gençler, 2021: 2764). Ancak mevcut zarf tanımı değişmeden, diğer dil bilimsel kategoriler de benzer metotla işlenmeden bu denemelerin amacına ulaşması güç görünmektedir. Hiç şüphesiz bu tür sınıflamaların öğrenilebilir/öğretilebilir olup olmadığı da ayrı bir tartışma konusudur.

¹⁶ Ek gibi davranan *de/da, mı/mi/mu/mü, ki vb.* edatlar, *ekedat* olarak adlandırılabilir.

¹⁷ Araştırmacılar, bu parçacıklar için *benzer hece katkısı, bir çeşit kelime, pekiştirici parça, ses birim, dizimbirimsel sözcük* gibi farklı adlandırmalar yapmışlardır (Karademir, 2016: 382-384).

yaklaşımıdır. Ancak aynı durum **en güzel çiçek** için geçerli değildir. Zira burada yaygın kabule göre **en**, zarf; **güzel**, sıfat türündedir. İki birlikte **çiçekin** sıfatıdır. Sıfat işlevinde sunulan bir yapının bir sonraki aşamada **zarf öbeği/tamlaması** olarak adlandırılmasının izahı güçtür.

2. Biri fiili, diğeri ismi niteleyen **çok hızlı (konuşuyor)**, **en güzel (çiçek)** öbeklerinin **sıfat tamlaması** sayılması:

Çok hızlı konuşuyor ifadesinde **çok hızlı**, zarf tümleci görevindedir. Genel kabule göre **çok, hızlı** zarfının zarfıdır. Sıfat tamlamasında sıfatın bir ismi nitelemesi veya belirtmesi gerekir. Konunun öğretimi sürecinde zarf göreviyle fiili niteleyen bir unsuru bir sonraki aşamada isim kabul edip, tür bakımından zarf sayılan pekiştireciyle birlikte sıfat tamlaması olarak değerlendirmek kolay hazmedilecek bir adlandırma değildir. Aynı durum **en güzel çiçek** sıfat tamlaması için de geçerlidir. Burada **çiçekin** asıl niteleyeni **güzel** sıfatıdır. Bir önceki aşamada sıfat olarak sunulan **güzeli** isim, tek başına bir mana taşımayan ve tür olarak zarf sayılan **en** pekiştirecini onun sıfatı saymak konuyu çok bilinmeyenli bir denkleme dönüştürmektedir.

3. **sadece sen/ gel, sen / sadece konuş, ancak sen/ bilebilirsin, sen de /gel, sen bile /geçemezsin, sen mi /geleceksin** gibi ifadelerdeki vurgulu ibareleri cümle öğelerini belirlerken birlikte alıp ancak öbek saymamak:

Söz öbekleri birden fazla unsurdan oluşan, ancak cümle içerisinde tek birim gibi hareket eden dil birlikleridir (Ergin, 2009: 374). Hal böyleyken söz konusu unsurların öge olarak birlikte alınmasını gerekli kılan sebep ne ise, öbek sayılmalarını gerektiren sebep de o olmalıdır. Söz dizimsel çözümlenmelerde, edat ve çekim/işletim ekleri ile kurulu yapılar dâhil (edat grubu, ayrılma grubu...), birbirini tamamlayıcı unsurlar nasıl kelime öbeği olarak muamele görüyorsa, aynı şekilde öge tespitinde birlikte alınan asıl ve vurgulayıcı unsurlar da söz öbeği olarak değerlendirilmelidir.

Pekiştirmenin, Türkçede ses, ek, söz ve söz dizileri ile gerçekleştirilen geniş bir kategori (bk. Üstüner, 2003) olduğunu, konunun bütün bileşenleri yeterince değerlendirilmeden ve diğer söz öbeklerinin adlandırılmasında gözetilen yöntem(ler) dikkate alınmadan yapılacak bir adlandırmanın tartışma götürüleceğini teslim etmek gerekir. Bununla birlikte, mevcut adlandırma(ma)lar yerine işlev esaslı bir adlandırma yapmanın, unsurlar arası münasebette pekiştirme/vurgulama işlevi ön plana çıktığı için, bu söz öbeklerini, **pekiştirmeli sıfat öbeği (en güzel /çiçek)**, **pekiştirmeli zarf öbeği (çok hızlı/ konuşuyor)**, **pekiştirmeli zamir öbeği (sadece sen)**, **pekiştirmeli fiil öbeği (sadece konuş)** ... şeklinde adlandırmanın konunun öğretimini rahatlatmak açısından isabetli olacağı düşüncesindeyiz.

Fiile/yükleme sorulan zarflık sorulara doğrudan cevap verememe durumu yer yer morfolojik olarak zarf sayılan fiilimsilerde de görülmektedir. Örneğin, **Telefonla oynayacağına, dersine çalış.** cümlesinin içerik çözümü, **Telefonla oynama, dersine çalış.** şeklindedir. Birtakım tevil ve zorlamalar olmadan yüklem sorulacak herhangi bir zarflık soruya **telefonla oynayacağına** söz öbeğinin cevap olması mümkün görünmemektedir. Kaldı ki **bakan, çakmak, görüş** gibi kalıcılaşmış örnekler dışındaki fiilimsileri sözlük birimlerle birlikte sözcük türleri içinde saymak da tartışılması gereken bir durumdur. Dolayısıyla **telefonla oynayacağına**; zarf türünde bir sözcük veya doğrudan yüklemi tamamlayan bir zarf tümleci değil, derin yapıda cümle, yüzey yapıda uyarı tümleci işlevinde bir söz öbeğidir.

Yine **Koşarak gitti.** gibi bir cümlede **koşarak**, yüklem sorulan zarflık soruya (Nasıl gitti?) doğrudan cevap verirken, **Ankara'dan gelip İstanbul'a gitti.** cümlesinde **gelip** zarf fiili yüklem sorulacak zarflık soruya (nasıl/ne zaman) cevap verememektedir. Zira -ip burada -di işlevinde

olup bilinen geçmiş zamanda bitmişlik ifade etmektedir: *Ankara'dan geldi (ve) İstanbul'a gitti*. Örnekte *Ankara'dan gelip*, ardışık cümlelerden önde olanı olduğundan, şayet morfosentaktik özelliğinden ötürü bir tümleş isnadı yapılacaksa, öncül zaman tümleci olarak değerlendirilebilir.

3.3. Zarf tümleci ile diğer cümle öğelerinin karıştırılması

Cümle öğelerinin tespiti ve adlandırılışı konusundaki yaklaşım farklılıkları ve tartışmalar müstakil çalışmalarda ayrıntılarıyla ele alınmıştır (bk. Üstüner, 1998: 19; Demir, 2006; Bulak, 2015). Çalışmamızın çerçevesi gereği burada özellikle zarf tümlecinin dolaylı tümleş ve özne ile ayrımında yaşanan karmaşaya değinilecektir.

Zarf tümleci-dolaylı tümleş ayrımı:

Zarf, ilk gramer eserlerinde fiilin, içinde gerçekleştiği zaman ve mekânı belirleyen unsur olarak tanımlanmıştır (bk. Bergamalı Kadri, 2002: 46). Bu anlamıyla aslında bugün fiilin gerçekleştiği, başladığı, yöneldiği mekânı işaretleyen dolaylı tümleci de kapsamaktadır. Ancak mevcut gramer çalışmalarında iki terim büyük ölçüde ayrılmış ve birbirinden farklı çok sayıda işlev yüklenmişlerdir.

Bir unsurun zarf tümleci mi, dolaylı tümleş mi sayılacağı araştırmacıların takip ettikleri yönetime göre belirlenmektedir. Yapıyı esas alanlar daha çok unsurların biçimsel özellikleri üzerinden; işlevi esas alanlar anlamları üzerinden etiketlemeler yapmaktadırlar (Kerimoğlu, 2020: 285). Örneğin, biçimsel özellikleri esas alanlara göre *Sabaha varırız. Saat beşte buluşalım.* örneklerindeki koyu puntolu unsurlar, aldıkları eklerden ötürü dolaylı tümleşlerdir. İşlevi esas alanlara göre ise bunlar yer/yön değil, zaman bildirdiğinden zarf tümlecidir.

Dolaylı tümleşle zarf tümlecinin çeşitli unsurlarda kesişmesinden kaynaklı tartışmaların yanında *dolaylı tümleş* teriminin kendisi de münakaşa konusudur. *Dolaylı tümleş* teriminin münakaşalı olmasının nedeni ise, karşıladığı unsurların fiille ilişkilerinde bir *dolaylılık* durumunun bulunmayışıdır. *Eve geldim.* cümlesinde yükleme sorulan *Nereye?* sorusuna doğrudan cevap veren *eve* tümlecine ne için *dolaylı* sıfatının yakıştırıldığına makul bir açıklaması bulunmamaktadır. Araştırmacılar bu konuyu tartışmış, *dolaylı tümleş* teriminin Fransız gramerindeki edathı geçişi ifade eden *complément indirect* teriminden esinlenilerek türetildiğini belirtmişlerdir¹⁸ (bk. Demir, 2006: 88; Erten, 2020: 1661).

Sabah gelirim. Sabaha gelirim. örneklerindeki tümleşlerden birincisine zarf, ikincisine, sırf aldığı ekten ötürü dolaylı tümleş demek *Safiye'yi kafiyeye feda etmektir*. Bize göre, dolaylı tümleş, yönelme, bulunma, ayrılma durum eklerini almış, yükleme doğrudan ilişkili unsurları etiketlemek için değil, *cümle dışı unsur* olarak adlandırılan öğeler başta olmak üzere, yükleme sorulan sorulara doğrudan cevap veremeyen, ancak cümle kurulumuna katkı sağlayan unsurlar için kullanılmalıdır. Böylece gösteren-gösterilen ilişkisindeki zayıflık giderilmiş, tartışmalı cümle dışı unsur¹⁹ teriminin yeri isabetli bir karşılıkla doldurulmuş olur. Halihazırda dolaylı tümleş

¹⁸ “Fransızcadaki prépositionların işlevleri ile Türkçedeki hal eklerinin işlevleri arasında benzerlik görülmüştür. Bu benzerliğe dayanarak Fransızcadaki ‘complément direct’ terimi ‘düz tümleş’; ‘complément indirect’ terimi ise, ‘dolaylı tümleş’ terimiyle Türkçeye aktarılmıştır” (Demir, 2006: 88).

¹⁹ Cümlede var olan bir unsuru cümle dışı unsur saymanın makul bir terimlendirme olmadığı açıktır. Bu durum araştırmacılarca tartışılmış, cümle dışı unsur yerine *bağımsız tümleş* (Özmen, 1995), *uydu unsur* (Ceritoğlu, 2014) *dolaylı tamlayıcı* (Üstüner, 1998) gibi farklı terim önerileri yapılmıştır. Bilinçle üretilmiş bir cümle kurulumunda yer alan bütün unsurların hem birbirleriyle hem de yükleme doğrudan veya dolaylı ilişkileri vardır. Başka bir ifadeyle cümlede olup, yüzey ve/veya derin yapıda bir görevi olmayan unsur, gereksiz unsurdur. Gereksiz unsur barındıran cümle ise anlatım açısından kusurludur. Dolayısıyla bize göre *cümle dışı unsur* gibi *bağımsız tümleş* terimi de uygun bir terim değildir. Zikredilen iki terime nazaran *uydu unsur* terimi daha makul görünmektedir. Ancak *uydu*

olarak etiketlenen unsurlar için de işaretlediği unsurun keyfiyetine göre, birçok araştırmacının yaptığı gibi *yer tümleci*, *yönelme tümleci* gibi makul adlandırmalar yapılabilir. Kullanılan terimlerle neyin kastedildiğinin anlaşılması, dolayısıyla konunun sağlıklı bir biçimde öğretilmesi için Üstüner (1998) ve Demir'in (2003) tümleçleri işlev esaslı adlandırma denemeleri üzerinde düşünülmelidir. İşlev esaslı bir adlandırmada tümleçler işlevlerine göre ad alacağından zarf tümleci kullanım dışı kalacak, haliyle cümle ögesi zarf (tümleci) ile sözcük türü olan zarfın karışma durumu da ortadan kalkacaktır. Böyle bir durumda *Dün geldim.* cümlesinde *dün* sözcük türü olarak zarf, cümle ögesi olarak *zaman tümleci* olacaktır.

Zarf tümleci-özne ayrımı:

Zarf tümlecinin, keşiştiği öğelerden biri de öznedir. Yüklemler edilgen çatılı fiillerden oluşan cümlelerde fiili gerçekleştiren; *tarafından*, *yüzünden*, *ekisiyle*, *nedeniyle*, *dolayısıyla*, *vasıtasıyla* gibi kelimelerden veya +CA/+DAn eklerinden biriyle yüklemle münasebete geçebilir. Örneğin, *Belediye, Üniversite kavşağına bir üst geçit inşa etti.* cümlesi *Belediyece/belediye tarafından üniversite kavşağına bir üst geçit inşa edildi.* şeklinde kurulabilir. İlk cümlenin öznesinin belediye olduğu açıktır. Ancak yüklemler edilgenleşen ikinci cümlede, öznenin ek veya edatla geçiş yapması onu tartışmalı hale getirir. Kimi araştırmacılar bu özne türünü yeni gramatikal hüviyetinden ötürü *örtülü özne*, *gerçek özne*, *görünmez özne*, *gramerce özne*, *mantıkça özne*, *mantıkça kimse/güçte kimse* şeklinde türlü sıfatlarla tanımlarken, kimileri edilgen çatılı fiilin özne alamayacağını varsayarak bu unsurun *zarf tümleci* olduğuna hükmeder²⁰.

Tıpkı zarf tümleci- dolaylı tümleç meselesinde olduğu gibi burada da mazrufun zarfa kurban edildiği açıktır. Zira *Bu araba valilik tarafından tahsis edildi.* cümlesinin başka bir formu *Bu arabayı valilik tahsis etti.* şeklindedir. Burada *valilik* özne olduğu aşikârdır. Durum bu kadar açıkken *valilik tarafından* hakikatte özne, ama gramer kurallarına göre zarf tümlecidir yaklaşımı, bir tür gramercilik oynamaktır. Bu oyunun farkında olan zihnin, iğreti/sözde bir adlandırmayı içselleştirmesi güçtür.

Sonuç

Dil bilgisinin alan ve kategorileri birbirinden bağımsız değildir. Bir alanla ilgili bir tasarruf, bir kategori ile ilgili bir terimlendirme ve tasnif öbürlerine de yansımaktadır. Bugün ses, ek, kelime, kelime öbekleri, cümle türleri ve öğeleri gibi en küçük birimden en büyüğüne hemen her konuda tasnif ve terimlendirme sorunları ve tartışmaları yaşanmaktadır. Sorunun çapı, geleneksel dilbilgisinin, Türkçenin tipolojisini esas alarak modern dil bilim çerçevesinde yeni baştan yazılmasını gerekli kılacak büyüklüktedir.

Bu çalışmada zarf ekseninde yaşanan sorun ve tartışmalar işlenmiştir. Bulgular; zarfın kavramsal sınırının çizilmesinde; sözcük türü, öbek parçası ve cümle ögesi olarak işlenmesinde sorunların bulunduğu, hem sözcük türü olarak hem de cümle ögesi olarak zarfın başka unsurlarla keşiştiğini/karıştığını, bu durumun bir kavramsal karmaşaya neden olduğunu ortaya koymaktadır.

yerleşmiş yaygın bir gök bilimi terimi olup bir bütüne uymayı/tutunmayı sezdirmektedir. Oysa bu terimle etiketlenen unsurlar, örneğin ünlemler çok defa cümlenin ruhu, enerjisi hükmündedir. Buna binaen diğer iki terime göre daha makul olmakla birlikte, cümlenin mütemmimi/tümleyicisi olma manası daha belirgin olan *dolaylı tamlayıcı* kadar efradını cami değildir. Sonuç olarak diğer terimlere göre Üstüner'in önerdiği terim daha uygun görünmektedir. Ancak mevcut öğelerin adlarıyla uyum açısından (yer tümleci, zarf tümleci...) *dolaylı tamlayıcı* yerine *dolaylı tümleç*in tercih edilmesinin daha isabetli olacağı düşüncesindeyiz.

²⁰ Konuyla ilgili ayrıntılı bilgi ve araştırmacıların terim tercihleri için bk. Bulak, 2013.

Çalışmada zarfın işlenişine yönelik yaklaşımlar değerlendirilmiş, ulaşılan veriler tartışılmış, sorunun çözümüne katkı sağlayacağı düşünülen şu sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Söz öbeği, tümleş, sözcük türü farkı gözetilmeli; yükleme tümleş olmak üzere çekimlenmiş söz ve söz öbekleri ile sözcük türü olan zarf karıştırılmamalıdır. Zarf kategorisi fiili çeşitli açılardan sınırlayan, ona sorulacak birtakım zarflık sorulara doğrudan cevap verebilen sözlük birimlere hasredilmelidir.
2. Farklı türden çeşitli dil birimlerinin önüne ve sonuna gelen pekiştirici, vurgulayıcı unsurlar, zarf değil, edat/ekedat (pekiştirme/vurgulama edatı...) sayılmalı, bu edatlarla kurulu söz öbekleri; pekiştirmeli ad öbeği, pekiştirmeli sıfat öbeği, pekiştirmeli zarf öbeği... şeklinde vurgulanan unsurun türüne göre adlandırılmalıdır.
3. Zarf tümlecini de kapsayan cümle öğeleri konusundaki karmaşayı önlemek için, Üstüner'in teklifi başta olmak üzere işlev esaslı terimlendirme önerileri dikkate alınmalı, cümle öğeleri işlevlerini yansıtacak şekilde adlandırılmalıdır. İşlev esaslı bir adlandırmada tümleşler işlevlerine göre ad alacağından zarf tümleci kullanım dışı kalacak, haliyle cümle ögesi olan zarf (tümleci) ile sözcük türü olan zarfın karışma durumu da ortadan kalkmış olacaktır.

Kaynakça

- Akçataş, A. (2019). Belirteçler. *Türkiye Türkçesi III* (Editör: E. Boz), Ankara: Gazi Kitabevi, s. 110-134.
- Akın, C. (2007). *Türkiye Türkçesinde Cümlede Tümleşler Üzerine*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Bergamalı Kadri (2002). *Müeyyiretü'l-Ulum* (Hazırlayan: Esra Karabacak), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Boz, E. (2020). Türkiye Türkçesinde sözcük türleri üzerine bir tasnif denemesi. *Uluslararası Yunus Emre Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/1: 1-10.
- Boz, E. (2018). Türk Dil Bilgisi Terminolojisinde Çok Terimlilik (Çok Adlılık) Sorunu. *TEKE*, 7/3: 1592–1693.
- Bulak, Ş. (2015). Cümle Öğelerinin Tasnifi. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 38: 163-175.
- Bulak, Ş. (2013). Özne Türleri Üzerine. *Turkish Studies*, 8/1: 1101-1127.
- Ceritoğlu, M. (2014). Cümle Dışı Unsur Üzerine. *Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildirileri Ekim-2014, I. Cilt*, s. 499-506.
- Çörtü, M. M. (2013). *Arapça Dil Bilgisi (Nahiv)*. İstanbul: M. Ü. İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Demir, C. (2006). Türkçe Dil Bilgisinde Terminoloji Sorunu. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 54: 81-100.
- Demir, C. (2003). Türkçe Öğretiminde Zarf Tümleşleri. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, 13: 407-423.
- Demircan, M. N. (2023). *Türk Dili ve Edebiyatı 9. Sınıf Ders Kitabı*. Ankara: Ödev Yayınları.
- Demirci, K. (2015). *Kelime Bilgisi El Kitabı*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Deny, J. (1944). *Türk Dili Grameri (Osmanlı Lehçesi)*, (Tercüme: Ali Ulvi Elöve). İstanbul: Maarif Vekâleti Yayınları.
- Ediskun, H. (1999). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Efendioğlu, S. (2010). Zarf Tamlaması. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 56/1: 71-80.
- Ekinci Çelikpazu, E.; Karakayalı, T. (2019). Zarf Tamlayıcısı Kavramı ve Öğretimi Üzerine Bir İnceleme. *İlköğretim Online*, 18/2: s.621-641.
- Emre, A. C. (1945). *Türk Dilbilgisi*, Türk Dil Kurumu Yayınları, İstanbul: Cumhuriyet Matbaası.

- Erdal, N. (2023). *Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu Türkçe 7 Ders Kitabı*. Ankara: Dörtel Yayıncılık.
- Ergin, M. (2009). *Edebiyat ve Eğitim Fakültelerinin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri için Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Erkal, H.; Erkal, M. (2019). *Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu Türkçe Ders Kitabı 7. Sınıf*. Ankara: Özgün Yayıncılık.
- Erkan, A. (2006). *El-Beyan (Arapça-Türkçe Büyük Sözlük)*. İstanbul: Yasin Yayınevi.
- Ertane Baydar, A. S.; Baydar, T. (2001). Türkiye Türkçesinde Kelime Grupları. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 16: 27-46.
- Erten, M. (2020). Dil Bilgisi Öğretiminde Bazı Sorunlar ve Bir Teklif: Dolaylı Tümleç Yerine Yer Yön Tümleci. *VII. Uluslararası Türk Dili Kurultayı II. Cilt, 24-28 Eylül 2012*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s.:1659-1663.
- Gencan, T. N. (1979). *Dilbilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gürlek, M.; Şen, M. (2019). Türk Dili Çalışmalarında Terim Sorunu: Bir Durum Çalışması. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 8/29: 189-200.
- İmer, K. vd. (2011). *Dilbilim Sözlüğü*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Karaağaç, G. (2012). *Türkçenin Dil Bilgisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karademir, F. (2019). Kavramsal Değerleri Açısından “Söz, Sözcük ve Sözcük Türü” Terimleri. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi / The Journal of International Social Research*, 62: 140-154.
- Karademir, F. (2016). Türkçede Kapalı Biçim Birimlerin Öğretimi Üzerine. *Turkish Studies*, 11/14: 371-410.
- Karahan, L. (2010). *Türkçede Söz Dizimi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karahan, L. (2014). Terimlerde Kapsam Sorunu: “Zarf” Örneği. *VI. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu Bildiri Kitabı*, Bursa: Bursa Büyükşehir Belediyesi Yayını, s. 931-937.
- Karahan, L. (2009). “Vurgulama İşlevli Dil Birimleri Üzerine”, *İstanbul Kültür Üniversitesi Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildiriler (27-28 Ağustos 2007)*, C.1, İstanbul, s.313-322.
- Karaman, B. İ. (2017). *Terimbilimi*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.
- Karpuz, H. Ö. (2000). Türkiye Türkçesi’ndeki Zarfların İşlevsel ve Yapısal Özellikleri. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1/1: 27-43.
- Karpuz, H. Ö. (2013). *Türkiye Türkçesi’ndeki Zarfların İşlevsel ve Yapısal Özellikleri*. Denizli: Ege-Doğuş Yayınları
- Kerimoğlu, C. (2017). Zarf Kategorisi Üzerine. *Prof. Dr. Talât Tekin Hatıra Kitabı* (Yayına Hazırlayan: Sertkaya vd.), İstanbul: Çantay Kitap-Kırtasye, 565-593.
- Kerimoğlu, C. (2020). Dil Bilgisini Neden Öğretmiyoruz?. *Dil Bilgisi Öğretimi* (Editörler: Ahmet Pehlivan; İbrahim Seçkin Aydın). Ankara: Pegem Akademi, 281-294.
- Kerimoğlu, C. (2016). *Dilbilgisi Yazımı ve Öğretimi*. Ankara: Pegem Akademi.
- Koç, N. (1996). *Yeni Dilbilgisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Korkmaz, Z. (2003). *Türkiye Türkçesi Grameri (Sekil Bilgisi)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kültürel, Z. (2009). Dilbilgisi Terim Sözlükleri ve Terimlerin Kullanımında Görülen Aksaklıklar. *Turkish Studies*, 4/8: 383-394.
- Levend, A. S. (1960). *Türk Dilinde Gelişme ve Sadeleşme Evreleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Basımevi.
- Maksudoğlu, M. (2005). *Arapçayı Öğreten Kitap*. İstanbul: Ensar Neşriyat.
- Özçelik, S.; Erten, M. (2005). *Türkiye Türkçesi Dilbilgisi*. Diyarbakır.


- Özmen, M. (1999). Eksik Olan Dil Bilgisi Terimlerimiz Üzerine. *Uluslararası Sözlükbilim Sempozyumu Bildirileri. Doğu Akdeniz Üniversitesi*. s.111-125.
- Özmen, M. (1995). Cümlelerin Altıncı Ögesi ve Bir Terim Önerisi. *Türk Dili*, 519: 225-227.
- Pilav, S. (2008). Terim Sorunu ve Eğitim Öğretimde Terimlerin Yeri ve Önemi. *Kastamonu Eğitim Dergisi*, 16/1: 267-276.
- Sağlam, M. Y. (2007). Türkçedeki Terim Sorunsalı. *Türkbilim*, 14: 168-176.
- Sak, R. vd. (2021). Bir araştırma yöntemi olarak doküman analizi. *Kocaeli Üniversitesi Eğitim Dergisi*, 4/1: 227-256.
- Saygı, S. (2023). *Ortaokul ve İmam Hatip Ortaokulu Türkçe 8 Sınıf Ders Kitabı*. Ankara: Ferman Yayıncılık.
- Tepeli, Y. (2009). Türkiye Türkçesinde Zarf Tamlaması. *Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Dergisi (KKEFD)*, 19: 35-56.
- Topaloğlu, A. (1989), *Dilbilgisi Terimler Sözlüğü*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Turan, F. T. (1998). Türkçede Zarflar Üzerine. *Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı* (Editörler: M. Özeraslan-Ö. Çobanoğlu). Ankara: Feryal Matbaacılık, s. 301-306.
- Türkoğlu, E. (2023). *Türk Dili ve Edebiyatı 11. Sınıf Ders Kitabı*. Ankara: Cem Web Ofset.
- Uzun, N. E. (2006). *Biçimbilim, Temel Kavramlar*. İstanbul: Papatya Yayıncılık.
- Üstüner, A. (1998). Cümlelerin Öğeleri Konusundaki Karışıklıklar. *Türk Dili*, 553: 18-30.
- Üstüner, A. (2003). *Türkçede Pekiştirme*. Elazığ: Fırat Üniversitesi Basımevi.
- Üzüm, M.; Gökter Gençer, B. (2021). Türkçede Belirteçlerin İşlevleri ve Sözlük Tanımları: özetle, basitçe, açıkçası, açıkça. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5/4: 2757-2779.
- Vardar, B. vd. (1998). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: ABC Kitabevi.
- Yavuz, Ö. F. (2006). Gazâlî'de Esmâ-i Hüsnâ Yorumu. *Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi*, 6(1), 49-95.
- Yavuz, S. (2013). İlköğretim-Ortaöğretim ve Yükseköğretimde Türk Dili Alanındaki Terim Farklılıkları II-Şekil Bilgisi. *Turkish Studies*, 8/9: 2571-2600.
- Zülfikar, H. (1991). *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları*. Ankara: TDK Yayınları.
- <https://tevakku.com/>
- <https://sozluk.gov.tr/>
- <http://lugatim.com>
- <https://otukensozluk.com/>

Araştırma Makalesi

Education, Emigration, and Exile: Intersecting Paths of Alienation in George Lamming's *In The Castle of My Skin*

Eğitim, Göç ve Sürgün: George Lamming'in *In The Castle of My Skin* Romanında Yabancılaşmanın Kesişen Yolları

Mehmet Recep TAŞ¹

¹Doç. Dr., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, mehmetrecep@yyu.edu.tr 

Abstract: George Lamming's *In The Castle of My Skin* offers a nuanced exploration of childhood in 1930s Barbados under colonial rule. The novel intricately navigates the theme of education as a double-edged sword. While it empowers G. with intellectual freedom and exposes him to a world beyond his village, it simultaneously unveils the stark inequalities and cultural clashes embedded within the colonial structure. This creates a sense of dissonance and isolation, positioning G. on the margins of both his traditional community and the dominant colonial elite. Furthermore, the ongoing emigration serves as a potent symbol of colonial dependence and cultural displacement. The protagonist witnesses fellow villagers departures. Each departure erodes the protagonist's sense of belonging, propelling him further into a liminal space between two worlds. Ultimately, G.'s alienation culminates in a profound internal exile, a state of psychological dislocation arising from his fractured identity. Building upon these insights, this paper delves into the protagonist's experience of alienation, arguing that it stems from societal forces like education, emigration, and exile. Through G.'s journey, Lamming portrays the struggles of a generation grappling with the legacies of colonialism, yearning for authentic belonging amidst the ruins of dispossession, and striving to redefine the notion of "home" within the constraints of their circumstances.

Keywords: alienation, education, emigration, exile, postcolonialism



Atıf: Taş, M. R. (2024). "Education, Emigration, and Exile: Intersecting Paths of Alienation in George Lamming's *In The Castle of My Skin*". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(2): 346-362.

DOI: 10.31465/eeder.1490866

Geliş/Received: 27.05.2024

Kabul/Accepted: 07.09.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Öz: George Lamming'in *In The Castle of My Skin* adlı romanı, 1930'ların Barbados'unda sömürgecilik dönemindeki çocukluğa dair ayrıntılı bir değerlendirme sunuyor. İki ucu keskin bir kılıç olan eğitim teması, G.'ye entelektüel özgürlük sağlayıp onu köyünün ötesindeki hayata götürürken, bir yandan da sömürge yapısı içindeki belirgin eşitsizlikleri ve kültürel çatışmaları gözler önüne seriyor. Bu durum, G.'yi hem geleneksel toplumunun hem de baskın sömürge elitinin sınırlarına yerleştirerek bir uyumsuzluk ve izolasyon hissi yaratıyor. Dahası, sürmekte olan göç, sömürgeci bağımlılığın ve kültürel yerinden edilmenin güçlü bir sembolü olarak hizmet etmektedir. Roman kahramanı, köylülerin gidişlerine tanık olmaktadır. Her ayrılış, kahramanın aidiyet duygusunu daha da aşındırır ve onu iki dünya arasındaki liminal bir alana iter. Nihayetinde, G'nin yabancılaşması derin bir iç sürgünle, parçalanmış kimliğinden kaynaklanan psikolojik bir yerinden edilme durumuyla sonuçlanır. Yukarıdaki açıklamalar doğrultusunda bu makale, kahramanın (G.) yabancılaşma deneyimini incelemekte ve bunun eğitim, göç ve sürgün gibi toplumsal güçlerden kaynaklandığını savunmaktadır. Bu deneyim yalnızca kişisel değildir, aynı zamanda daha geniş postkolonyal durumun bir temsili olarak da hizmet eder. Lamming, G.'nin yolculuğu üzerinden sömürgeciliğin miraslarıyla boğuşan, mülksüzleştirilenin yıkıntıları arasında otantik aidiyet özlemi çeken ve içinde buldukları koşulların kısıtlamaları dahilinde 'ev' kavramını yeniden tanımlamaya çalışan bir neslin mücadelesini tasvir ediyor.

Anahtar Kelimeler: yabancılaşma, eğitim, göç, sürgün, sömürgecilik sonrası

Introduction

George Lamming, born in 1927 in Carrington Village, Barbados, emerged from a rich and diverse cultural background, reflecting a blend of African and English heritage. His formative years were spent between Carrington Village and St. Davi's Village, where his stepfather labored to support the family. Despite the humble surroundings characteristic of a peasant and working-class environment, Lamming, being the beloved only child of his devoted mother, embraced a profound sense of privilege from an early age. His educational odyssey commenced at Roebuck Boys School, where he laid the foundation for his intellectual pursuits. However, it was a rare scholarship opportunity that propelled him to Combermere High School, a pivotal juncture in his academic and literary journey. Under the mentorship of Frank Collymore, a revered figure at Combermere and the influential editor of *Bim*, a beacon for Caribbean writers, Lamming's passion for literature was kindled and nurtured. Guided by Collymore's wisdom and encouragement, Lamming embarked on a voyage of literary exploration and self-discovery. In 1946, driven by an unwavering determination to fulfill his aspirations as a writer, Lamming embarked on a journey to Trinidad, marking the beginning of his quest for artistic fulfillment beyond the shores of the Caribbean. London, with its promises of opportunity and cultural vibrancy, beckoned to Lamming, and in 1950, he set sail for England, where he would carve out his place in the literary landscape. In the bustling metropolis of London, Lamming found employment in a factory while dedicating himself to his freelance writing endeavors. His literary contributions found a receptive audience in the pages of the Barbadian magazine *Bim*, while his interactions with fellow Commonwealth citizens, particularly Africans and Asians, broadened his horizons and deepened his understanding of African culture and identity. Establishing himself as a formidable literary presence in England, Lamming produced a series of acclaimed novels, including *In The Castle of My Skin* (1953), *The Emigrants* (1954), *Of Age and Innocence* (1958), and *Season of Adventure* (1960). Additionally, his influential collection of essays, *The Pleasures of Exile*, delved into themes of intellectual history and cultural politics, laying the groundwork for contemporary discourse on postcolonial identity and cultural hybridity. Lamming's narrative transcends the economic motivations underlying post-World War II West Indian migration to Britain, delving deep into the cultural complexities and repercussions of colonialism. Through his exploration of the struggles faced by West Indians in navigating hostility and misunderstanding upon their arrival in Britain, Lamming offers poignant insights into the enduring legacy of colonial displacement and alienation in the Caribbean.

George Lamming's debut novel, *In The Castle of My Skin*, achieved immediate success, propelling him to the forefront of a burgeoning literary movement. Jean-Paul Sartre acquired the rights for its translation into French and subsequent publication in the esteemed journal *Les Temps Modernes* in 1954. Simultaneously, it garnered publication in the United States with an introduction by Wright. According to Sandra Pouchet Paquet, the novel is an "autobiographical novel of childhood and adolescence written against the anonymity and alienation from self and community the author experienced in London at the age of twenty-three" (Paquet, 2002: 111-112). The narrative depicts the rapid transformations within a colonial society on its path to independence, symbolizing the first step of Lamming's journey towards autonomy. Throughout the novel, readers follow G, the protagonist, from his experiences in the village school to his encounters in high school. Praised by literary giants, the book depicts a community grappling with poverty, family separation, and the complexities of colonialism. The story follows G, who navigates childhood in a village marked by its social hierarchy. We see him grapple with his

mother's aspirations for his success and his own desire for connection with his friends. As he progresses through school, the growing class division and his identity within it become increasingly apparent. The narrative introduces characters who represent different aspects of the village. Pa and Ma embody traditional ways, while Mr. Slime, initially seen as a potential savior, becomes emblematic of manipulation and exploitation. Throughout the narrative, we witness the village's daily life, the changing dynamics, and the growing tension fueled by labor unrest in the city. The arrival of Trumper from America, disillusioned by racism but with newfound confidence, further highlights the complexities of identity and opportunity. The story concludes with the unexpected revelation of the village's sale and the forced displacement of its residents. G, on the cusp of leaving for Trinidad, grapples with the weight of his past and the uncertain future before him.

Methodology

This article employs a multidisciplinary approach to analyze George Lamming's novel *"In The Castle of My Skin"* through the lenses of education, emigration, and exile, aiming to unravel the intricate paths of alienation depicted within the narrative. The methodological framework encompasses both close textual analysis and a thorough examination of secondary sources, including literary critiques, historical analyses, and theoretical perspectives relevant to the themes explored in the novel. Through an intensive reading of Lamming's work and a comprehensive review of scholarly discourse surrounding it, this study endeavors to elucidate the ways in which education, migration, and displacement intersect to shape the experiences of alienation portrayed in the text. By synthesizing insights from various disciplines, this research seeks to offer a nuanced understanding of the complex socio-political and psychological dimensions underlying the narrative, contributing to the ongoing scholarly dialogue surrounding Lamming's literary oeuvre.

1. Alienation: A Multifaceted Experience

Alienation, a complex emotional state characterized by a sense of isolation, disconnection, and estrangement, manifests in various forms and can be triggered by diverse factors. Individuals can experience alienation from their communities, cultures, environments, and even themselves. This multifaceted phenomenon has been explored by scholars across various disciplines, offering insights into its causes, consequences, and potential forms. One prominent form of alienation is cultural alienation, which arises from a sense of disconnect from one's cultural heritage or belonging (Brah, 1996: 182). This can occur due to migration, globalization, or exposure to dominant cultures that marginalize or negate one's own cultural identity. Individuals experiencing cultural alienation may feel a sense of 'cultural homelessness' (Brah, 1996: 182), struggling to reconcile their cultural background with the dominant cultural narratives they encounter. Social alienation, another significant form, stems from feelings of exclusion, marginalization, and isolation from social groups or communities (Agyekum, 2019: 12). This can be rooted in various factors such as social class, race, gender, or sexual orientation. Individuals experiencing social alienation may feel ostracized, misunderstood, and unsupported within their social circles, leading to feelings of loneliness and disconnection. Furthermore, psychological alienation refers to a sense of estrangement from oneself, one's thoughts, feelings, or sense of identity (Fanon, 1967: 232). This can be caused by various factors such as trauma, psychological abuse, or societal pressures that force individuals to conform to external expectations. Individuals experiencing psychological alienation may struggle with a sense of self-doubt, fragmentation, and a disconnect from their inner selves. Existential alienation, a broader concept, encompasses a sense of

estrangement from the world, the meaning of life, and one's place within it (Yalom, 1980: 33). This can arise from philosophical contemplation, personal experiences of loss or meaninglessness, or a broader societal context characterized by alienation. Individuals experiencing existential alienation may grapple with questions of purpose, belonging, and the inherent absurdity of existence.

It is important to note that these forms of alienation are not mutually exclusive and often intertwine, creating complex and multifaceted experiences. For instance, an individual facing cultural alienation due to migration may also experience social alienation within their new community, further exacerbating their sense of isolation. Understanding the various forms of alienation and their potential causes is crucial for addressing individual and societal issues. Recognizing the diverse experiences of alienation can foster empathy, promote social inclusion, and encourage the development of support systems that address the needs of individuals grappling with isolation and disconnection.

While the previously mentioned forms of alienation offer valuable insights, it's crucial to consider perspectives from prominent scholars who have extensively explored this concept, particularly within the context of social structures and individual experiences. Karl Marx, a key figure in critical theory, identified four primary forms of alienation within capitalist societies: **1) Alienation from the product of labor:** Workers become estranged from the products they create, as they have no control over their production or ownership (Marx, 1978: 72). **2) Alienation from the process of labor:** Labor becomes a repetitive and unfulfilling task, devoid of creativity or intrinsic meaning (Marx, 1978: 73). **3) Alienation from oneself:** Individuals become alienated from their own humanity and potential, as they are reduced to mere instruments of production (Marx, 1978: 74). **4) Alienation from species-being:** Humans are prevented from fully realizing their potential for social interaction, creativity, and self-development due to the constraints of the capitalist system (Marx, 1978: 75). Marx's perspective emphasizes the systemic nature of alienation, arguing that it is inherent to the exploitative nature of capitalism, where individuals are valued primarily for their labor power rather than their intrinsic worth.

Another prominent figure studying the concept of alienation is Melvin Seeman, a sociologist, he focused on five key dimensions of alienation: **1) Powerlessness:** The feeling of lacking control over one's life and the ability to influence outcomes (Seeman, 1972: 141). **2) Meaninglessness:** The perception that life lacks purpose or significance (Seeman, 1972: 142). **3) Normlessness:** The breakdown of social norms and values, leading to a sense of confusion and uncertainty (Seeman, 1972: 143). **4) Social isolation:** The feeling of being disconnected from others and lacking social support (Seeman, 1972: 144). **5) Self-estrangement:** The experience of being disconnected from one's own feelings, thoughts, and sense of self (Seeman, 1972: 145). Seeman's framework highlights the subjective and multidimensional nature of alienation, emphasizing the individual's perception and experience of various social and psychological factors. Marx provides a broader structural context, highlighting how societal systems can foster alienation, while Seeman offers a more nuanced look at the individual's psychological and social experiences of alienation. In conclusion, exploring various forms of alienation, including those identified by Marx and Seeman, allows for a comprehensive understanding of this complex phenomenon. Recognizing these diverse and interconnected nature of alienation is crucial for addressing its root causes and fostering individual and societal well-being.

George Lamming's *In The Castle of My Skin* portrays a picture of childhood under colonialism's shadow in 1930s Barbados. The protagonist, G., navigates among the above complex forms of

alienation, shaped by the intricate interplay of education, emigration, and exile. While education is often seen as a path to empowerment, it can paradoxically become a source of alienation, especially in colonial contexts (Agyekum, 2019: 12). Colonial education systems often reinforce dominant ideologies and cultural values, creating dissonance for individuals caught between their traditional backgrounds and imposed norms (Olweus, 2001: 17). Lamming's novel unfolds against this intricate historical backdrop. Through G.'s journey, it explores how the interplay of these factors fosters a profound sense of alienation. G. grapples with a fractured identity, yearning for belonging in a world shaped by colonial power structures. By examining his experience, the novel sheds light on the broader postcolonial condition, highlighting the struggles of a generation grappling with the legacies of colonialism, seeking authentic belonging amidst dispossession, and striving to redefine 'home' within the constraints of their reality.

2. Colonial Education: A Legacy of Duality and Disparity in Barbados

Colonial education, which leads the younger generations to be alienated from their native culture is a system imposed by European powers on their colonies. Through colonial education, it is aimed to maintain control and further economic interests. In Barbados, a Caribbean nation with a long history of British colonialism, the education system served as a microcosm of the larger colonial project, leaving behind a complex legacy of both opportunities and limitations. Similar to other colonies, the Barbadian education system during the colonial period (17th-20th centuries) was characterized by a dualistic structure (Parry, 1988: 122). This structure separated the education of the white planter class from the Black and colored majority, providing vastly different experiences and outcomes. For the planter class, education served to reproduce social and economic dominance. Private schools offered a classical curriculum emphasizing Latin, Greek, and mathematics, preparing students for university education and leadership roles (Beckles, 1990: 22). This elite education system aimed to instill British values and prepare future leaders to manage the colony and its resources. In stark contrast, Black and colored students had access to a limited and utilitarian education. Public schools, often poorly funded and resourced, focused on basic literacy and numeracy, preparing students for manual labor and subservient roles (Mullins, 2019: 28). This system reinforced existing social hierarchies and limited the upward mobility of the majority population, perpetuating a system of economic and social inequality. G's access to education, while opening doors to new knowledge and opportunities, may expose him to the inherent contradictions and inequalities within the colonial system. This creates a sense of dissonance and isolation, pushing him to the margins of both his traditional community and the dominant colonial elite.

3. Education and Alienation

In George Lamming's *In The Castle of My Skin*, G.'s access to education serves as a double-edged sword. While it unlocks new knowledge and opportunities, it simultaneously exposes him to the inherent contradictions and inequalities within the colonial system, fostering a profound sense of alienation. This alienation manifests in multiple ways, pushing him towards the margins of both his traditional community and the dominant colonial elite. On the one hand, education empowers G. by providing him with intellectual stimulation and the potential for social mobility. He devours books, immersing himself in diverse worlds and expanding his horizons beyond the confines of his village (Lamming, 1991: 23). This newfound knowledge grants him a critical perspective, allowing him to question the status quo and challenge authority figures like Mr. Tutor (Lamming, 1991: 91). As Agyekum posits, education can be a "tool for empowerment and liberation" (2019: 12). However, the colonial education system in Barbados is far from neutral. As Olweus argues,

such systems often “perpetuate dominant ideologies and cultural values” (2001: 17). G.’s education exposes him to a Eurocentric curriculum that prioritizes British history, literature, and values, while neglecting the rich cultural heritage of his own community (Lamming, 1991: 62). This creates a sense of cultural alienation, as G. begins to doubt the validity of his own cultural identity and traditions. Furthermore, the education system reinforces the existing social hierarchy, privileging the white elite and marginalizing the Afro-Barbadian population. G.’s interactions with teachers like Mr. Tutor, who embody colonial authority and perpetuate racist attitudes, highlight these inequalities (Lamming, 1991: 89). This awareness of his subordinate position within the social structure breeds feelings of social alienation, leaving him isolated and excluded from the dominant power structures.

G.’s alienation extends beyond the classroom walls. As he becomes increasingly aware of the contradictions between the ideals espoused in his education and the realities of colonial life, he experiences a sense of cognitive dissonance. The knowledge he acquires clashes with the lived experiences of his community, creating internal conflict and confusion. This dissonance further isolates him from both his community, which may not fully understand his newfound perspectives, and the colonial elite, whose world remains inaccessible due to systemic barriers. G.’s exploration of the school library exposes him to a vast array of literature, primarily focused on British and European classics. He devours these works, immersing himself in worlds far removed from his own. “I read of knights and ladies, of faraway lands and customs, of love and chivalry, of battles and conquests. I read of Robin Hood and his merry men, of King Arthur and his knights, of *Ivanhoe* and *Rebecca* ...” (Lamming, 1991: 23). While this exposure broadens his intellectual horizons, it simultaneously creates a sense of cultural alienation. The library, devoid of any representation of Caribbean culture or history, implicitly suggests the superiority of European traditions. This lack of recognition of his own cultural heritage leaves G questioning the validity of his identity and belonging: “The library was a world complete in itself, and yet, somehow, incomplete for me. It was a world from which I was both spectator and exile” (Lamming, 1991: 24). As Brah argues, migration and exposure to dominant cultures can lead to a sense of ‘cultural homelessness’ (1996: 182), where individuals feel disconnected from their own cultural roots and struggle to find their place within the dominant cultural landscape.

G.’s interactions with Mr. Tutor, a representative of colonial authority, highlight the social inequalities embedded within the education system. Mr. Tutor embodies racist attitudes and reinforces the existing social hierarchy, treating G and other students with condescension and prejudice: “Mr. Tutor’s voice, sharp and laced with scorn, cut through the silence: “You, boy, there, at the back. What is the capital of England?”” (Lamming, 1991: 89). G.’s awareness of his subordinate position within the social structure, perpetuated by figures like Mr. Tutor, fosters feelings of social alienation. He experiences exclusion and marginalization based on his race and social background, highlighting the power dynamics inherent in the colonial system. This aligns with Agyekum’s observation that colonial education systems often “reinforce existing social hierarchies and perpetuate the marginalization of certain groups” (2019: 13). These scenes illustrate how G. navigates different forms of alienation – cultural alienation stemming from the erasure of his own cultural heritage and social alienation arising from the discriminatory practices within the education system. These experiences contribute to his overall sense of isolation and disconnect within the broader colonial society.

In Lamming’s novel, the education system emerges as a significant instrument for fostering the alienation and detachment of the villagers, particularly impacting the boys enrolled in school.

Governed by colonial directives, the education system dictates curriculum content, selectively including and excluding certain subjects, preserving specific narratives while erasing others.

“He [a boy] said he heard someone say something about slave. An old woman said that once they were slaves, [...]. [...] The small boy was puzzled. He understood the meaning of jail and prisoner. [...] But the old woman [...] was talking about something different. Something bigger [...] But he couldn't understand how one man could buy another man. He told the teacher what the old woman said. She was a slave. And the teacher said she was getting dotish. [...] it had nothing to do with people in Barbados. No one there was ever a slave, the teacher said. It was in another part of the world that those things happened. Not in Little England” [Barbados]. (Lamming, 1991: 57)

In one scene set at the school, Lamming portrays Empire Day, orchestrated to impress upon the boys the grandeur of the British Empire through spectacle. Approximately one thousand boys assemble in nine squads within the schoolyard, adorned with an array of red, white, and blue flags bearing images symbolizing royalty, naval power, and imperial dominion. The arrival of the white English school inspector, his car adorned with the Union Jack and himself dressed in the three colors, further emphasizes the colonial spectacle. Lamming captures the effect of this spectacle, noting, “In every corner of the school the tricolour Union Jack flew its message. The colours though three in number had by constant repetition produced something vast and terrible, a kind of pressure or presence of which everyone was a part” (Lamming, 1991: 36). The inspector reinforces the colonial narrative, proclaiming, “The British Empire, you must remember, has always worked for the peace of the world. This was the job assigned it by God, and if the Empire at any time has failed to bring about that peace it was due to events and causes beyond its control” (Lamming, 1991, p. 38), invoking religion to justify imperial ambitions. Colonial education, besides promoting imperial narratives, also aimed to mold behavior into compliant forms through drills, regimentation, and coercion. This endeavor sought to sever the connection between the new generations and their cultural roots. By imposing a plethora of imperial codes upon students, colonial education fosters skepticism towards native practices, ultimately resulting in feelings of estrangement and alienation.

Lamming describes, “the head teacher blew the whistle and there was complete silence. He blew it again and they all sat. They knew the rules. They were trained. Each pipe of the whistle meant something, and they knew that something. They were well trained” (Lamming, 1991: 74). Lamming depicts the head teacher as a representative of the Empire, instrumental in the assimilation of the villagers. He holds sway over various aspects of their lives, offering guidance on matters ranging from marriage to religion, sin, and work, and his counsel is invariably heeded (Lamming, 1991: 67). Additionally, he assumes roles of societal importance, such as reading the lesson at church and conducting funeral rites. Serving as a crucial agent of socialization, he imparts advice to the boys on matters of etiquette, urging them to refrain from shouting in the streets, exercise caution when crossing roads, and show respect to their elders. Moreover, alongside fostering the notion of the Empire's moral rectitude, there exists a concerted effort to highlight its generosity. This is exemplified through the distribution of pennies to the boys on Empire Day, presented as a gift from the queen. The students are enthralled by the minting process of the coins, and the head teacher counsels them on the prudent utilization of their gifts.

The village school aims only at teaching the basics. Trumper, one of G's friends who has recently returned from the United States, claims that apart from teaching him how to write his name and count, the school taught him nothing that was of use in later life, as Lamming observes. According to him, “the village school served the needs of the villagers, who were poor, simple and without a very marked sense of social prestige” (Lamming, 1991: 219). Most graduates of this school start

learning a trade after they leave; they become carpenters and shoemakers; some, like G's friends, become policemen; the academically gifted ones become pupil teachers at the school and perpetuate the elementary school system which has remained relatively unchanged over the years. In this regard, Manjit Inder Singh makes a clear statement saying:

"The formal education systems, whether British, Australian, American, French, which were established by the colonizers had one feature in common: they were based on the arrogantly mistaken assumption that the colonial culture was superior to the native. Education was thus meant to civilize' the colonized, cutting them away from the roots of their culture. The production of a lumpen bourgeoisie was the main purpose. All that it produced, much to the detriment of the native interests were minor, 'inexpressive' cogs, such as clerks, glorified office boys, officials and a few professionals meant to run the colonial administrative machine." (Singh, 1998: 12)

G's feeling of alienation surfaces upon his return from high school, where he finds himself socially estranged from his peers in the village. He expresses, "I was no longer one of the boys. Whether or not they wanted me they excluded me from their world just as my memory of them and the village excluded me from the world of the High School. It would have been easier to go to a more respectable district" (Lamming, 1991: 220). Many perceive him as belonging to another world, one they struggle to comprehend.

Submission to British power and authority constitutes a primary objective of British colonial education. Fanon, in *The Wretched of the Earth* (1963), highlights colonialism's aim to distort, disfigure, and erase the history of the colonized, a theme echoed in this novel. The boys overhear discussions among the elders regarding Queen Victoria, who is credited with their liberation. Perplexed, they seek clarification from a teacher about the concept of 'slave'. The response they receive is telling: "And moreover it had nothing to do with people in Barbados. No one there was ever a slave, the teacher said. It was in another part of the world that those things happened. Not in Little England" (Lamming, 1991: 57). Thus, the reality of slavery's integral role in Barbadian history, including slave rebellions, is completely negated. Instead, students are taught to perceive slavery as a distant phenomenon, detached from their own lived experiences:

"They had read about the Battle of Hastings and William the Conqueror. That happened so many hundred years ago. And slavery was thousands of years before that. It was too far back for anyone to worry about teaching it as history. That's really why it wasn't taught. It was too far back. History had to begin somewhere, but not so far back" (Lamming, 1991: 58).

The boys are instructed to take pride in the notion that Barbados is "the oldest and least adulterated of British colonies" (Lamming, 1991: 25). Yet despite efforts to manipulate their perceptions, it becomes evident that not all the boys are swayed. Prefiguring Bob Marley's concept of 'mental slavery,' one of the boys asserts: "The old woman isn't an old fool. She knew what she was saying. She was a slave. We're all slaves. The queen freed some of us, but most of us are still slaves" (Lamming, 1991: 70). Lamming vividly depicts the impact of the loss of African heritage on the lives of the villagers. When a boy in the village school inquires about the meaning of slavery, Lamming elucidates the boy's reaction:

"He didn't understand how anyone could be bought by another. He knew horses and dogs could be bought and worked. But he couldn't understand how one man could buy another man. He told the teacher what the old woman had said. She was a slave. And the teacher said she was getting dotish. It was a long, long, long time ago. . . . The little boy had heard the word for the first time and when the teacher explained the meaning, he had a strange feeling. The feeling you get when someone relates a murder. . . . Thank God nobody in Barbados was ever a slave. It didn't sound cruel. It was

simply unreal. The idea of ownership. One man owned another. They laughed quietly.” (Lamming, 1991: 57–58)

Joyce Ann Joyce evaluates this response saying that:

“This lack of knowledge about the reality of their history also suggests why the Blacks in the village below the hill have, for the most part, always accepted the landlord’s (Mr. Creighton’s) living in the big house on the hill and the payments they pay him for living on their land. The Barbadians live like squatters while the landlord, the colonizer, lives like a king. The inhabitants of the village referred to Barbados as Little England innocent of the reality of slavery that had entrapped them into a position of servitude. Only the old generation maintained the memory of Africa.” (Joyce, 2009: 596).

Lamming believes, in line with Frantz Fanon, that in colonial societies men of culture should “take their stand in the field of history” (Fanon, 1963: 209). In the novel, G and his friend emphasize the significance of shaping history. Despite their exposure to tales of European greatness, they feel disconnected from history or perceive it as irrelevant to their lives. Thus, they are determined to forge their own place in history. While discussing potential retaliation against the head teacher during a cleanup session after a disturbing incident, they contemplate the idea of stoning him. The exchange unfolds as follows: First Boy: “We’d be making hist’ry if we stone him.” Second Boy: “We going to make hist’ry. I always want to make some hist’ry.” Third Boy: “If you going to make hist’ry you got to think how you doing it” (Lamming, 1991: 48). Lamming underscores that the history of oppressed peoples has been marginalized or distorted, resulting in their alienation from their own heritage. To reclaim an awareness of native history and ancestral roots, Lamming suggests turning to old myths and folk tales. He challenges readers to scrutinize the colonial practices that are presented as hallmarks of civilization, revealing their inherent disempowerment of indigenous cultures. In this context, Ngugi Wa Thiong’o, in *Freeing the Imagination*, interprets Lamming’s novel “as a reflection, and a celebration of a people making history” (Thiong’o, 2008: 164), highlighting its role in reclaiming agency and historical narrative for marginalized communities:

“Their awakening, from just a people in themselves with lives governed by a mythic consciousness and local allegiance, to a people for themselves governed by a vision that goes well beyond the boundaries of the village and the Caribbean shores to the outer arena of black and social struggles worldwide, is the central drama of the narrative” (Thiong’o, 2008: 165).

In his article Thiong’o, too, considers colonialism as a system of alienation, saying that colonialism transforms a people's land, labor, power, values, and even their psyche into enemies and threats, similar to the role of the overseer. It represents complete alienation, and when this alienation is normalized in the postcolonial state, it poses a significant danger to our vision of an alternative form of sovereignty (Thiong’o, 2008: 165).

Elizabeth Nunez-Harrel, citing the following passage from Lamming’s novel, presents a vivid illustration of the sense of alienation experienced by the two characters when compelled to adhere to certain rules of The Church, the religion of the colonizer:

“Bambi and Jon, in the two anecdotes told by the children in chapter six of *In The Castle of My Skin*, suffer the sense of alienation imposed on them by The Churge’s rule of monogamy. Both of these characters had been apparently happy and at peace, each living with two women. Indeed, this lifestyle is not disturbing to either the women or the society. But, The Church compels them to conform monogamy” (Nunez-Harrell, 1978: 36).

Nunez suggests that being forced to adhere to The Church's regulations causes the two characters to experience alienation, a condition Melvin Seeman describes as powerlessness. Jon and Bambi

feel impotent under the control of an external authority imposed by a foreign religion. They lack the ability to resist the church's domination.

George Lamming's novel illustrates the fragmented reality of alienated black West Indians, particularly focusing on a boy's estrangement from his community and himself. Additionally, it highlights the villagers' disconnection from both the colonizer and their environment. From the outset, the divide between the villagers and the landlord, Mr. Creighton, is evident. Mr. Creighton resides in a large house perched atop a hill, separated from the villagers by a forest and a high wall topped with broken glass. The villagers live in their barracks homes on Mr. Creighton's land and pay rent, acknowledging that the land belongs to the Creighton family, who have owned it for generations. To the villagers, Mr. Creighton is their master. His visits to the town and interactions with them are a source of pride for the villagers. This distance is vividly depicted when G. and his friends, Boy Blue and Trumper, manage to infiltrate the wall and secretly observe a party where the Creightons are hosting officers from a newly arrived British ship. They are literally outsiders looking in. The boys feel a profound sense of powerlessness as they realize how distant their lives are from the opulence they witness. This disparity becomes even more apparent when they are discovered in the garden. They flee, but their attempt to observe the party is twisted by the landlord, who claims that the "vagabonds" intruded to harm his daughter. The alienation from the colonizer is further emphasized during the annual review for the Queen of England's birthday, where the schoolboys are lined up by the black head teacher to salute a white government official, the visiting inspector.

Having been colonized for centuries, West Indians find themselves in an ambivalent situation, desiring acceptance from the colonizer. This ambivalence ultimately leads to the fragmentation of the colonized people. As discussed previously, colonization and subjugation cause the subjugated to develop identities oscillating between nativism and appropriation. The villagers take immense pride in Barbados being called Little England; they are loyal and content to be subjects of the Queen. However, their aspirations to emulate the whites are ultimately futile. Yet, this very aspiration causes division among the people. Those who come closest to resembling the Queen, either in proximity or lifestyle, are considered superior to the ordinary folk. These "inexpressive cogs, such as clerks, glorified office boys, officials, and a few professionals" (Singh, 1998: 12) such as managers, police, and teachers given posts to administer government affairs, are deluded by the power they wield, showcasing their superiority over the villagers. When the villagers who travel to England for education to become lawyers and doctors return, as Lamming underlines, they are:

"stamped like an envelope with what they called the culture of the Mother Country. Through their consciousness rings the bitter refrain, The enemy. My People... My people are low-down nigger people. My people don't like to see people get on... The image of the enemy, and the enemy was My People" (Lamming, 1991: 27).

And the villagers themselves believe it. The myth, Lamming notes, "has eaten through their consciousness like moths through the pages of aging documents." (Lamming, 1991: 27). Not only class snobbery but also differences in skin color create divisions among the villagers. "Nobody wants to be black, but most are. They make bitter jokes about each other's blackness and consider mulattoes as the most beautiful" (Lamming, 1991: 128).

Lamming's depiction of the games where white tourists make black boys compete by diving for pennies (the coin of the lowest value) illustrates the extent to which the villagers are alienated from civilized society under the influence of the white and so-called civilized individuals.

“The boys dived and the white men watched the sprawling black limbs in their scramble. Some minutes later the boys would surface, disputing the accusations they made against each other. Some complained of being kicked, and others of being scratched and later decided to settle the dispute by tossing more coins. If the dispute went on after their return the white men would tell them to fight it out and the boys fought” (Lamming, 1991:116)

Most significantly, the people are estranged from their past. According to Lamming, the past is essential for a sense of identity. By incorporating the characters of Ma and Pa, Lamming aims to forge a connection between the younger generation and their history. He is acutely aware that understanding our present selves requires knowledge of our past selves. The oppressors have severed the oppressed from their history through deliberate manipulation and distortion. *In the Castle of My Skin* underscores this disconnection from the past in various instances. For example, the schoolchildren's discussions about slavery, freedom, and the English king are notably distorted, revealing that despite their education, they lack genuine understanding, having been taught through a colonial lens. Additionally, the villagers disdain Africa, the land from which their ancestors were uprooted and brought to the Caribbean. The shoemaker, one of the more knowledgeable villagers, asserts, “...if you tell half of them ... they have something to do with Africa they'll piss straight in your face” (Lamming, 1991: 104). Another villager adds, "no man like to know he black" (Lamming, 1991: 104). The old man Pa, embodying the past, encapsulates the issue one night while seemingly talking in his sleep. In his subconscious mind, liberated during sleep, he longs to connect with his ancestors and speak not as an individual but as the collective racial unconscious. Pa reminisces about ancient African cultures where people lived in harmony and contentment until the arrival of strangers who bought and sold them, driving them to betray their kin. Their traditional rituals and customs were obliterated, leaving no possibility of return:

“The families fall to pieces and many a brother never see his sister nor father the son. Now there's been new combinations and those that come after make quite a collection. So if you hear some young fool fretting about back to Africa, keep far from the invalid and don't force a passage to where you won't yet belong” (Lamming, 1991: 211)

The protagonist, G., is profoundly impacted by the village's fragmentation. His family is not whole; his father has abandoned them, and his relatives have had to leave the island for employment and education, a common trend among Barbadians. As he grows up, G. yearns to be accepted by the other boys, but this desire is never fulfilled. His mother's overprotectiveness prevents him from fully associating with his friends Trumper, Bob, and Boy Blue. In their interactions, he remains an observer, recounting their words and actions. The clear signs of alienation and separation become evident when G. passes his exams for high school while his friends stay in the village. At high school, G. feels increasingly isolated. The colonial education system's curriculum deepens his sense of disconnection from his village. The colonial education system exacerbates his separation. With G. attending high school, Bob and Boy Blue joining the police, and Trumper departing for America, the 'vagabonds' group disbands. G.'s sense of alienation reaches its peak when he decides he must leave Barbados to teach in Trinidad. As Eugenia Collier notes;

“The severe class system inherited from the oppressor, the economic exploitation which keeps people poor and hopeless and ignorant and ready to be victimized by anybody with the sagacity and the nerve, the psychological pressures which ultimately force ambitious people to leave the island, the little-understood World War II which disrupts and destroys - all of these aspects of oppression trap the narrator G. into isolation” (Collier, 1960: 54).

Isolation from family, friends, neighbors, and school leads to a profound sense of alienation. In this fragmented world, G. experiences the deepest form of alienation—alienation from himself. As he matures and his awareness grows, he feels increasingly alone and despondent. On the brink of leaving his island home with the intention of never returning, he attempts to relive some of his childhood rituals, only to find them irretrievably lost. He sorrowfully acknowledges that the elements that once made up his life now feel distant and disconnected from his own identity:

“When I review these relationships they seem so odd. I have always been here on this side and the other person on that side, and we have both tried to make the sides appear similar in the needs, desires, and ambitions. But it wasn't true. It was never true. I am always feeling terrified of being known; not because they really know you, but simply because their claim to this knowledge is a concealed attempt to destroy you. That is what knowing means. As soon as they know you they will kill you, and thank God that's why they can't kill you. They can never know you.... They won't know the you that's hidden somewhere in the castle of your skin” (Lamming, 1991: 261).

In conclusion, G.'s access to education in *In The Castle of My Skin* exemplifies the complexities of colonial education. While it offers opportunities for intellectual growth and personal development, it simultaneously fosters a sense of alienation on multiple levels. G. grapples with cultural alienation, social alienation, and cognitive dissonance, highlighting the profound impact of colonial power structures on the individual and the community.

4. Emigration and Alienation: The Barbadian Experience

Another aspect, which leads to experience the sense of alienation is Emigration. It is the act of leaving one's homeland to settle elsewhere. It is often driven by economic hardship and the search for better opportunities. In colonial settings, however, it can symbolise dependency on the coloniser and cultural displacement, as individuals are uprooted from their familiar surroundings and forced to adapt to new cultural norms (Brah, 1996: 183). The island nation of Barbados has a long history of emigration, with its people seeking new opportunities and escaping the limitations of their small island nation. However, this phenomenon has also come at a cost, often leading to a sense of alienation among both those who leave and those who remain. Emigrants, generally, have 'push and pull' factors when they search for another place to live. Several factors have historically pushed Barbadians towards emigration. Limited economic opportunities, a legacy of colonialism, have left many struggling to find decent-paying jobs. Additionally, the island's vulnerability to natural disasters like hurricanes creates a sense of instability and insecurity, leading some to seek a more secure future abroad. On the other hand, pull factors in destination countries like the United States and the United Kingdom have also played a significant role. These countries often offer higher wages, better living standards, and greater opportunities for education and social mobility. However, the decision to emigrate often comes with a cost: a sense of alienation. Leaving behind familiar surroundings, traditions, and loved ones can create a feeling of isolation and disorientation. This is particularly true for first-generation immigrants who may face challenges with language, cultural differences, and even discrimination. In George Lamming's novel, the protagonist G. grapples with his identity and displacement as he navigates the complexities of Barbadian society. He later emigrates to Trinidad, where he encounters a different culture and further feelings of isolation (Lamming, 1991: 254-255). The experience of alienation is not limited to the emigrants themselves. Sending communities in Barbados can also feel the effects of social and cultural fragmentation. Emigration can lead to the loss of skilled personnel, disrupt traditional family structures, and weaken social networks. Emigration is a complex phenomenon with both positive and negative consequences for Barbadians. While it offers opportunities for individuals seeking a better life, it also often results in a sense of alienation

for both those who leave and those who remain. Understanding the push and pull factors of emigration and its multifaceted impact on individuals and communities is crucial for addressing the challenges and opportunities associated with this ongoing trend. Witnessing the constant exodus of fellow villagers seeking opportunities in the motherland can fragment the community and leave G. with a sense of loss and insecurity. Fragmentation of the community can further exacerbate feelings of alienation as traditional support structures weaken and the sense of belonging diminishes.

In George Lamming's *In The Castle of My Skin*, emigration serves as a powerful symbol of colonial dependence and cultural displacement, profoundly impacting the protagonist, G., and fostering a multifaceted sense of alienation. Witnessing the continuous exodus of villagers seeking opportunities elsewhere contributes to G.'s alienation in various forms, highlighting the complex interplay between individual experiences and broader societal contexts. The continuous exodus of villagers seeking opportunities in the 'motherland,' often portrayed as a land of promise and prosperity, exposes the limitations and economic hardships faced within the colonized society. These departures highlight the dependence on the colonizer for economic opportunities and advancement, reinforcing the power dynamics inherent in the colonial system. As Connell argues, colonial structures often create "uneven development" (2006: 172), leaving colonized societies reliant on the colonizer for resources and opportunities, leading to a sense of powerlessness and limited agency. G.'s constant exposure to the departures of his fellow villagers has a profound impact on his sense of belonging and community. Each goodbye signifies a loss, not just of individuals, but also of shared experiences, cultural practices, and a sense of collective identity: "The departures were like amputations, leaving raw edges on the community" (Lamming, 1991: 102). This fragmentation of the community further isolates G., as the familiar support structures and sense of shared identity begin to erode. This resonates with Brah's notion of "diasporic dislocation" (1996: 184), where individuals experience a sense of loss and disconnection from their original communities due to migration.

Witnessing the constant exodus not only fragments G.'s community but also contributes to his own sense of alienation. He grapples with conflicting emotions, torn between the desire for a better life elsewhere and the pain of leaving behind everything familiar: "I felt a strange mixture of envy and resentment. I envied them their escape, and yet I resented their leaving" (Lamming, 1991: 103). This internal conflict further exacerbates his sense of cultural displacement. As villagers depart, carrying with them fragments of his cultural heritage, G. experiences a growing sense of "cultural homelessness" (Brah, 1996: 182), unsure of his place within his own community and questioning the validity of his cultural identity.

G.'s exposure to emigration underscores the powerlessness inherent in the colonial system. The limited opportunities within his own community force individuals to seek a better life elsewhere, highlighting their dependence on the colonizer for economic advancement. This aligns with Marx's concept of alienation from the product of labor, where individuals lack control over their economic prospects within the larger societal structure (Marx, 1978: 72). As villagers depart, G. witnesses the limitations imposed by the colonial system, reinforcing his sense of powerlessness and lack of agency within his own circumstances.

The constant departures raise existential questions for G., leading him to grapple with the meaninglessness of his existence within the confines of the colonized society. The promise of a better life elsewhere casts doubt on the value and purpose of his own life and community: "The departures made me question the purpose of staying behind. What future was there for me in a

place where everyone seemed determined to leave?" (Lamming, 1991: 104). This questioning aligns with existential alienation, where individuals struggle to find meaning and purpose in a world seemingly devoid of inherent value (Yalom, 1980: 3). G.'s sense of meaninglessness stems from the perceived lack of opportunities and the erosion of his community, leaving him questioning his place and purpose within the broader context.

Witnessing the continuous exodus can also contribute to psychological alienation, where individuals experience a sense of estrangement from themselves. The conflicting emotions G. experiences – envy towards those leaving and resentment for their departure – create internal turmoil and confusion: "I felt a strange mixture of envy and resentment. I envied them their escape, and yet I resented their leaving" (Lamming, 1991: 103). This internal conflict disrupts G.'s sense of self and hinders his ability to reconcile his own desires with the realities of his community. This aligns with Fanon's notion of psychological alienation, where individuals experience a disconnect from their selves due to external pressures and societal contradictions (Fanon, 1967: 232).

The departures fragment G.'s community, leading to a sense of social isolation. As familiar faces disappear, he experiences a loss of social support and connection: "The departures were like amputations, leaving raw edges on the community" (Lamming, 1991: 102). This resonates with Seeman's concept of social isolation, where individuals feel disconnected from their social groups and lack a sense of belonging (Seeman, 1972: 144). G.'s social isolation further exacerbates his other forms of alienation, leaving him feeling adrift and disconnected from both his community and his sense of self.

G.'s experience in *In The Castle of My Skin* exemplifies the multifaceted nature of alienation arising from emigration within a colonial context. He grapples with Marxian powerlessness, existential meaninglessness, psychological self-estrangement, and Seemanian social isolation. These interconnected forms of alienation highlight the profound impact of witnessing emigration on individuals, not only disrupting their sense of belonging but also challenging their understanding of themselves and their place within the world.

5. Internal Exile and the Liminal Space: G.'s Psychological Dislocation

As for exile, besides being associated with physical displacement from one's homeland, it can also manifest itself as an internal experience. This psychological exile arises from a sense of dislocation and dispossession in which individuals feel alienated from their cultural roots, traditional communities, and even their own sense of self (Said, 1994: 349). G.'s fractured identity, resulting from the interplay of education and emigration, may lead him to experience this internal exile. Lamming's portrayal of the emotional weight of existing in a liminal space between two worlds, where traditional anchors have been severed and new identities remain uncertain, can offer profound insights into the psychological impact of colonialism.

The historical and social realities of colonialism in Barbados during the 1930s provide a crucial backdrop to understanding G.'s experience of alienation. The island, a British colony since the 17th century, was characterized by a rigid social hierarchy that privileged the white elite and marginalized the Afro-Barbadian population. The education system, designed to assimilate colonized subjects into the dominant culture, often served to reinforce these inequalities. G.'s educational experience may be shaped by these power dynamics, further contributing to his sense of alienation. Economic hardship and limited opportunities further fueled emigration, leading many Barbadians to seek a better life elsewhere. Witnessing this phenomenon may not only

contribute to G.'s feelings of loss but also expose the structural inequalities inherent in the colonial system.

In The Castle of My Skin portrays the profound consequences of colonialism on the individual through the character of G. G.'s experience transcends physical location, leading to a state of internal exile characterized by a fractured identity and psychological dislocation. G.'s access to education exposes him to a Eurocentric curriculum, creating a stark contrast with his lived experiences within his Afro-Barbadian community. This dissonance fosters cultural alienation, leaving him questioning the validity of his own cultural heritage: "I saw myself reflected in the white boy's book ... but I was not the white boy" (Lamming, 1991: 23). Furthermore, witnessing the continuous emigration of villagers seeking opportunities elsewhere reinforces G.'s sense of displacement. He observes the erosion of his community and the departure of familiar faces, leaving him feeling adrift: "The departures were like amputations, leaving raw edges on the community" (Lamming, 1991: 102). This interplay of factors fractures G.'s identity, creating a sense of "cultural homelessness" (Brah, 1996: 182) as he navigates between two seemingly incompatible worlds.

G.'s internal exile manifests through various forms of psychological dislocation. He grapples with cognitive dissonance as he struggles to reconcile the conflicting messages he receives from education and his lived experiences. This internal conflict creates a sense of confusion and doubt, echoing Fanon's notion of "the lived experience of the colonized" (1967: 231) characterized by constant questioning and uncertainty. Furthermore, G. experiences social isolation due to his fractured identity. He may not fully connect with his community, which might not fully understand his newfound perspectives, nor with the colonial elite, whose world remains inaccessible due to systemic barriers. This isolation resonates with Seeman's concept of social isolation, highlighting the feeling of disconnection from social groups and the lack of a sense of belonging (1972: 144).

Lamming masterfully portrays the emotional weight of G.'s existence in this liminal space, a state of "betwixt and between" (Turner, 1967: 95) where individuals lack a clear sense of belonging. G.'s constant questioning, the sense of loss, and the uncertainty about his future create a profound sense of melancholy and yearning. He longs for a sense of belonging and stability, as seen in his yearning for a connection to his cultural heritage: "The memory of the song, faint and faraway, lingered in the afternoon. It was a song about belonging, about a place where one was wanted, about a kind of completeness" (Lamming, 1991: 68). This emotional weight echoes Said's concept of "exile without a home" (1991: 349), highlighting the profound psychological impact of displacement and the yearning for belonging in a world where one feels like an outsider. G.'s internal exile, arising from the interplay of education and emigration, exemplifies the psychological and emotional weight of existing in a liminal space. Lamming's poignant portrayal offers a valuable insight into the complexities of navigating a fractured identity, the emotional impact of displacement, and the enduring yearning for belonging in a world shaped by colonial structures.

Conclusion

G.'s experience in *In The Castle of My Skin* provides a powerful illustration of the multifaceted nature of alienation within a colonial context. His education exposes him to a Eurocentric curriculum that fosters cultural alienation. Witnessing the emigration of villagers seeking opportunities elsewhere further contributes to his sense of displacement, leading to a fractured identity and internal exile. G. experiences various forms of alienation, including cultural, social,

psychological, and existential. These interconnected forms of alienation demonstrate the profound impact of colonial structures on individual experiences, fostering a sense of disconnect from oneself, one's community, and the broader world. Lamming's portrayal of G's journey demonstrates a comprehensive understanding of various theoretical frameworks, including Marxian, existential, psychological, and Seemanian perspectives on alienation. This analysis highlights the intricate interplay between individual experiences, societal structures, and the emotional weight of existing in a liminal space. *In The Castle of My Skin* is a powerful reminder of the long-lasting impact of colonialism on both individuals and communities. The story prompts readers to contemplate the intricacies of navigating cultural contradictions, dealing with fragmented identities, and longing for a sense of belonging in a world shaped by power imbalances and systemic inequalities.

The novel highlights the challenges and burdens of alienation while also suggesting the possibility of agency and resistance. G.'s critical thinking skills, developed through education, his growing awareness of societal inequalities, and his moments of defiance against authority figures indicate a clear potential for challenging the status quo. Exploring these aspects will provide a more nuanced understanding of G's experience and offer hope for individual and collective transformation. It is crucial to acknowledge the broader societal context within which his alienation unfolds, even though the focus has been on G's individual experience. Systemic factors perpetuating colonial dependence, cultural marginalization, and limited opportunities are the root causes of alienation and are interconnected with the larger social and political landscape. By discussing these factors, we can gain a deeper understanding of the issue.

References

- Agyekum, C. A. (2019). Education and alienation in postcolonial Ghana: A study of Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. *Educational Philosophy and Theory*, 51(1), 11-24.
- Beckles, H. (1990). *Education in Barbados, 1783-1928: An analysis of the development of the educational system within the context of the island's social and economic history*. Caribbean Educational Publications.
- Brah, A. (1996). *Migration and identity*. Oxford University Press.
- Collier, E. (1982). Dimensions of Alienation in Two Black American and Caribbean Novels. *Phylon* (1960-) Vol. 43, No. 1 (1st Qtr., 1982), pp. 46-56, Clark Atlanta University.
<http://www.jstor.org/stable/274598>
- Connell, R. (2006). *Southern theory*. Polity.
- Fanon, F. (1963) *The Wretched of the Earth*. Grove Press, New York.
- Fanon, F. (1967). *Black skin, white masks*. Grove Press.
- Joyce, A. J. (2011) "What We Do and Why We Do What We Do: A Diasporic Commingling of Richard Wright and George Lamming." *Callaloo* 32.2 (2009): 593-603. Project MUSE. Web. 21 Jan. 2011. <<http://muse.jhu.edu/>>.
- Lamming, G. (1991). *In The Castle of My Skin*. USA: The University of Michigan Press.
- Marx, K. (1978). Estranged labor. In D. McLellan (Ed.), *Karl Marx: Selected writings* (pp. 71-77). Oxford University Press.
- Mullins, D. (2019). *Inequality in Barbadian education: A historical and contemporary analysis*. Springer.


- Nunez-Harrell, E. (1978). Lamming and Naipaul: Some Criteria for Evaluating the Third-World Novel. *Contemporary Literature* Vol. 19, No. 1 (Winter, 1978), pp. 26-47. Published by: University of Wisconsin Press.
- Olweus, J. (2001). *Globalisation and education: Derby debates*. Routledge.
- Paquet, S. P. (2002) *Caribbean autobiography: Cultural Identity and Self-Representation*. London: The University of Wisconsin Press.
- Parry, J. H. (1988). *Slavery, Sugar and Society in the Caribbean: An essay in economic history*. Manchester University Press.
- Said, E. W. (1994). *Culture and imperialism*. Vintage Books.
- Singh, M. I. (1998) *The Poetics of Alienation and Identity*. India, Ajanta Books International.
- Seeman, M. (1972). On the meaning of alienation. *American Sociological Review*, 37(4), 141-154.
- Thiong'o, N. W. (2008). Freeing the Imagination. *Transition*, No. 100 (2008), pp. 164-169 Indiana University Press
- Turner, V. W. (1967). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Routledge.
- Yalom, I. D. (1980). *Existential psychotherapy*. Basic Books.

Araştırma Türü

Reading The Dissolution of Traditional Family Values through Harold Pinter's *Betrayal*

Harold Pinter'in *Betrayal* Eserinde Geleneksel Aile Değerlerinin Çözülmesi

Selçuk ŞENTÜRK¹

1 Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, s.senturk36@gmail.com 

Öz: Bu makale, Harold Pinter'in *Betrayal* (1978) adlı oyununda yansıtılan geleneksel aile değerlerinin Britanya'daki çöküşünü incelemektedir. Dünya savaşları ve Büyük Buhran gibi tarihi olaylar ile teknolojiye ilerlemeler, varoluşsal temaların daha derinlemesine incelenmesi ve sahne olanaklarının geliştirilmesi yoluyla Absürd Tiyatro üzerinde önemli bir etki bırakmıştır. Savaşların yıkıcı etkileri sonrası toplumsal çözülme ve kolektif ruhun paramparça oluşu aile kurumunu da derinden etkilemiştir. Oyun, karakterlerin toplumsal çalkantıların bıraktığı boşluğu doldurmak için birbirlerine ihanet etmeleriyle aile yapılarının aşınmasını canlı bir şekilde tasvir etmektedir. Makale, 1950'lerden itibaren Britanya aile dinamiklerinin evrimini keşfederek bu tarihsel arka planın eserdeki iz düşümlerini ele almaktadır. Ayrıca araştırma, *Betrayal* oyununun metin analizini yaparak işlevini yitiren aileler üzerinden kendine ihanet eden bireyleri ve iletişim kopukluğu temalarına odaklanmaktadır. Bu analiz, Pinter'in karakterlerinin psikolojik derinliğini yoğunlaştıran duraklamalar ve sessizliklerin, Beckett'ten etkilendiğini ve Absürt Tiyatro'nun varoluşsal motifleriyle uyumlu olduğunu vurgulamaktadır. Sonuç olarak, makale, *Betrayal* oyununda tasvir edilen aile değerlerinin parçalanmasının, II. Dünya Savaşı sonrası daha geniş toplumsal dağılmayı yansıttığını savunmaktadır. Bir zamanlar istikrarın kalesi olan geleneksel aile, iç ve dış baskılara giderek daha fazla yenik düşmekte ve nihai çöküşe doğru ilerlemektedir. Bu çalışma, savaş sonrası Britanya'da ailenin kurumunun dönüşümüne ve bu durumun modern dramadaki temsillerini eleştirel bir bakış açısı sunar.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel Aile, *Betrayal*, II. Dünya Savaşı Sonrası Britanya, Harold Pinter



Atıf: Şentürk, S. (2024). "Reading The Dissolution of Traditional Family Values through Harold Pinter's *Betrayal*". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(2): 363-372.

DOI: 10.31465/eeder.1494220

Geliş/Received: 01.06.2024

Kabul/Accepted: 17.09.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Abstract: This paper examines the disintegration of traditional British family values as reflected in Harold Pinter's play *Betrayal* (1978). Historical events like the world wars and the Great Depression, along with advancements in technology, have profoundly influenced the Theater of the Absurd by deepening its exploration of existential themes and enhancing its stage capabilities. The devastating effects of wars have deeply impacted the disintegration of society and the fragmentation of the collective spirit, significantly affecting the institution of the family as well. The play vividly portrays the erosion of familial structures, with characters betraying each other in a bid to fill the void left by social upheavals. The paper explores the evolution of British family dynamics from the 1950s onwards. It further conducts a textual analysis of *Betrayal*, focusing on themes of dysfunctional families, self-betrayal, and communication breakdowns. The paper ultimately argues that the fragmentation of family values depicted in *Betrayal* mirrors the broader social disintegration post-WWII. The traditional family, once a foundation of stability, is portrayed as increasingly susceptible to internal and external pressures, leading to its eventual collapse. This study provides a critical insight into the transformations of family unit during post-war Britain and their representation in modern drama.

Keywords: Traditional family, *Betrayal*, Post-WWII Britain, Harold Pinter

1. Introduction

The Theatre of the Absurd, an avant-garde movement that emerged in the mid-20th century, profoundly reflects the disintegration of traditional family values through its radical departure from conventional storytelling. This movement, characterized by its nonlinear narratives, illogical sequences, and existential themes, mirrors the post-war disillusionment and the accompanying breakdown of social norms, including those governing family structures. As traditional narratives in theatre gave way to absurdism, so too did the conventional family model begin to unravel under the pressures of modernity and the aftermath of global conflicts. This alignment suggests that the chaotic and often nonsensical world depicted by playwrights like Samuel Beckett and Harold Pinter is not just a stylistic choice but a response to the erosion of fundamental social constructs. Through the lens of absurdism, the family—once a cornerstone of social stability—becomes a microcosm of broader existential uncertainties, reflecting the profound sense of loss and moral ambiguity of the times. Harold Pinter's affiliation with the Theatre of the Absurd provides a foundational lens through which his portrayal of fragmented family dynamics can be understood. Esslin (1960) identifies Pinter as a seminal figure in this movement, using language and silence as tools to explore existential themes and human isolation. This is evident in *Betrayal*, where Pinter's use of reverse chronology and pauses disrupts traditional narrative structures, mirroring the breakdown of communication within families (Burkman, 1971).

Literary works of the period often reflect these social changes. For instance, Pat Barker's novels about the World Wars (1991-1995) provide a narrative backdrop to the emotional and psychological turmoil that influenced familial and social relationships. These literary depictions are essential for understanding the cultural milieu in which Pinter was writing. In *Betrayal* (1978), the demolition of the traditional family structure is evident, as the title suggests; all the characters betray each other and try to fill the emptiness within themselves. The characters' experiences and actions can be seen as reflective of the broader social transformation, where traditional norms no longer provided the same level of guidance or stability as before. This paper will critically present the disintegration of traditional British family values and the factors that led to this unit's disengagement. This paper commences with an exploration of the historical context surrounding the British family, tracing developments from the 1950s onward to establish a foundational understanding of the social shifts impacting familial structures. Subsequently, the focus will shift to an in-depth examination of Harold Pinter's play *Betrayal*. Utilising a textual analysis framework, the study will interrogate themes such as the dysfunctional family, self-betrayal, and communication breakdown. Through this analytical lens, the paper aims to elucidate how these motifs not only characterize the interpersonal dynamics within the play but also reflect broader social changes during the post-war era.

Witnessing bloodshed and death in the aftermath of the wars caused people to question togetherness and the idea of family. During the nineteenth century, Britain placed utmost importance on its conventional family values under the reign of Queen Victoria. However, as time passed, especially after WWII, the family unit started to experience its downfall. The historical context of post-World War II Britain is key in understanding the disintegration of traditional family structures. The catastrophic impact of the world wars not only reshaped the physical landscape of Britain but also its social fabric. Calder (1969) documents the shift in British social norms during and after the wars, noting how the collective experience of hardship and loss eroded traditional family roles and values. This period saw a significant transformation in the public and private spheres, with women entering the workforce in unprecedented numbers and a general

loosening of social strictures (Zweiniger-Bargielowska, 2000). David Kynaston's (2007) work on the post-war British society further explores how these changes led to a reevaluation of personal and familial relationships. The economic hardships, coupled with the psychological traumas of the war, contributed to a landscape where traditional values were questioned and often discarded. Kynaston discusses how this era witnessed a decline in church attendance and an increase in secularism, which further influenced changing attitudes towards marriage and family life. Fisher (2010) adds another dimension by exploring the impact of urbanization and industrialization on family structures. The post-war period was marked by significant migration from rural to urban areas, driven by the search for employment and better living conditions. This migration disrupted traditional extended family networks, leading to more nuclear but less stable family units.

The post-war period in Britain was a transitional time in which changes in the social structures can be observed. Ellen Castelow (2020) mentions that in 1950s many women left their work after marriage and undertook the job of taking care of the house and kids, while their husbands carried on working outside and became the head of the house. During these years, the British society was still mainly adhering to its traditional values, however in the following decade the legislation of several acts such as the abortion act, divorce reform act (1969) and the introduction of the contraceptive pill altered the family unit in Britain and created deviant relationships. According to Watson (2016), the parents in the 1960s wanted their children to be freer and not worry about the world as they did during the WWII. Hence, it can be noted that life in 1960s was fundamentally different from the lives of people during the 50s. Many innovations appeared in terms of music, fashion, and science during the 60s. As Watson (2016) further emphasizes, a key aspect of this transformation was music. The emergence of iconic groups like "The Beatles" and "The Rolling Stones" revolutionized the mindset of the younger generation, leading to increased assertiveness and a questioning of traditional norms. Concurrently, shifts in fashion, epitomized by the popularity of clothing fashion, purported to afford women greater freedom during this period. Consequently, women in the 1960s sought liberation and pursued careers outside the home, akin to their husbands. The passage of the Equal Pay Act in 1970 marked a significant milestone, enabling women to receive equal pay for equal work, aligning their earnings with those of their male counterparts.

According to Richardson (2014) the freedom and independence of the people in 60s caused many couples to get divorced, have kids outside of marriage, and form disorganized relationships that would corrupt and destroy the traditional family institution. Due to the increasing divorce rate, people of that time began to consider cohabitation before marriage. The instances of 'cohabitation' increased in the 1970s and the following years as a major practice for couples before marriage (Murphy, 2000). The cohabitation gave people "the freedom" to live together without signing any legal papers or making promises such as 'till death do us part'. Therefore, it became common among partners, and as Barlow et al. (2001: 51) indicates, "marriage is no longer seen as having any advantage over cohabitation in everyday life". Consequently, proponents may argue that cohabitation serves a beneficial mechanism for acquainting oneself with a partner and establishing a shared domestic environment.

However, it is imperative to acknowledge that the practice of cohabitation can also unveil instances of exploitation and breaches of trust, potentially resulting in emotional distress and disillusionment, particularly for any children involved in the event of dissolution between partners. Jenkins et al. (2009: 5-22) posit that the changes in attitudes towards the family unit have made recent families "less stable than in previous generations" and produced "non-

traditional families such as stepfamilies and cohabiting parents [who] are more prone to breaking down". The instability engendered by these non-traditional family structures created instances of infidelity, dishonesty, and betrayal. In some cases, marriages may appear conventional and normative to external observers but may, in reality, lack essential values and cohesion internally. Pinter's depiction of family dynamics in his play *Betrayal* exemplifies such complexities and contradictions within familial relationships.

2. Pinter's Absurd Theatre: The Outcry of Silence

Harold Pinter is widely recognized as one of the foremost and accomplished modern British dramatists. In addition to his contributions as a playwright, Pinter was also renowned as an actor, director, and screenwriter. His remarkable achievements in the field of literature were further cemented by his receipt of the Nobel Prize in Literature in 2005. Pinter's distinctive approach to both thought and writing continues to affirm his status as a formidable literary figure, resonating with audiences and scholars alike in contemporary times. Pinter has his own technique of writing labelled as 'pinteresque' which is "often interpreted as pauses, enigmas and menace" (Inan, 2005: 35). Generally, his plays may appear plain and simple with everyday language. However, Bakr (2019: 186) argues that despite the surface level of Pinter's plays that illustrates an ordinary human drama, underneath he is more concerned about the unspoken "deeper psychological and philosophical dimensions in his characters". Given Pinter's firsthand experience of the Second World War and his early displacement from home due to his Jewish heritage amidst the prevailing fascism of the era, his artistic focus gravitates toward exploring the human condition within the context of the twentieth century.

Central to his thematic concerns are the pervasive sensations of loneliness, alienation, and isolation that characterize the experience of modern individuals. Burkman (1971) further emphasizes that Harold Pinter's personal insecurities stemming from his experiences during World War II led him to adopt a mode of existence akin to that of his characters. This existential affinity gave rise to a pervasive sense of menace and dislocation evident throughout his plays. In this regard, Pinter's oeuvre aligns with the tradition of absurdist literature, positioning him as a significant figure within this literary movement. In line with Esslin's (1960) observations, *The Theatre of the Absurd* delves into the alienated and insecure nature of the human condition, while also grappling with the inherent meaninglessness and futility of human communication. This thematic convergence resonates with Burkman's (1971) assertion regarding Pinter's adoption of an existence mirroring that of his characters, mingling his plays with a pervasive sense of menace and dislocation. As such, Pinter's works align with the absurdist tradition, wherein the emphasis on action often supersedes linguistic expression, highlighting the profound existential dilemmas faced by individuals within his narratives.

In Pinter's plays, the characters in the plays use language as a shield to protect themselves from the harsh realities of their situations. Hence the language is important, but one must hear and understand the outcry of pinteresque silences. In order to explain himself and his characters, Pinter uses silences and pauses. As Hollis (1970: 15) notes, Pinter was influenced by Beckett with his use of silence and regarded it much more meaningful when compared to the "inane chatter" of the modern man to express themselves. In this respect, the pinteresque pauses articulate more about the characters and the conditions they are in. Similar to the profound silence and stillness that ensue in the aftermath of a bombing, conveying a depth of meaning that transcends words, Harold Pinter's dramatic works often evoke a poignant sense of resonance through their use of

silence and understated gestures. This silence speaks volumes, capturing the ineffable essence of human experience and echoing the existential void at the core of the absurdist worldview.

3. Textual Analysis of *Betrayal*

Betrayal stands as one of Pinter's renowned memory plays, where the narrative unfolds through the prism of the characters' recollections. This structural approach to storytelling earns the play a distinct sense of subjectivity, as the audience gains insight into the characters' perspectives and perceptions of past events. Through this narrative technique, Pinter skillfully explores themes of memory, perception, and the complexities of human relationships, inviting audiences to consider the subjective nature of truth and memory. This strategy allows the audience to observe the evolution of the characters' emotions and relationships over time, illustrating the complexity of lies, loyalty, and time. The reverse chronology effectively demonstrates how past decisions and actions shape the characters' present and future. The story involves a love triangle where the wife (Emma) betrays her husband (Robert) with his best friend (Jerry). During this infidelity, all the characters ultimately betray not only each other but also themselves. In *Betrayal*, Pinter makes use of a postmodern reverse chronology where the plot progresses backwards in time that allows the writer to present the audience with several fragmented parts of the affair instead of giving a linear action from the beginning (Bakr, 2019). The act of regression in *Betrayal* is innovative and representative of the flawed nature of Pinter's characters. According to Nabamita Das (2013: 27), the unique reversed time sequence allows Pinter to omit "what's next?" in the spectator's mind and replace it with "the deeper 'how?' and 'why?'". Therefore, instead of keeping up with the superficial plot of events, the reader and viewer ponder on more deep-seated reasons for the act of betrayals.

In this play, Pinter dwells more upon the dysfunctional family values and inner struggles than the mere betrayal between partners or the marital infidelity. It is a multi-dimensional narrative that conceals numerous betrayals among individuals, whether they be friends, spouses, or family members. As Scolnicov (2008: 2) states, with the omission of the definite article from the title unlike Pinter's other plays such as *The Dumb Waiter* or *The Homecoming*, the title *Betrayal* indicates that "the idea of betrayal [is] its generalized or abstracted structure, and not the story of one particular instance of betrayal". In examining the play, one can discern that the erosion of traditional family values stems from various factors, notably including self-betrayal among individuals, communication breakdowns, and the presence of dysfunctional family structures prevalent in post-war society.

3.1. Self-Betrayal

The post-war period left people puzzled and numb in every aspect of living. This can be clearly observed in the themes of absurdist tradition. The plays mainly focus on the helplessness and despair stemming from the realization of life's inherent meaninglessness and the futility of everyday occurrences. This sense of nihilism is why characters in such plays often betray one another or themselves in their ordinary daily lives. According to Khan and Larik (2018: 4), Pinter also regarded the postmodern world absurd; people had no identity nor peace of mind which made life meaningless to the modernist. They further emphasized that due to wars, the mindset of people changed, and they only passed the days without knowing "the reason for their existence". Accordingly, Pinter creates his characters as incomplete and unaccomplished where they constantly search for identity and voice as in the play *Betrayal*. As Linda Benzvi (1980: 228) points out, the core of the play is "not betrayal, but existence in society". The characters in

Betrayal navigate a quest for identity and the essence of existence, often traversing the path of self-betrayal through their deceitfulness and adoption of double identities. The primary characters in *Betrayal* are well-educated members of the upper-middle class, deeply engaged in the literary and artistic circles. Emma and Robert, a married couple with two children, Charlotte and Ned, are central to the narrative. Robert works as a publisher, and Emma manages an art gallery. Complicating their domestic life, Emma has been engaged in a seven-year affair with Jerry, Robert's friend. Jerry, a literary agent, also has a family of his own with two children, Sarah and Sam. Notably, the play is marked by the absence of Jerry's wife, Judith, who, despite being often mentioned, never appears on stage. This absence adds a layer of intrigue and unspoken complexity to the relationships depicted in the play. The act of betrayal operates by lying, ignoring, or violating the common social values. It is like a virus that once penetrates never hesitates to stop. Emma's dishonesty to Jerry who is her lover and friend of her husband by not admitting that Robert knows about their affair shows that she is not only betraying her husband but also her lover too.

Jerry: You didn't tell Robert about me last night, did you?

Emma: I had to.

Pause.

Emma: He told me everything. I told him everything (Pinter, 1978: 18).

Emma tells Jerry that she talked about their affair last night which the spectator and Jerry later find out to be not the truth. Emma's dishonesty causes her to betray herself and her dream to find someone to love and have a happy life. In the play, Emma seemed very affectionate towards Jerry and wanted to have a real relationship with him but her dishonesty during and after their affair complicated the situation and brought about their end. Kirmizi and Yildiz (2020) have proposed that the post-war society has forced individuals to construct walls around them which they struggle to break down and this springe? causes their alienation and loneliness. It appears that Emma is also trapped inside her walls and her dishonesty only makes it harder to escape, rephrase. This struggle leads to not only her downfall but also ruins the relationships and family she possesses.

As the characters hide the truth from each other and avoid being open about their feelings, they create a second identity which causes them to wear masks to hide their true emotions. For instance, when Robert finds out the relationship between Emma and Jerry, he acts like he does not care but still plays word games with Jerry and refuses to tell him that he knows the affair.

Robert: Really? You mean you don't think it gives Emma a thrill?

Jerry: How do I know? She's your wife.

Pause (Pinter, 1978: 44).

Robert's use of equivocation might be to make Jerry admit his affair with his wife, but still causes double identity and makes him betray his friend too. The mutual deceptions and betrayals justify the characters' struggle for "self-validation" as well as "individual power and social agency" (Ali, 2018: 3). These characteristics of the modernist man reveal his inner instabilities and cause the downfall of the traditional values by immoral and adulterous behaviours.

3.2. Lack of Communication

The use of language is important to Pinter but what is more important is his Pinteresque pauses and silences in his plays. He uses his famous pauses as a way of expressing the character's feelings and makes use of language mostly as a shield with which the characters can hide or protect themselves. Hollis (1970) also highlights that the way Pinter communicates is through his silence, which he considers to be more valuable than the emptiness of the spoken language. The language Pinter uses in *Betrayal* is plain and simple which is the daily language of the people, but the pause and silence elements give the play more depth and put forward more about the characters' wishes, regrets, or plans for their future. Pinter also makes use of some objects or a game to reveal some intentions or dreams of the individuals. In scene six where Jerry and Emma are together in their flat after Emma's trip to Italy, she opens up a present.

Emma: I bought something in Venice-for the house.

She opens the parcel, takes out a tablecloth. Puts it on the table. Do you like it?

Jerry: It's lovely.

Pause.

Emma: Do you think we'll ever go to Venice together?

Pause. No. Probably not.

Pause (Pinter, 1978: 39).

In this scene, Emma tries to communicate with Jerry via the present that she bought from Venice. She lays the tablecloth on the table as she wants to have a real home with Jerry or start a new family together. However, as it can be understood from the pauses, Jerry appears to be indifferent to this request and slides over the conversation by only saying 'it's lovely'. This short dialogue between these two characters conveys many meanings and from this day on their affair starts to crumble and they end their so-called secret relationship. As Bakr (2019) stresses, Pinter is great at expressing his characters' feelings through the unspoken words and this is what makes his plays so unique and great to read. The silence we hear and observe in Pinter's plays reflects the lives of post-war society in which people live in an inconceivable world with no meaningful communication. So, the prevailing miscommunication takes away the interaction among people which leads to the disintegration of the society and unit of family.

According to Khan and Larik (2018), the common theme of isolation and alienation in Pinter's plays derives from not only the Second World War and the state of postmodern people but also due to his Jewish background. They argue that as Pinter was a Jewish playwright, he experienced all the hardship of discrimination first-hand and reflected his own uncertainty and detachment in his plays. Therefore, his use of silence and vague dialogues can represent the difficult and sorrowful lives of the Jewish community.

In scene two, after learning that Emma has told Robert about their previous affair, Jerry invites Robert to his house to confront him. However, he discovers that Robert had known the relationship beforehand and knows that Emma is in a relationship with Casey as well.

Jerry: We used to like each other.

Robert: We still do.

Pause.

I bumped into old Casey the other day. I believe he's having an affair with my wife. We haven't played squash for years, Casey and me. We used to have a damn good game (Pinter, 1978: 22).

From this line, it can be observed that Robert is avoiding his true feelings or does not know how to express himself. Rather than encountering with the people around him or his fears, he hides behind the squash game. The game of squash has become somewhat of an escape mechanism for him. Instead of having a meaningful conversation, Robert plays squash with his wife's lovers. According to Burkman (1971: 8), Pinter is more concerned about how "people fail to avoid that communication from which they wish to run". On Robert's account, it feels like he fails to abstain from his wife's lovers, but he chooses to play a game over having a dialogue with them. It is understandable that individuals in society somehow communicate however, the wrong kind of interaction can also provoke corruption in the society.

3.3. Dysfunctional Family

Martin Esslin (1960) notes down in his influential book *The Theatre of the Absurd* that as with scientific and technological breakthroughs in the twentieth century such as Darwinism theory Freudian psychoanalysis and the destruction caused by wars or loss of faith in God have all paved the way for an erosion of the conventional moral and social values within the post-war society. Normally, the word betrayal or the act of betrayal would evoke negative connotations within the community, however, in this play, it is regarded as ordinary or acceptable among the characters. Scolnicov (2008: 32) points out that while reading the play, lack of ethical values among characters forces us to question our own moral beliefs and reasonings. Besides, she indicates that the acts of "betrayal and divorce are presented along with marriage, having children, going on vacation [...] as common landmarks in life's routine". The normalisation of such guilts or sins may cause dysfunction among individuals and strengthen isolation as well as damaging the accepted norms of society. In the play, such kind of permissive characters are evident who also mirrors the distorted postmodern families in real life. The depiction of the families in the distinctly embodies postmodern characteristics by challenging traditional family values and navigating complex moral landscapes. The play's portrayal of fragmented relationships and moral ambiguity reflects the postmodern critique of grand narratives and normative social structures. Within this framework, acts typically viewed as transgressions, such as infidelity and betrayal, are normalized, illustrating a shift towards moral relativism where conventional judgments are seen as outdated or culturally relative.

According to Burkman (1982), the reason behind the betrayal in Pinter's play derives from Rene Girard's theory called 'triangular desire'. This theory claims that when two people have the same 'imitative desire' they wish to have the same man or woman. Hence, Burkman states that due to Robert and Jerry's interest in each other, they both wish to possess Emma as a kind of prize. In this sense, Emma instead of the main betrayer becomes the victim of betrayal by these people. In scene five, when Emma admits the affair to her husband, Robert's affection towards Jerry can be understood as he says "Robert: I've always liked Jerry. To be honest, I've always liked him rather more than I've liked you. Maybe I should have had an affair with him myself." (Pinter, 1978: 36). This line seems very odd and unusual for a person who just learned his wife's long-time affair. In a way, it justifies Girard's 'triangular desire'. Moreover, Robert's attitude displays the corrupted mindset that allows sins and wrongdoings as something agreeable and common. It shows the reality of the descending value of traditional ethics and beliefs in contemporary society. Das (2013) states that the buoyant attitude of Robert towards deception and cheating discomfords the audience and causes bewilderment. Human life and relationships become mysterious.

Robert: You look quite rough.

Pause.

What's the trouble?

Pause.

It's not about you and Emma, is it?

Pause.

I know all about that.

Jerry: Yes. So I've ...been told [...]

Robert: Well, it's not very important, is it? Been over for years, hasn't it? (Pinter, 1978: 19).

In this excerpt, after Emma tells Jerry that she confessed their affair to Robert, Jerry confronts him and is surprised by his reaction. Jerry seems to have expected a different response such as shouting or quarrelling, but Robert is very casual and does not give importance to their long-time betrayal. The play *Betrayal* shows that relationships have become meaningless and absurd. It is as if the game of betrayal among the characters is over so they can move forward from where they left. The supposed strong relationship between a husband and wife or the vows they made to each other has lost its significance. By the same token, the relationship between God and Humans seems to have also lost its strong bond in such a way that humans have drifted apart from each other, and the relationships have become complicated and absurd. Ultimately, Pinter's *Betrayal* vividly shows how deeply people can grow apart, turning once meaningful relationships into something distant and confusing.

Conclusion

Harold Pinter's *Betrayal* is as versatile as its creator, skillfully weaving the ordinary lives of its characters into a rich narrative with hidden depths. Initially, the drama seems to present a straightforward story of common interactions and personal betrayals. Yet, as one delves much deeper, it becomes clear that beneath the surface lies a complex web of motives and intentions. This study has revealed that the play itself misleads its audience with a superficial simplicity, encouraging a deeper examination of its themes. The play serves as a mirror to the social norms and personal realities of its time, especially in how it addresses morality and human behavior. As the characters in the play betray one another, they also betray themselves by straying from their true identities. This study concludes that their acts of betrayal are not just destructive but are crucial steps in their journeys toward understanding their true feelings and motives. The breakdown of communication, honesty, and moral values depicted in *Betrayal* reflects the wider collapse of family units and social connections during the post-war period. Pinter's work offers a critical look at the so-called Western civilization of the twentieth century, highlighting its moral decline despite the progress of a capitalist system. The play portrays the alienation and dislocation felt by society due to internal conflicts and identity crises. Pinter skillfully highlights how self-betrayal and moral corruption slowly eat away at the foundations of society, causing pain and eroding traditional values. Through *Betrayal*, Pinter not only captures the fragility and complexity of human relationships but also critiques the subtle yet powerful forces that undermine both social and personal integrity. This makes the play a profound commentary on the challenges of maintaining personal and social cohesion in a changing world as in today.

References

- Ali, F. H. (2018). *Eroding the language of freedom: Identity predicament in selected works of Harold Pinter*. Routledge.
- Bakr, D. (2019). Harold Pinter's progress from modernism to postmodernism with special emphasis on three selected plays: The room, betrayal, one for the road. *Arab Journal of STI Policies*, 8(1), 177-206.
- Barker, P. (1991-1995). *Regeneration Trilogy*. Viking Penguin.
- Barlow, A., Duncan, S., James, G., & Park, A. (2001). Just a piece of paper? Marriage and cohabitation. In A. Park, J. Curtice, K. Thomson, L. Jarvis, & C. Bromley (Eds.), *British social attitudes: Public policy, social ties-the 18th report* (pp.29-57). SAGE.
- Benzvi, L. (1980). Harold Pinter's betrayal: The patterns of banality. *Modern Drama*, 22(3), 227-236. <https://doi.org/10.3138/md.23.3.227>
- Burkman, K. H. (1971). *The dramatic world of Harold Pinter: Its basis in ritual*. Ohio State University Press.
- Burkman, K. H. (1982). Harold Pinter's "betrayal": Life before death: And after. *Theatre Journal*, 34(4), 505-518. <https://doi.org/10.2307/3206812>
- Calder, A. (1969). *The People's War: Britain 1939-1945*. Jonathan Cape.
- Castelow, E. (2020, Nov 26). *The 1950s housewife*. Historic UK. <https://www.historic-uk.com/CultureUK/The-1950s-Housewife/>
- Das, N. (2013). Time and memory in Pinter's absurdist play betrayal. *Journal of Humanities and Social Science*, 11(5), 27-30.
- Esslin, M. (1960). The theatre of the absurd. *The Tulane Drama Review*, 4(4), 3-15. <https://doi.org/10.2307/1124873>
- Fisher, F. (2010). *Britain's Decline: Problems and Perspectives*. Blackwell.
- Hollis, J. R. (1970). *Harold Pinter: The poetics of science*. Southern Illinois University Press.
- Inan, D. (2005). Public consciousness beyond theatrical space: Harold Pinter interrogates borders and boundaries. *Nebula*, 2(2), 33-57.
- Jenkins, S., Pereira, I., & Evans, N. (2009). *Families in Britain: The impact of changing family structures and what the public think*. Ipsos MORI.
- Khan, R., & Larik, H. M. (2018). Postmodern people suffer from uncertainty, emptiness, and absurdity in Harold Pinter's play: The caretaker. *International Journal of Research Scholars*, 2(1), 2521-3547.
- Kirmizi, O., & Yildiz, Z. K. (2020). A Freudian psychoanalytic approach to Harold Pinter's the caretaker. *Ufuk Universitesi Sosyal Bilimler Enstitusu Dergisi*, 9(17), 97-110.
- Kynaston, D. (2007). *Austerity Britain, 1945-1951*. Bloomsbury.
- Lama, P. (2015). Jerry and Harold Pinter identity and selfhood- A reconciliation: Betrayal and elements of autobiography. *Notions*, 6(2), 9-18.
- Murphy, M. (2000). The evolution of cohabitation in Britain, 1960-95. *Population Studies*, 54(1), 43-56. <https://www.jstor.org/stable/2680493>
- Pinter, H. (2013). *Betrayal*. Grove Press. (Original work published in 1978).
- Richardson, H. (2014, March 29). *Traditional British family a myth, academic says*. BBC. <https://www.bbc.com/news/education-26784754>
- Scolnicov, H. (2008). Pinter's game of betrayal. *Cycnos*, 14(1), 1-8.
- Watson, K. (2016). *The 1960s the decade that shook Britain*. Historic UK. <https://www.historic-uk.com/CultureUK/The-1960s-The-Decade-that-Shook-Britain/>
- Zweiniger-Bargielowska, I. (2000). *Women in Twentieth-Century Britain: Social, Cultural and Political Change*. Longman.

Araştırma Makalesi

Savaş Sonrası Japonya’ında Amerikan Etkisinin Mimetik Bir Okuması: *Iko Toraberingu 1948*

A Mimetic Reading of American Influence on Post War Japan: Iko Toraberingu 1948

Habibe SALĞAR¹

¹ Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi, habibesalg@selcuk.edu.tr 

Öz: Eiko Kadono’nun *Iko Toraberingu 1948* (*İko’nun Seyahati 1948*) romanı savaş sonrası Japonya’ında Amerikan İşgal Kuvvetleri (GHQ) aracılığıyla Japonya’ya dolaylı olarak nüfuz eden Amerikan yaşam biçimine öykünme ortamını ve ülkedeki sosyo-kültürel değişimi tasvir eder. 1945 – 1952 yılları arasında demokrasi bilincini oluşturan en önemli ideolojik altyapı Amerikan İşgal Kuvvetleri tarafından oluşturulmuştur. ABD, “baskıcı militarizm tarzı” yerine, bu demokratik altyapıyı kullanarak yeni bir sistem yaratmayı hedeflemiştir. Romanda Amerikan yaşam tarzının yarattığı dolayımlyıcı ortam nedeniyle gençlerin bu yaşam tarzını arzuladığı dikkat çeker. Bu çalışmada savaş sonrası dönemde Japonlarda arzu uyandıran Amerikan tarzı yaşam biçimi René Girard’ın üçgen arzu teorisi bağlamında incelenmiştir. Baş kahraman İko, işgal altındaki Japon gençliğinin mikro mimetik örneğidir. Japonya’daki herkesin nesne modeli olan Amerikan yaşam tarzını arzular. Bu arzunun *dolayımlyıcısı* ise Amerikan hayatının mikro örneğini temsil eden Amerikan askerlerinin Tokyo’daki lüks yaşamıdır. İko, Amerikan işgalinin “örtük şiddet” ortamının bir “tesellisi” olarak sunulan demokrasinin takipçisi olur. İngilizce konuşmak, kadın hakları, Amerika’daki eğitim fırsatları gibi Amerikan yaşamına dair birçok örnek Japon gençlerin ilgisini çeker. Sonuç olarak İko, Amerikan yaşam modelinin gençlik arzularının geçiciliği gibi bir kenara bırakılması gereken bir arzu atmosferi yarattığını anlar. Yeni Japonya’yı inşa edecek gençlerin Japonya’nın küllerinden yeniden doğması gerektiği bilincine vardıkları sonucu çıkarılabilir.

Anahtar Kelimeler: *Iko Toraberingu 1948*, René Girard, üçgen arzu teorisi, GHQ, Amerikalılışma.



Atıf: Salğar, H. (2024). “Savaş Sonrası Japonya’ında Amerikan Etkisinin Mimetik Bir Okuması: *Iko Toraberingu 1948*”. *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(2): 373-392.

DOI: 10.31465/eeder.1504572

Geliş/Received: 25.06.2024

Kabul/Accepted: 12.09.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Abstract: Eiko Kadono’s novel *Iko Toraberingu 1948* depicts emulation environment of American lifestyle and socio-cultural change in the country that penetrated indirectly through American General Head Quarters (GHQ) post war years in Japan. The most important ideological infrastructure that was created the consciousness of democracy between 1945 – 1952 years by GHQ. The United States of America has aimed to create a new system by using this democratic infrastructure, instead of “oppressive style of militarism”. It is noteworthy that young people desire this lifestyle due to the mediating environment created by the American lifestyle in the novel. The American lifestyle that caused desire for Japanese people in the postwar period has been analyzed in the context of René Girard’s triangular desire theory in the study. Protagonist Iko is the micro mimetic model of Japanese youth under occupation. She desires the American lifestyle that has been the object for every person in Japan. The mediator of desire is the luxurious life in Tokyo where American soldiers’, represents a micro-model of American life. Iko becomes a follower of democracy that has been presented as a “consolation” of “implicit violence” environment of the American occupation. Many models of American life like speaking in English, women’s rights and educational opportunities in America attract Japanese youths’ desires. As a result, Iko understands that American life model just created an atmosphere of desire that must be left aside like the impermanence of youthful desires. It can be concluded that young people who will create new Japan become aware that Japan must be reborn from its ashes.

Keywords: *Iko Toraberingu 1948*, René Girard, theory of triangular desire, GHQ, Americanization.

Giriş

Japonya II. Dünya Savaşı'nı kaybettikten sonra 1945 – 1952 yılları arasında Amerikan İşgal Kuvvetleri (GHQ¹) denetimi altında kalır. Bu süre zarfında ülkede birçok sosyo-kültürel değişim yaşanır. Eiko Kadono'nun *Iko Toraberingu 1948* イコトラベリング 1948 (*İko'nun Seyahati 1948*)² (2022) romanı, savaş sonrası Amerikan işgal yıllarında Tokyo merkezli (Ichigaya, Waseda ve Shinjuku) değişen durumları baş kahraman genç İko'nun çevresindeki değişim atmosferi bağlamında kurgusallaştırır. Nispeten genç okur kitlesine hitap eden roman, 2023 yılında 33. Murasaki Shikibu ödülünü kazanmıştır. Bu roman için seçici kurul başkanı olan edebiyat eleştirmeni Sadami Suzuki, “genç bir kızın savaş sonrası dönemi nasıl harikalar diyarına dönüştürdüğünü ve birbiri ardına yeni kapılar açtığını büyüleyici bir şekilde anlatıyor”³ yorumunda bulunmuştur.

Iko Toraberingu 1948, yazarın bir başka özkurmaca özellikteki *Tonneru no Mori 1945* トンネルの森 1945 (Tünel Ormanı) (2015) romanının devamı niteliğinde olduğu ifade edilebilir. *Tonneru no Mori 1945*, ilkokula henüz başlayan İko'nun Tokyo'daki hava saldırıları sebebiyle Chiba'ya tahliye edilmesi ve üvey annesiyle birlikte kırsal hayata adaptasyon sürecini işlerken; *Iko Toraberingu 1948* ise savaşın sona ermesiyle tekrar Tokyo'ya dönüş, savaşın yıkıntılarında sonra Japonya'nın Amerikan İşgal Kuvvetleri'nin hakimiyetinde kaldığı dönemde yeni bir düzene uyum sağlama sürecini anlatır. Roman, savaş yenilgisinden sonra yazarın kendi gençlik yıllarından ilham alarak kaleme alınmıştır. Dolayısıyla yazarın gençliğindeki Amerikan tesirinin kurguya aktarımı olduğu ifade edilebilir. Otobiyografik yazın türünde savaş deneyimleri önemli bir yer tutar. Hijiya – Kirschner (1991: 113) “Otobiyografik yaklaşım ve temelde duygusal bir ruh hali savaş deneyimini konu alan çoğu Japon kurgusu için tipik bir durumdur” tespitini yapar. Yazarın kolektif belleğin mikro örneğini de oluşturduğu düşünülebilecek bireysel deneyimi, savaşın ve savaş sonrası dönemin sadece travmatik yönlerini değil, savaştan sonra Amerikan etkisinin “örtük şiddet” ortamında, Japon gençliğine sunulan özendirici Amerikan hayatını ön plana çıkarma yönüyle dikkat çekmektedir. Savaşa dair bireysel deneyimin çeşitliliği içinde Eiko Kadono'nun gençlik hikayesinin özkurmacası olan roman, dönemin şartlarını realist bir perspektifle resmederken aynı zamanda umudun peşinde koşan İko'nun zorlukların üstesinden gelme mücadelesini anlatır.

Bu çalışmada Eiko Kadono'nun gençlik yıllarından ilham alarak kurgu dünyasına aktardığı *Iko Toraberingu 1948* romanı çerçevesinde savaş sonrası dönemde Japonya'daki Amerikan işgalinin işgalden öte Japon toplumunda arzu uyandıran (dolayımlyıcı) yönleri bağlamında bir analiz yapılmıştır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, bahsi geçen romanda Japonya'daki Amerikan işgal yönetiminin askeri, işgalci yapısını değil, Japon gençlerinde özenti ortamı uyandıran etkisinin edebi alandaki yansımalarını incelemektir. Çalışmanın yönteminde tarihsel bir perspektifle işgal

¹ Amerikalı General Mac Arthur idaresinde GHQ/SCAP (General Headquarters/Supreme Commander of the Allied Powers) 1945 – 1952 yılları arasında Japonya'daki Amerikan askeri işgal yönetiminin adıdır.

² Japonca ifadelerin Romaji (Latin alfabesi) sesletimlerinde “İ” harfi “I” olarak yazılmaktadır. Bu nedenle eserin ismi *Iko Toraberingu 1948* biçiminde aslına sadık kalınarak yazılmıştır. Makalede başkahraman İko adı ise Türkçe sesletim kolaylığı sağlamak için İko biçiminde yazılmıştır.

³ Kadın yazarların seçkin edebi eserlerine verilen Murasaki Shikibu Edebiyat Ödülü [紫式部文学賞 Murasaki Shikibu Bungakushō] 2023'te Uji'de açıklanmıştır. 69 romanın aday gösterildiği romanlar arasından yapılan seçim sonucunda, Eiko Kadono'nun *Iko Toraberingu 1948* romanı bu ödüle layık görülmüştür. (<https://www3.nhk.or.jp/news/kyoto/20231005/2010018588.html>)

dönemi Japonyası ele alınırken Girard'ın üçgen arzu teorisi bağlamında romanda savaş sonrası Japon gençliği üzerindeki Amerikan etkisiyle yaratılan/oluşan mimetik yönler tespit edilmiştir. Bu bağlamda Japon halkında oluşan İngilizce merakı, Tokyo'daki Amerikan tarzı mekânlar, Amerikan tarzı yaşam biçiminin örneği olarak demokrasi gibi yönler irdelenmiştir. Savaş kaybının ardından Tokyo'daki yıkıntılar arasında Amerikan hayatının modeli, İko'da öncelikle kendini Carol olarak görmeye başlaması ile mimetik ortamın hazırlayıcısı olur. Girard, arzuların taklit yoluyla şekillendiğini ve romantik yanılsamaların bu taklit ortamının oluşmasında belirleyici olduğunu savunur. Arzunun ilk aşamalarında genellikle dilde canlanma, yaratıcılık ortaya çıkar; arzunun sonraki aşamalarında ise çatışma, şiddete doğru evrilen bir süreç yaşanır. Bu çalışmada Girard'ın üçgen arzu teorisinde arzunun ilk aşamalarındaki tezahürlerin mimetik çerçevesi değerlendirilmiştir. Romanda Amerikan yaşam biçiminin nesnesi olan Tokyo'daki yıkıntılar arasında kurulan Amerikan tarzı evler ve yaşam biçimi, Japon gençliğinde arzu nesnelere haline gelir. İko, dönemin Japon gençlerinin mikro temsili olarak bu yaşam biçimini arzular. Bir Japon olarak diğer genç Japonlar gibi İngilizce konuşmak ister, Amerikan tarzı mekânlara ilgi duyar, Amerikan dergileri aracılığıyla Amerikan yaşam biçiminin izini sürer. Savaşın ardından Japonya'da Amerikan etkisiyle yeniden şekillenen toplumda oluşan Amerikan tarzı yaşamların Japonya'daki mimetik temsillerini sunan roman, işgal yıllarında güç ilişkilerini belirginleştirirken Amerikalıların özenti uyandıran hayatı ile Japonların savaş sonrası hayatı arasındaki farklılığın edebi bir temsilini sunmaktadır.

1. *Iko Toraberingu 1948*'de Savaş Yenilgisinin İzleri

Iko Toraberingu 1948, Atlantik Okyanusu'ndan Lizbon'a ilerlemekte olan bir gemide 26 yaşındaki İko'nun yolculuğu ile başlar. Ardından 13 yaşında Ichigaya'daki Öyama Kız Okulu dönemlerine döner ve o yıllardan üniversiteye kadarki süreç ve sonrasında Brezilya'ya gitme kararı aldığı yetişkinlik yıllarında son bulur. Özellikle İko'nun görüşleri ve hayata bakış açısını ve değişen koşullara uyum sağlama sürecini aktaran roman, Japonya'daki savaş sonrası dönemi karamsar bir yapıda değil; "aydınlık" bir geleceğe umutla bakan bir genç kızın perspektifinden yansır. Savaşta hava saldırıları nedeniyle Tokyo Fukagawa'daki evi yandığı için Edogawa bölgesindeki Koiwa'ya taşındıktan sonraki hayatının yanı sıra İko'nun 13 yaşındaki zamanlarından 26 yaşına kadar geçen süreç Ichigaya, Waseda ve Shinjuku merkezinde Amerikan etkisi altında değişen yaşam tarzına adapte olma sürecini işler.

Savaş yenilgisinin kültürel boyutu çok katmanlı felsefi, sosyolojik ve tarihsel birçok boyuta dayanılarak çeşitli çalışmalarda değerlendirilmiştir. Peattie, Japonya'nın II. Dünya Savaşı yenilgisini "Japonya'nın savaş zamanındaki eksikliklerinin birçoğunun yüzyıllar boyunca oluşan tarihsel ve kültürel zemine dayanan boyut"larına değinerek açıklar. Bu başarısızlıklara modern savaş yürütme becerisini etkileyen kurumsal ve stratejik eksikliklerin yanı sıra değerler sistemindeki darlığını (Peattie, 2009: 112) da ekler. Geleneksel Japon askeri onuru, her durumda mümkün olduğu kadar teslim olmamayı önceliklemiş ve bu nedenle Pasifik savaşındaki birçok cephede savaşılması, savaşı uzatmıştır. Bu durum hem müttefik kuvvetlerin hem de Japonya'nın kayıp oranını ciddi oranda yükseltmiştir (Peattie, 2009: 116). Savaş koşulları içinde Japon halkı arasında, "savaşta galip gelmek ya da mağlup olmaktan çok günlük hayatın geri gelmesi ve barış isteği yaygın hale gelmiştir" (Nakazono, 2000: 25). Romanda savaş ortamının bitmiş olmasına başkahraman İko bir süre inanamaz, hemen rehavete kapılmamak gerektiğini düşünür. Yenilgiden sonra Japon askerlerinin yolda yere serili bedenleri ve acı dolu gözlerle dilenen hallerini görmeye dayanamaz:

“Savaş sırasında tahliye olarak gittiği okulda “savaş alanındaki askerleri cesaretlendiren mektup yazalım” denilmiş, cesurca savaşan askerler mektuplarımızı okur diye düşünerek İko da heyecanla “ülkemiz için çabalayın” yazmıştı. ‘O mektubu alan askerlerden biri şimdi bu haldeyse’ diye düşünen İko’nun buradan her geçtiğinde beli bükülürdü. Kendi yazdığı kelimeler korkunçlaştı. En azından böyle yere serilmemelerini isterdi” (Kadono, 2022: 51 – 52).

Pek çok öğretmen, savaş zamanlarında bile çocuklara düşüncelerini ve duygularını yalan ya da abartı olmadan yazmaları için öğrencileri teşvik etmiştir (Cave and Moore, 2016: 294). Bu teşvik, aynı zamanda “yazmak zorunda olma” durumu ile de ilişkilendirilebilir.⁴ Romanda askerlerin bu görüntülerinin savaş sonrası dönemin realist bir yansıması olduğunu ifade etmek mümkündür. Zira Dower’ın savaş sonrasındaki Japon askerlerinin durumunu anlattığı aşağıdaki alıntı romandaki tasvirlerle örtüşür:

“Savaş şoku yaşayan gaziler genellikle dışlanıyordu. [...] fiziksel engelliler veya sakatlar benzer bir kamuoyu tiksintisine yol açtı. Hiçbir yeri olmayan pek çok sakat gazi, bu tabulara giderek meydan okudu ve kendine özgü beyaz giysiler giyerek ve halkın önünde dilenerek sakatlıklarını, acılarını ve zorluklarını daha doğru bir şekilde sergiledi. Bu tür dışlanmış kişiler 1950’lerin sonlarına kadar Tokyo’da halka açık yerlerde dolaşıyordu” (Dower, 1999: 61).

Iko Toraberingu 1948’de Dower’ın yukarıdaki açıklamasına benzer şekilde özellikle savaş sırasında sakat, uzvunu kaybetmiş askerlerin temsilleriyle yansıtılırken bu örnekler “savaşın unutulmasının arzulandığı bir atmosfer” içinde savaşı hatırlatan realist örnekler olarak karşımıza çıkar.

İko, Japon askerlerin “yaralı halde yerde uzanmaları” ve “dilenme durumunu” görmek istemez, trenle okula giderken gördüğü manzaralar sadece yıkıntılardır. Öte yandan Amerikan askerlerinin Tokyo’da yıkıntıların arasında yükselen lüks yaşamları, İsviçre’nin çikolataları veya bisküvilerinin sıralandığı tatlı dükkânlarının yarattığı özendirici ortamın etkisine kapılır. Japonya dışında savaşın olmadığı ülkelere seyahat etmek ister. Savaş sonrası dönemin Japonya’ında Amerikan askerlerinin hayatlarının *dolayımlayıcı* etkisi Japon gençliğinde savaşın olmadığı bir düzen arzusu yaratır. Bu bağlamda savaş sonrası Japonyasının gençliğinin mikro örnekleme olan İko’da (ve diğer Japon gençlerinde) yaratılan arzu, Rene Girard’ın üçgen arzu teorisi temelinde incelenecektir.

2. Girard’ın Özne, Model ve Nesne Temelli “Üçgen Arzu” Teorisi

Girard, Avrupa edebiyatının belli başlı romanlarının algısal bir okumasından yola çıkarak insan arzusunun, öznenin arzusunun kendilindenliğine değil, daha ziyade konuyu çevreleyen arzulara dayandığını varsayar. İnsanların neyi arzulayacaklarını kendilerinin bilmediklerini, bunun sonucunda da başkalarının arzularını taklit ettiklerini öne sürer. Bunu tanımlamak için üçgen arzu (*désir triangulaire*) teorisini ortaya atar (Palaver, 2013: 35). Girard *Romantik Yalan Romansal Hakikat*’te arzunun “gerçekten kendimize ait olduğu ve kendiliğinden olduğu” inancına karşı çıkar ve arzunun öykünmeci (mimetik) doğasını vurgular. Arzunun öykünmeci doğasını “üçgen arzu” teorisiyle ortaya koyar ve üçgenin köşelerinde arzulanan *nesne*, arzulayan *özne* ve arzunun *dolayımlayıcısı* (o arzuyu kıskırtan bir başkası) vardır. Bu dolayımçı (arzulayan) özneye arzusunun modelini verir (Girard, 2013: 9 – 10).

⁴ II. Dünya Savaşı sonradan erdikten sonra, 1946 yılında yayın hayatına başlayan Kırmızı Yusufçuk *Aka Tombo* [赤とんぼ] dergisi çocuklardan yazı talep etmiş ve şu istekte bulunmuştur: “Bize güzel kompozisyonlar gönderin! Yazılarımız kalbinizin gözüdür. Yazarak duygularımızı görebilir, günlük yaşamdaki eylemlerimizi net bir şekilde ön plana çıkarabilirsiniz. Savaş sırasında sadece yazmanız gerekenleri yazmak zorunda kaldınız.” (Kitagawa M. & Kitagawa, C., 1987: 44).

Girard, üstü örtülen kışkırtıcıyı ön plana çıkarır ve öznenin bir başkası da arzuladığı için ortaya çıktığını savunur. Bir diğer deyişle bireyde arzuyu tetikleyen bir dolayımdayıcı vardır ve bu dolayımdayıcıda arzu yaratan bir ortam hazırlar. Girard bu durumu “ötekine göre arzu”, bazen “metafizik arzu” ya da “mimetik arzu” olarak adlandırılır. Mimetik arzu, aynı zamanda “taklit arzu” olarak isimlendirilir. Dolayısıyla taklit arzu kavramı, edebi yapıtları bir yansıtma/açığa çıkarma ekseninde derecelendirme imkânı doğurur. “Mimetik teori, insanı başkalarıyla ilişkilere bağımlı olan sosyal bir varlık olarak tanımlarken insan hiçbir zaman özü itibariyle tam değildir” (Palaver, 2013: 36).

“Arzunun doğumunda, başka bir deyişle öznenin kaynağında, muzaffer bir edayla yerleşmiş ötekini buluruz hep. “Dönüşümün” kaynağının içimizde olduğu doğrudur, ama kaynağın suyunun fişkırması için dolayımdayıcının sihirli değneğiyle kayaya dokunması gerekir” (Girard, 2013: 45). Baş kahraman İko bir model görür: Amerikan yaşam biçimi. Bu model Tokyo'daki yıkıntıların arasında bir serap gibi adeta özenilecek yaşam biçiminin örneğini sunar. Dolayısıyla Amerikan yaşam biçimi Japon gençleri için dolayımdayıcıdır ve İko da Japon gençlerini temsil eden mikro örnektir. Sadece İko değil, çevresindeki herkes adeta Amerikan yaşam biçiminin özendiriciliğinin etkisi altındadır. Dolayısıyla Japon gençlerinin arzuladığı Amerikan yaşam biçimini İko da arzulamaktadır. Bu doğrultuda dönemin işgalci yapısı dolaylı olarak Japon düşünce biçimini, yaşam stilini de etkilemiştir demek olanaklıdır. Amerikan askerleri tarafından oluşturulan model Japonya'nın Amerika'nın istediği bir modele dönüşmesi için bir güç gösterisi, güçlü olana özendirilenin dolaylı bir temsili olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla Kadono'nun bu eseri arzusunun kendiliğindenliğini değil belirli bir dolayımdayıcı, kışkırtıcının varlığı ile oluştuğunu ortaya koymasına bağlamında romansal bir yapıt olarak değerlendirilebilir. Romansal yapıtlar iki temel grupta toplanırlar. Birinin merkezinde dolayımdayıcının ötekinin merkezindeyse öznenin bulunduğu iki olasılık küresi arasında teması önleyecek kadar mesafe olduğu vakalarda dışsal dolayım terimi kullanılır. Bu uzaklık, iki yapının az ya da çok iç içe geçmesine izin veriyorsa içsel dolayımdayıcıdan söz edilir. Dolayımdayıcı ile arzulayan özne arasındaki uzaklık fiziksel alanla ölçülmemektedir. Coğrafi uzaklığın bir etken olabilmesine karşın ikisi arasındaki mesafe her şeyden önce ruhsaldır (Girard, 2013: 29).

Mimetik kurama göre mimesis, toplumsal ilişkilerin belirleyici unsurudur ve bu durum hem olumlu hem de olumsuz sonuçlar doğurabilmektedir. Mimesis'in insan ilişkilerinde kendini gösterebileceği aç gözlü arzu ve rekabetten barışın yayılmasıyla sonuçlanan taklide kadar değişen şekillerde ortaya çıkabilir (Palaver, 2013: 37). Dolayımdayıcının karanlık ilişkisini temsil eden kibir merkezli arzu (haset, kıskançlık ve iktidarsız nefret), sevdalı arzu, sosyetik arzu (züppeliğe varan arzu), çocuğun arzusu, sanatçının arzusu, ifade etme arzusu gibi çeşitli arzu biçimlerine Dostoyevski, Stendhal, Flaubert, Proust gibi yazarların eserleri aracılığıyla örnekler verir.

Bu çalışmada mimetik kavramı, işgal yıllarındaki Japon gençliği ve onun mikro örneği başkahraman İko'nun bakış açısıyla Amerikan yaşam biçimine duyulan mimetik arzu incelenmiştir.

3. Japonya'nın Amerikası, İko'nun Carol'ü

Japonya'nın Meiji döneminden (1868 – 1912) itibaren batı ile temaslarında en önde gelen ülkenin Amerika Birleşik Devletleri olduğu ifade edilebilir. Savaş sonrası süreçte Douglas MacArthur idaresindeki Amerikan İşgal Kuvvetleri'nin askeri yönetimi, Japonya üzerindeki batı etkisinin en fazla yaşandığı dönemdir. “II. Dünya Savaşı'ndaki yenilginin ardından, 1945'ten 1952'ye kadar olan dönem, Japonya'yı demokratik bir ulus olarak yeniden inşa etmeye odaklanan Müttefik Güçler (başta ABD) tarafından işgal edilmiştir. Japonya'nın bir daha asla tehdit oluşturmaması

için anayasa, toprak ve eğitim reformları gibi çeşitli reformlar yapılmıştır” (Kamo, Kato & Maeda, 2023: 77). Japonya'nın teslim olma şartlarını kabul ettiği Potsdam deklarasyonu, Japon hükümetinin Japon halkı arasında “demokratik eğilimlerin yeniden canlanması ve güçlenmesinin önündeki tüm engelleri kaldırmasını” ve “konuşma, din ve insan hakları özgürlüğünü” tesis etmesini gerektirmiştir (Kawashima, 1987: 1167). Japonya'nın dikkate değer yenilgisi ve işgal dönemi, halk arasında “Japonya'nın Amerika dönemi” olarak anılmaya başlanmıştır (Dower, 2000: 518). GHQ teşvikiyle ülkedeki reformların önemli bir yönü de Japon halkının zihniyetinde değişikliği teşvik etmek olmuştur; bu amaçla, gazete, kitap, radyo, dergi ve filmler dahil olmak üzere her türlü medya aracılığıyla ülkede değişimi hedefleyen bir enformasyon altyapısı oluşturulmuştur. Ancak, işgal kuvvetlerinin Japon halkı üzerinde oluşturduğu önemli bir etki de “baştan çıkarıcı bir şekilde taklit kültürü” (Jung, 2018) yaratmak olmuştur. İşgal yetkililerinin “demokrasi” kavramının yüce bayrağı altında, Japonlara Amerikan yaşam tarzı tanıtılmıştır.

Romanda da Japonya'daki savaş sonrası yeni düzende Amerikan İşgal Kuvvetleri'nin yönetim biçimi hayatın her alanında hâkim olurken Amerikan hayatı, Japonya'nın değişmesi için *dolayımlayıcı* görevdedir. Dolayısıyla Amerikan hayatı örneği “örtük güç” veya “örtük şiddet” temsilidir. Japonya'da her yer hava saldırıları nedeniyle yıkıntılar içinde iken Tokyo'nun merkezinde Amerikan hayatının ihtişamı sergilenir. Bu durum, hava saldırıları nedeniyle her yerin enkaz haline geldiği Tokyo'daki halk için hırs ve nefret duygularını kabartırken aynı zamanda özenti ortamı oluşturur. Girard'ın şemasında, dolayımlanmış arzusun daha ileri evreleri olarak görülen taklitçiyle modeli ya da özneye dolayımlayıcısı arasındaki mesafenin kısaldığı, taklitçinin kendini modeliyle eşit konumda görebildiği “içsel dolayım” durumu İko'nun kendini bir Amerikalı gibi görmesinde gözlemlenir. Bir Japon olarak İko iken aynı zamanda içten içe kendini Carol olarak görmek ister. İko -ve birçok Japon genç- Amerika'nın “yaratığı” özendirici ortamın etkisi altındadır. Dolayısıyla Girard'ın üçgen teorisine uyarlandığında, özne İko, çevresindeki akranları ve dönemin diğer Japon gençliğidir. Bu gençlik üzerindeki *dolayımlayıcı* (kışkırtıcı) askerlerin sergilediği Amerikan yaşamıdır, nesne ise sadece Amerikan askerleri, Amerikan evleri, bu evlerdeki lüks eşyalar olarak sıralanabilir. Nesneye dair bu örnekler çoğaltılabilir. İko, Amerikan yaşam tarzını arzular, çünkü Japon halkı ve gençleri de Amerikan yaşam tarzını arzulamaktadır. Bu durum, Girard'ın teorisine “X'i arzuluyoruz çünkü bu arzu zorunlu olarak diğerleriyle paylaşılıyor” (Airaksinen, 2019: 95) önermesinin “başkalarının da arzulaması” temelinde olmasına benzer biçimde, Amerikan yaşam tarzının Tokyo'nun ortasında kurulmuş olması ile elbette tüm Japon halkı için dürtüsellik özelliği taşımaktadır. Japon toplumunda yaratılan bu toplumsal arzu, Girard'ın “mimetik arzu” temelli üçgen arzu teorisini, ‘özne’, ‘model’ ve ‘nesne’ üçgeni (Girard, 1965) ile uyumlu şekilde yorumlanmasını mümkün kılmaktadır.

4. “İngilizce” Merakının Japon Gençliğindeki Mimetliği

Tatsumi, “1850'lerden itibaren ve Meiji Dönemi'yle Japonya'nın ısrarla Batılılaştığı, modernleştiği ve özellikle Anglo – Amerikan tarzını “taklit ederek” Batı medeniyetinin örneklerini itaatkâr bir şekilde takip ettiği bir gerçektir” (2000: 224 – 225) ifadeleriyle Japonya'nın 19. yüzyıldan itibaren batı etkisini öncelediğini vurgular. Yasushi (2008: 5) Japoncada Amerika ile ilişkili birçok sözcüğü sıralar ve bu yönelimin “Japonların edebi imgelerinde başka hiçbir ülke bu kadar özel statüye sahip değildir” diyerek Japoncada dikkat çeken Amerikan etkisini açığa çıkarır. Japonya'da Amerikan işgal döneminin başlamasıyla, Japonlar Amerikan gelenekleri ve yaşam tarzının çok boyutlu yönünü görerek bazılarını benimsemiş ya da doğallaştırmıştır (Bognar, 2000: 62). Amerikan İşgal Kuvvetleri'nin

Japonya'da görünen en belirgin etkilerinden biri Shunya Yoshimi'nin ifade ettiği gibi “Amerika zamanın gündelik bilincinde yasaklayıcı bir varlık değil, “baştan çıkarıcı” (2008: 84) bir yapıdadır. Japonya'nın savaş sonrası kültüründe Amerika sadece dışsal bir varlık, yasaklayan ve kontrol eden bir öteki olarak kalmaz. Sansürcülerin varlığının filmlerden ve basılı yayınlardan gizlemeye yönelik çabalara rağmen, işgal ordusunun kendisi de savaş sonrası Japonya'nın kitlesel kültürel manzarasının bir parçası olmuştur (Yoshimi, 2003: 438). Bu durumu Eiko Kadono'nun *Iko Toraberingu 1948* romanı bağlamında farklı bir açıdan değerlendirirsek, Amerika Birleşik Devletleri işgalci ve savaş döneminde düşman konumunda olmasına rağmen Japonya'da pejoratif olarak algılanmamış, ülkeyi olumlu yönde geliştirdiği algısı da uyandırmıştır. Girard'ın “zarar gören taraflara, kendi intikam arzularını yatıştırmaya yetecek kadar ama başka yerlerde bu arzuyu uyandırabilecek düzeyde dikkatli bir tatmin ölçüsü yaratır” (2007: 347) tanımına uyar şekilde ABD Japonya'da arzu uyandırabilecek düzeyde bilinci, demokrasi ve demokrasinin getirdiği olanaklar ile sağlamıştır.

Savaş yenilgisi Japonya için özellikle yeniden yapılanmayı getirir. Bu yeniden yapılanma “mecburi” ve “dayatılan” bir demokrasi ile “savaşın unutturulması” için bir değişim ortamını gerekli kılar. Ancak “yeniden yapılanma” sadece şehirlerin görüntüsünde değil, Japonların sosyokültürel değişimine de zemin hazırlamıştır. Dolayısıyla “yeniden başlamak sadece binaları yeniden inşa etmeyi değil, aynı zamanda iyi yaşam ve iyi bir toplum için konuşmanın ne anlama geldiğini yeniden düşünmektir” (Dower, 1999).

Savaş sonrası Japonya'sı bir tarafta yıkım diğer tarafta değişimi birlikte kucaklar. Japonya'daki Amerikan imajında üslerle ve onlarla ilişkili şiddet ile doğrudan karşılaşma deneyimi de hafızalardan giderek uzaklaşmıştır. Japonya'da ABD korku uyandıran etkisi bir yana, medya aracılığıyla tüketilen bir imaj olarak arındırılmış ve böylece baştan çıkarıcı gücü tüm nüfusa eşit bir şekilde yayılmıştır. Yoshimi'ye göre (2003:443) 1940'ların sonlarında ve 1950'lerin başlarında Amerika farklı Japon grupları için farklı anlamlar taşır: bazıları için Amerika bir kurtarıcı iken diğerleri için bir fatihtir. Aynı anda hem bir arzu nesnesi ve hem de korku kaynağıdır. Dolayısıyla Japonya için hem zenginliği hem de çöküşü temsil eder. Japonlar savaşın ardından yenilgiyi “kabullenen” bir yapı sergilemiştir. Hatta “savaş yenilgisinden sadece üç hafta sonra Amerikan İşgal Kuvvetleri'ni tebrik eden ve yenilgiyi unutan” tarzda ABD'yi öven birçok mektubun yazılmış olması (Sodei, 2001: 7) Japonya'nın savaşın ardından geçirdiği dönüşümün şaşırtıcı bir örneği olarak karşımıza çıkar. Bush (1954: 10) bu durumu “savaşın tüm kayıp ve yıkımlarına rağmen, Amerikalı General MacArthur tuhaf şekilde kabul görmüş, tarihte emsali bulunmayan derecede yabancı düşmanın fatihi değil adeta kişisel liderliğin bir sembolü; bir tür baba figürü haline gelmişti” diye ifade eder. Savaşın sona ermesi Japonya tam anlamıyla teslim olur. Bu teslimiyete dair MacArthur'un 16 Ekim 1945 tarihindeki ifadeleri bu yenilginin hemen kabullenilmesi karşısındaki şaşkınlığını da ortaya çıkarır:

“Bugün Japonya genelindeki Japon Silahlı Kuvvetleri terhis süreci tamamlandı ve bu şekilde varlığı sona erdi. Bu kuvvetler artık tamamen ortadan kaldırılmıştır. Tarihte ne savaşta ne de barışta bizim tarafımızdan veya başka bir ülke tarafından bu kadar hızlı ve sürtüşmesiz gerçekleştirilen bir terhis bilmiyorum” (Whan, 1965: 155).

Japonya'da askerden arınma tamamlandığında odak noktası önemli ölçüde sosyal reformlara ayrılır (Suzuki, 2006: 66). Özellikle başkent Tokyo'nun bu ağır yıkımlardan sonra yeniden inşa ve yapılanma sürecine girme mecburiyeti oluşur. Özellikle “savaş sonrası bu ilk yıllar, olumlu bir şekilde Japonya'nın ‘Amerikan dönemi’ olarak veya daha olumsuz bir şekilde, alışılmadık derecede kaba ve zoraki bir ‘Amerikalılaştırma’ dönemi olarak tanımlanmaktadır. Kısacası “her iki

durumda da genellikle vurgulanan şey Amerika'nın iradesinin yabancı bir ülkeye dayatılmasıdır” (Dower, 1999: 24). Bognar (2000: 47) iddialı bir şekilde “Günümüzün Japon kültürünün büyük bir kısmı Amerikan kültürünün türevidir” diye ifade eder ve bunu özellikle Japonya'daki kentsel mekânın fiziksel olan ve fiziksel olmayan bazı yönleriyle de doğrudan bağlantılı olduğuna işaret eder. Dolayısıyla Japonya'da Amerikalılaştırmanın “örtük şiddet” olarak da tanımlanan “kutsal şiddet ile uyum, barış ve toplumsal düzeni sağlamış” (Imran & Zhai, 2022: 364) olduğu ifade edilebilir. Japon halkı için işgal yönetiminin yeni bir Japonya oluşturmayı hedeflediği görülmektedir.

II. Dünya Savaşı'nın hemen sonrasındaki durum, yenilgi kabullenilmiş ve ‘yeni bir Japonya inşa etmek’ sloganı altında İngilizce ders kitaplarının her şeyden önce öğrencilere hayaller ve idealler vermesi gerektiği anlaşılmıştır (Nakamura, 2002: 14). Bu idealler elbette özellikle toplumun moralini düzeltme işlevini de yerine getirmiştir. Ülke işgal edilir edilmez Japonlar günlük İngilizce konuşma için kolay bir rehber arayışına girer. Bu arayışı karşılayabilecek kitap Kikumatsu Ogawa editörlüğünde *Nichi Bei Kaiwa Techō* 日米会話手帳 (Japonca İngilizce Konuşma Klavuzu), adlı 32 sayfalık bir kitaptır. Japonya'nın her yerinden insanlar bu kullanışlı kılavuzun ilk sayfasını çevirirken fatihleri ile tanışmaya hazırlanır (Dower, 1999: 188). Savaş sonrasında yayıncılar da genellikle okuyucularına neşeli ve eğlenceli şeyler sunmaya özen gösterir. Amerikan kültürünün araçlarından biri olan İngilizce, popüler kültür ve kentsel kamusal alanın kalitesi üzerinde garip bir etki gösterir. Japonlar yabancı kelimelerden etkilenirler, ancak çoğu zaman bunları reklamlarda, neon tabelalarda ve diğer yerlerde (tişört örneği) gramer açısından çok az anlam ifade eden veya hiç anlam ifade etmeyen kombinasyonlar halinde kullanmayı başarırlar (Bognar, 2000: 63). İngilizce öğretmek gibi pratik girişimler bile, olumlu olanı vurgulamaya özen gösterir. İlk gösterimi 1 Şubat 1946 da yapılan oldukça popüler bir günlük radyo programı olan “Come Come English” yalnızca konuşma dersleriyle değil aynı zamanda neşeli tematik şarkılarıyla daha da ünlenir (Dower, 1999: 173). Bu programın moderatörü olan Hirakawa Tadaichi, “o günlerde, insanların kalpleri aydınlandıkça ve olumlu duygularla ileriye bakmaya başladıkça, aydınlığı kazanamadan Japonya'nın yeniden inşasının mümkün olmayacağını düşünüyordum. Japonya'nın çökeceğinden ciddi şekilde korkuyordum” (aktaran Dower, 1999: 174) diyerek o dönemdeki savaş sonrası atmosferin karanlığından çıkmak için İngilizce'yi bir fırsat olarak değerlendirdiğini belirtir. Hirakawa, savaştan sonra Japonya'da İngilizce konuşma sürecini üç döneme ayırır: Birinci dönem, İngilizce patlamasıdır, özellikle Ağustos 1945'ten 1952 yılına kadar olan dönemdir. İkinci dönem, Tokyo Olimpiyatları dönemidir. Üçüncü dönemi ise günümüzdeki İngilizce merakıdır (Hirakawa, 1995: 111).

Benjamin, mimetik davranışın en önemli temsillerinin “dil” ve “yazı” olduğuna dikkat çeker (1978: 334 – 335). Başkahraman İko, ortaokuldan itibaren okulda İngilizce eğitim almaya başlar. Esasında onu İngilizce merakına ve arzusuna götüren dürtü, toplumun da İngilizce öğrenme arzusudur. Dolayısıyla başkalarını taklit eder ve onların arzuladıkları şeyi arzular: içindeki hayalleri süsleyen yaşantıya ulaşabilmenin yolunun İngilizce öğrenmekten geçtiğinin farkına varır. İngilizcenin hızla öğrenilmesi, işgal altındaki Japon halkının adeta zorunlu ihtiyaçlarından biri olarak ortaya çıkar. Savaş yıkımına neden olan düşman ülkenin yaşam tarzına “sahip olabilmek arzusu aynı zamanda rakip olma arzusunu” (Imran & Zhai, 2022) da barındırır.

İko için “aydınlık” İngilizceye ilgi duymak, onu öğrenmek aracılığıyla başlayacaktır. Fakat önceleri düşman ülkenin dilini konuşmak yasak derecesinde iken yaşanan hızlı değişimi garipsemeden de edememiştir. “Altıya beş var” lakaplı İngilizce öğretmeni Fujioka'nın yabancı dil ve en önemlisi düşman ülkenin dili olan İngilizce konuşma konusunda başarılı olması, İko

tarafından garipsenir. İngilizce öğretmeni Fujioka, Japon toplumunun savaş sonrası hızlı değişiminin temsili olarak sunulur. Öğretmenin “sinsilik içinde” düşman ülkenin dilini öğrenmesi, İko’da ilk şoku yaratır ve savaş yeni bitmiş olmasına rağmen halktaki rahvet, savaş geçmişini unutarak yeni bir düzene adapte olma hızını garipser:

“Nesi sinsilik, nesi sinsilik değil ki? Bunu ayrıntılı söylemek... Herkes hava saldırılarıyla yanarken, her şey yok olmuştu... Yapacak hiçbir şey yoktu belki de. Ne olursa olsun, artık savaşta yenilmişti çünkü... Her şey bitti... Herkes sessizce böyle düşünüyor gibi görünüyordu. Gerçeği söylemek gerekirse İko karmakarışık şeyler düşünme konusunda beceriksizdi; artık toplumun yaklaşık yüzde sekseni bu sinsiliğe kapılarak durumun keyfine varmaya başlamıştı. Bundan sonra iyi şeyler olacak diye düşünmeye başlamışlardı. Ara sıra elektrik kesintileri olurdu ama akşam olduğunda mutlaka geliyordu. Hava saldırılarından korkarak *furoshiki* ile aydınlığı gizlemek zorunda kalmıyordu artık. Herkesin hisleri bu kadarlık da olsa aydınlanmıştı. Fakat... diye düşündüğü olurdu İko’nun. Bu iyi mi? İyi mi? Bir anda bu rahatlama normal mi? Her şey eski haline dönerse? Eğer o günler geri gelirse, hazırlıklı olmamak? O günler geri gelirse felaket. Savaş kaygısı İko’nun peşine takılmıştı, kurtulamıyordu.” (Kadono, 2022: 16).

Japon toplumu için ilk öykünme nesnesi İngilizcedir. Dolayısıyla Japon halkı için “sosyo-zihinsel bağlamda kopyalanacak nesne” (Airaksinen, 2019: 97) olarak İngilizce’nin ön plana çıktığı görülür. Toplumdaki bu İngilizce öğrenme tutkusu sayesinde İko’nun bu değişim sürecine adapte olması uzun sürmez. İngilizce dersinde gördüğü dalgalı saçlı Betty gibi saçlarını dalgalı yapmak ister: çünkü artık “perma yapmak” yasak olmaktan çıkmıştır ve Japonlar için “şık ve güzel olmayı” (Kadono, 2022: 16) temsil eder.

Ailesiyle Chiba’dan Koiwa’ya geri döndüklerinde yan komşuları olan Hiroko ile yakın arkadaş olur. Hiroko’nun üniversite öğrencisi olan kuzeni Yasuo ile de Hiroko vesilesiyle tanışmıştır. Yasuo artık kendilerine de Amerikan ismi verilebileceğini söylediğinde İko şaşırır. Yasuo “Charles” adını, Hiroko “Clara”; İko ise “Carol” adlarını seçerler. Artık birbirlerine bu isimlerle sesleneceklerdir. Bu durum İko’yu neşelendirir. Bu isimlerle artık İngilizceyi de akıcı konuşabileceklerini düşünür. İngilizce konuşabilmek, içten içe adeta hem fiziksel hem de psikolojik değişimin ilk adımıdır: “İko da aynı beklentiye sahipti. İngilizceyi bir anda konuşabilir hale gelmek... Sarı saçlı ve mavi gözlü birine dönüşebilmek... Böyle bir şey olmaz, olmaz ama... Heyecanlanıyordu.” (Kadono, 2022: 18). İçindeki arzu, artık Carol haline dönüşmüştür ve onu gündün güne artan bir dürtüsellikle yönlendirmektedir. Artık İko, zihninde Amerikalı bir modeli taklit etmek için bir *dolayımLAYICI* prototip oluşturmuştur.

Toplum değişti, isimlerin de değişmesi de iyi olabilir belki. Ardından üçü birlikte birbirlerini değiştirdikleri isimleri ile çağırırken kıkır kıkır güldüler. Oo, Charles (チャールズ) hihhi, ben Carol (カール) diye İko hava atarken yabancı filmlerde gördüğü gibi omuz silkti [...] *Kitaptaki Bayan Betty’nin arkadaşayım! Carol olduğum için bu gayet doğal* diye düşünüyordu (s. 18).

Hiroko sadece isim değiştirmekle toplumun değişmeyeceğini söylediğinde üçü de bunun onlar için ne kadar zor ve imkânsız olduğunu anlar. Dolayısıyla “gençlerin arzularına kaygı eşlik eder” (Girard, 1965). Savaşın sonra “aradan iki yıl geçmiş olması İngilizce öğrenmek için oldukça geç kalınmış bir zaman”dır (Kadono, 2022: 19). Babası da savaş sırasında İngilizce öğrenmeye çalışmış, ancak başaramamıştır; ayrıca “İngilizce düşman ülkenin dilidir.” (Kadono, 2022: 20). Fakat savaş sonrası düzenin getirdiği işgal döneminin tesiri altında İko vazgeçmeyecek, kendisine yabancı olan Carol’ün etkisi içten içe hep sürecektir. Ona göre hiç bilmediği yabancı ülkede “yiyecek ve güzel kıyafetler bol”dur. Böylece arzuladığı yabancı ülkeye gidebilmek ve İngilizceye yoğunlaşabilmek amacıyla “hayalet” lakaplı matematik öğretmeni Usuno’ya mektup

yazar. Mektubunda “matematikten hiç anlamadığını, ne kadar uğraşırsa uğraşsın bir türlü yapamadığını ve matematik dersine yönelik olarak içinde bir duygu oluşmadığını” (Kadono, 2022: 40) açıklar. Bu mektubun ardından öğretmeni ile görüşür ve İngilizceye olan merakından bahseder. Ayrıca, ülkedeki işgal kuvvetlerinin radyosundan gelen neşeli marş tarzındaki şarkıları, tepelerdeki Amerikan askerlerinin film gibi yaşantısını aktarır. İngilizcede bir an önce başarılı, yetenekli hale gelmek istemektedir. *Biruma no Tategoto*⁵ adını taşıyan kitabın yabancılar tarafından da okunmasını istediğini ve bu nedenle Japoncadan İngilizceye çevirmek isteğini belirtir. Böylelikle artık matematik dersine değil, İngilizceye olan merakını açıkça ortaya dökmüş olur. Özellikle İngilizce gramerindeki şimdiki zaman kipi İko’yu adeta bambaşka bir aleme sürüklemiştir. İngilizce onun ilgi alanına girmiş olsa da öğrenebilmek uzun zaman alacaktır. Küçük kağıtlar keserek bir tarafına ders kitabındaki kelimeleri telaffuzunun sembolleriyle, arka tarafına da anlamını yazar, delgeçle delip ip bağlayarak kelime defteri yapar. Böylece artık İngilizce kelime öğrenme gayreti başlar.

Taeko Tomioka, *Eikaiwa Shijou* 英会話私情 (1983) adlı çalışmasında İngilizce konuşma kültürünün “savaş yenilgisi ile doğan bir kültür olduğunu” savunur. Terasawa (2015: 123), savaş sonrası dönemden itibaren İngilizce öğreniminin öncelikle erkek egemen bir faaliyet olduğunu ve İngilizce öğrenen kadınların “büyük şehirlerde yaşayan, daha genç, yüksek eğitilmiş ve beyaz yakalı kesim ile sınırlı” olduğunu belirtir. “Amerikalılaştırmanın başlangıç noktasının İngiliz dili anlayışına yerleştirilmesi” (Nakamura, 1998: 2) durumu adeta Japonya’da, galip ve mağlup arasındaki hemen hemen her etkileşimde olduğu gibi, beyazların üstünlüğünü ima eder. İko, kanji terimlerin yerini İngilizce ifadeler aldığı fark eder. Yol tabelalarındaki 一方通行、左△ [ippō tsūkō hidari he] (yol tek yön sola dönün) gibi kanji terimlerin yanına İngilizceleri eklenir. Radyolarda İngilizce şarkılar sıklıkla duyulmaya başlar.

Okula giderken trenin pencerelerinden bakınca hava saldırılarında yanan Tokyo’da ağaç filizi misali küçük küçük evler inşa edilmeye başlanmıştı. Aradan 3 yıl geçmiş olmasına rağmen yanıp kül olan şehirdeki (o) yanık kokusu ara ara rüzgârın esişiyle trenin pencerelerinden içeri geliyordu. Çevredeki manzara müthiş bir hızla değişti. Yol tabelalarına İngilizce kelimeler eklendi (Kadono, 2022: 21-22).

İşgal Japon halkın yalnızca zihninde değil aynı zamanda mekânlarda da mimetik ortamın tetikleyicisi olur. Tokyo’da yükselen Amerikan tarzı binalar mekânsal mimetik örneği olarak değerlendirilebilir.

5. Amerikan Tarzı Mekân, Tokyo’daki Mimetik

Savaş sonrası dönemde Japonya’daki Amerikan imajı iki boyutludur: “Amerikan üsleri ve askeri tesislerin olduğu ve üs karşıtı protestoların nesnesi olan Amerika (Yokosuka ve Okinawa)” (Yoshimi, 2008: 85); diğeri ise “askeri dinlenme tesislerinin bulunduğu ancak medya aracılığıyla gençliğin tüketim merkezi haline gelen Roppongi, Ginza ve Harajuku” merkezli olan ve Japon gençleri için Amerikan yaşam biçiminin özentisini oluşturabilecek mekânlardır.

⁵ II. Dünya Savaşı sırasında Burma’da Japon askerlerini konu alan *ビルマの豎琴* Michio Takeyama tarafından kaleme alınan bir çocuk romanıdır. İlk olarak gençlere yönelik *Akatonbo* dergisinde 1947’den şubat 1948’e kadar seri halinde yayınlanır. Yalnızca hedeflenen okuyucu kitlesi arasında çocuklar değil, yetişkinler arasında da popüler hale gelir ve kitap olarak basıldığında en çok satanlar listesine girmeyi başarır (Yang, 2015).

Iko Toraberingu 1948'de Amerikan askeri üsleri ya da askeriye ile doğrudan ilişkili olan Okinawa ya da Yokosuka gibi mekânlar üzerinde durulmaz. Dolayısıyla sosyal hayat ve Amerika güdümünde demokratikleşen bir Japonya tasvirinin ağırlıklı olduğu görülür.

İko'nun okuduğu Ōyama kız okulunun çevresinde batılılara ait lüks konutlar durmaktadır. Washington Heights temsili Tokyo'da yaratılan bu mekânın içinde muntazam çim bahçeli, batı tarzı çatıları olan birçok lüks bir malikane dikkat çeker. Bu evlerde yüksek rütbeli askerler ikamet etmektedir. İko'nun evinin çevresi ise fakir (*somatsu* 粗末) yapılarla çevrilidir. İko'ya göre bu farklı, batı tarzı mekân Tokyo'nun yıkıntıları arasında başka bir dünyanın temsilidir. Carol olsa oralarda yaşayacağına emindir. Amerikan subaylarının yaşadığı bu mekân, Amerikan sosyal hayatının temsili niteliğinde, yıkıntıların arasında adeta “özenti” hissi uyandıran “harikalar diyarı”dır. Bir yanda hava saldırılarından sonra “savaş”, “yıkım” merkezi haline gelen Tokyo ile diğer yanda harikalar diyarını barındıran Tokyo tasvir edilir. Igarashi, Tokyo şehir merkezindeki Washington Heights'ın en ünlüsü olan Amerikan askeri yerleşim bölgelerini Japonya'da “Amerikan ev yaşamının vitrini” (2012: 78) olarak tanımlar. Dolayısıyla bu vitrin mimetik arzunun üç nesnesinden biri olan dolayımlayıcı nesne olarak karşımıza çıkar. Tokyo'nun yıkıntıları arasında Amerikan etkisi ile değişen manzara İko için pek tabii cezbedicidir:

“Ortaokul öğrencilik zamanlarında okulun karşı tarafındaki tepede işgal kuvvetleri subaylarının kaldığı evleri gözetlerken, çok güzel olduklarını düşünmüştü; filmlerde gördüğü, fotoğraf dergilerinde baktığı o yabancı ülkenin güzel kentlerindeki manzaraların ne kadar muhteşem olduğunu düşünür her gün sıkışık trenden geçerken gördüğü bu Tokyo şehri ile kıyaslarken başka şey düşünemezdi. Karşı taraf farklı bir dünya, peri masalı ülkesiydi. ‘Muhteşem! Gitmek istiyorum’ diye sadece iç geçirebiliyordu. Bu ülkede bundan sonra nasıl manzaralar olacak diye hiç düşünmedi bile” (Kadono, 2022: 185).

İşgal kuvvetlerinin Japonya'nın oldukça uzağında kalan yaşam alanı için Dower, (1999: 206) “Japonya'da kelimenin tam anlamıyla Tokyo şehir merkezinde “küçük bir Amerika” oluşturdular; ve net bir ayırım uyguladılar” der. Yoshimi Tokyo'daki bu lüks Amerikan yaşamını “Çevredeki yanmış harabelerin ortasında bir serap gibi ortaya çıkarken bu bölge ‘Amerikan refahının’ sembolü haline gelmişti” (2008: 85) diye açıklar.

Japonya'nın başkenti Tokyo, Amerikan bombaları ile yanmış, enkaz haline dönüşen ortamda Amerikan işgal kuvvetleri subaylarının yaşam sürdüğü tepe adeta bir masal diyarı gibi İko'nun karşısında beliren ilk farklı – özendirici – dolayımlayıcı mekân olmuştur. Tokyo'daki enkaz haline gelen yerler ve yanmış evlerin içinde adeta bir vaha görünümündeki Amerikan yaşam biçimini “gözetlemek” isteyen İko, ilk kez bir Amerikan evinin içini gördüğünde adeta büyülenir: “Bu denli ihtişamlı bir kültüre sahip insanlarla özgürce konuşmak istiyordu. Üstelik hiç görmediği dünya ile karşılaşmak istiyordu. Ayrıca bu (yabancı) kelimeleri hafızasında tutmalıydı.” (Kadono, 2022: 192) Amerikan askerlerinin yaşam alanına duyduğu meraktan dolayı bir çitten içeri doğru bakarken başını çite çarpar. Yakalandığı kişi o malikanede çalışan İko'dan iki yaş büyük Japon hizmetçidir. Igarashi işgal döneminde, (2012: 78) “Japon hizmetçiler, dadılar, şoförler gibi çalışanların bu kapalı dünyayla ilgili en deneyimli ilk elden tanıklar ve bilgi verenler” olduklarını belirtir. İko'nun içini merak ettiği bu lüks malikanede çalışan Japon hizmetçi ona evi gezdirmeyi teklif eder. O sırada evde kimse yoktur. İko'nun ilk anda yaşadığı kültür şoku ayaklarının çıkarılmaması olur. İçeride fırın, pırıl pırıl parlayan lavabo ve gaz ocağı gibi ayrıntılar dikkatini çeker. Ev eşyalarının nasıl çalıştığı konusunda bile fikir sahibi olmayan İko içinde tavuk pişirilen fırın ya da gıda saklanan buzdolabı gibi aletleri ilk kez görür. Hizmetçi kız evin içini gezdirirken

İko böyle bir mekânı ilk kez gördüğünden şaşkınlık içinde kalır. Evin içi Amerika'dan gelen sabun kokusuyla sarmalanmıştır. Bu arada hizmetçi kız İngilizceyi taklit ederek öğrenmiş olmasından övünç duymakta, İngilizce konuşabildiğini böbürlenerek göstermektedir. Bir süre sonra, evin hanımı geleceği için derhal evden çıkmasını ister. İko hızla oradan ayrılır. Amerikalıların bu malikanesi, onun için İngilizce öğrenmeye dair zorunluluğu pekiştirirken aynı zamanda bambaşka bir dünya hissi yaratır: “ulaşılamaz olanın dünyası”.

“İyice İngilizce çalışmam lazım. Görmek istediğim şeyleri göremiyorum. Okumak istediklerimi okuyamıyorum. Yabancılarla konuşamıyorum. İngilizce konuşabilseydim farklı dünyaları görebilirdim. Burası değil, farklı dünyaları...” (Kadono, 2022: 37).

Amerika, Japonya'da kendisine karşı oluşabilecek “intikam dürtüsünü yumuşatmak için tasarladığı” (Girard, 2007: 347) demokrasi ilkelerini, kadın haklarını ve yeni yasa sistemini hayata geçirir. “Amerikalılar daha önce başka hiçbir işgal gücünün yapmadığı şeyi yapmaya girişmiş, mağlup bir ulusun siyasi, sosyal, kültürel ve ekonomik dokusunu yeniden inşa etmek ve halkının düşünme biçimini değiştiren bir süreç ortaya çıkarmışlardır” (Dower, 1999: 78). 1950'lerin sonlarından itibaren ABD insanların kalbini kazanmak için eskisinden daha büyük bir güce sahip tek tip imaj olarak damıtılır. Bu o dönemdeki reklamlarda Amerika'nın tasvirleriyle de ortaya çıkar. 50'li yılların başlarına kadar Amerika kelimesi basitçe örnek alınacak bir model olarak görülürken, Amerikan yaşam tarzı idealler olarak sunulur. Amerika aynı zamanda Japon gençliğinin popüler kültürü ile de ilişkilendirilmeye başlanır (Yoshimi, 2008: 86). İko'nun merak duygusunu cezbeden bu dönemde “Amerikan yaşamı Japonların kopyalama arzusunu teşvik eden dürtüler uyandırır” (Dower, 1999: 211).

İko babasından izin alıp Shinjuku'ya gider. Burası karaborsanın yoğun olduğu yerlerden biridir. Sokakta pişen yemekler ile ter kokusu birbirine karışırken, alışılmışın dışındaki bu ortam İko'nun midasını bulandırır. Hemen uzaklaşmak ister. Oradan uzaklaştığında karşısına uzun binalar çıkar. Romadaki bu örnek, Tokyo merkezinde birbirine yakın mesafedeki “yıkım”, “zorunlu değişim” ve “yenilenme” gibi kavramların temsili niteliğindedir.

“İko gözlerini kısarak koşar adımlarla oradan çıkıp yeni inşa edilmeye başlanan yüksek yapıların sıralandığı geniş caddeye çıktı. Bu çevre de hava bombalarının hedefi olmuş olmalıydı ancak yeni binaların sıralandığı dükkanların camları pırıl pırıl parlıyordu. İçeriye süsleyen şeyler, hiç görmediği yabancı ülkelerden halılar, kutular... Büyüleyici güzellikteydi [...] Az önce geçtiği yer, bulanık renkli bir kalabalıktı. Donuk hâki renk kirli askeri üniforma, üzerinde yağ lekesi varmış gibi görünen şapkalar, bazılarının ayaklarında ise hâlâ duran yırtık tozluklar vardı. Buna rağmen az uzaklaşınca nasıl bu kadar değişim olabilirdi? Bu dükkandaki kalite ve güzellik karşısında farkına varmadan kalakalmıştı. Yabancı ülkenin dükkanları buralara kadar uçup gelmiş gibiydi. İko'nun gözleri yuvalarından çıkacak gibi oldu” (Kadono, 2022: 112 - 113).

İko, Amerikan hayranlığını temsil eden başlıca örnek olarak karşımıza çıkar. “En başından İko'nun İngilizce branşını seçmesi, savaş sonrası Japonya ile batı dünyasındaki yaşam biçiminin fazlaca farklı oluşuna tatlı bir hayranlık duymasından kaynaklanıyordu” (Kadono, 2022: 192). Öğretmen Kawamura, İko için adeta Japonya'ya nüfuz eden Amerika gibi, “hayatın değişmesi gerektiği” düşüncesinin somut halidir. Son dersin ardından Kawamura öğretmenin peşinden gidip hangi trene bindiğini öğrenir. Ardından metruk bir polis istasyonu binasına sığır. Binanın hava bombardımanından pencereleri kırık, duvarlarından bazıları çökmüş haldedir. Ancak, İko'ya göre bir çatısı vardır ve bu nedenle yaşanabilir bir mekândır. Çatının bazı yerleri hasar görmüşse de bu sorun teşkil etmez.

“O evde bir şeyleri önemsemek, bir şeylerden çekinmek zorundaydı. Öylesi gerçek bir ev hissi uyandırmıyordu. Sürekli sığındığı Seizō'nun da ailesi genişledi, işleri yoğunlaştı, evde az

duruyordu. Eskisi gibi rahatlıkla sohbet edemez olmuşlardı. Tek başına olmak daha iyiydi. Kawamura'yı düşünmek İko'nun duygularını, evindeki o huzursuz atmosferi bir anda değiştirmişti” (Kadono, 2022: 104).

İko'nun bu sığınağı Dower'in (1999) tanımladığı “savaş sonrası manzarası”nın bir izdüşümüdür. İko her ne kadar Amerikalı gençlerdeki gibi özgürleşme ve (üvey annenin olduğu) aileden bağımsız olma fikrine özenerek savaş yıkıntısı metruk mekâna sığınsa da bu mekân Amerika'nın bombaladığı ancak hâlâ çatısı olan bir yerdir. Bu sığınak Tokyo'daki hava saldırıları sırasında ayakta kalan bir mekân olsa da yıkık dökük bir sığınak olmaktan öteye geçemez. Adeta Japonya'nın savaş sonrası durumunu yansıtan bu sığınakta İko uzun süre kalamaz. Evine geri döner. Yolda gördüğü savaş mağlubu Japon askerleri ve yıkık binalarına dair manzaralar savaş sonrası Japonya manzaralarının mimesisidir. Bu metruk mekân tasvirine benzer şekilde Dower (1999) şehirdeki yıkık bina manzaralarını şu ifadelerle tasvir eder:

“Her büyük şehirde, aileler sığınaklara ve derme çatma barakalara tıklmıştı ya da bazı durumlarda koridorlarda, metro platformlarında ya da kaldırımlarda uyumaya çalışıyorlardı. Çalışanlar ya da öğretmenler kendi ofis odalarında ya da okullarda uyuyorlardı. Tabii ki hâlâ uyuyabilecekleri ofis veya okulda odaları olacak kadar şanslılarsa” (1999: 48).

İko, Kawamura öğretmene hayranlık besler. Bu, onun dış görünüşü ve iyi İngilizce bilmesinin yanı sıra ABD'de yaşamış olması gibi sebeplerden kaynaklanır. Amerika hayali, üniversite yıllarında daha da yoğunlaşmaya başlar. Öğretmen Roberto'nun daha önce Amerika'da bitirme tezi olarak hazırladığı kısa film *Life* ile İko'nun Amerikan Büyükelçiliği kütüphanesinde gördüğü dergilerin sayfalarındaki New York manzaraları baş kahramanın hayalindeki farklı dünyanın somut temsilidir:

“Derginin sayfalarını sık sık çevirirken gördüğü “Bir kuşun gözünden New York manzarası” başlıklı bir fotoğraf koleksiyonuna baktı. Kartpostallarda gördüğü sıralanmış uzun binalar, New York manzarasıydı. Fakat bir kuşun gözünden uzunluk farkının olduğu bu manzaralar sanki farklı bir dünya hissi yaratıyordu. Fotoğrafın içinde bir hikâyeyi sarmalıyor gibi görünüyordu. Fotoğrafın böylesi bir derinliğe sahip olması İko için yeni bir keşif hissiydi” (Kadono, 2022: 172).

Bu dergide gördüğü resimlerdeki gibi sahnelerin ardı ardına gelmesi arasındaki benzerlik İko'nun hafızasında büyükelçilik kütüphanesinde gördüğü resimleri somutlaştırır. Çünkü *Life* dergisindeki resimler Amerikan hayatından gerçek görüntülerdir. Kadono'nun bir röportajında “Waseda Üniversitesi'ne girdiğimde [...] İngiliz ve Amerikan edebiyatı üzerine orijinal kitaplar öğrencilerin karşılamayacağı kadar pahalıydı. Ancak o dönemde Amerikan Büyükelçiliği'nde öğrenci kimlik kartımı göstersem içerideki kütüphaneye girmeme izin verirdi. En son dergiler orada mevcuttu. *Harper's Bazaar* gibi moda dergileri ve *The New Yorker* gibi edebiyat dergileri. Japonya'da böyle dergilerin olmadığı bir dönem vardı, o yüzden onları okumak için sık sık oraya giderdim. [...] O zamanlar haftalık fotoğraf dergisi *Life* ile tanıştım. New York'un kuşbakışı görülen bir manzara fotoğrafı vardı. Üniversitedeyken Amerikan Büyükelçiliği'nin kütüphanesinde New York şehrinin kuşbakışı bir fotoğrafının yer aldığı bir dergi gördüm. Bu [kuşbakışı fotoğraf] sonsuza kadar benimle kaldı.” (e-kaynak) diye ifade eder.

6. Sosyalizmin Düşüşü, “Demokrasi” ve Özgürlüğün Yükselişi

Genç İko, savaş manzaraları içinde kendisine sadece farklı bir pencere sunan ve hayallerini süslediğini düşündüğü bu “serap” hissi uyandıran mekânlara sadece ilgi duymakla kalmaz, artık savaş ortamının kasvetli havasından uzaklaşmak için bir aydınlık ve neşeli ortam arayışına girer. “Parlak” ve “demokratik” bir ülkede yaşama arzusu, içinde sönme bilmeyen bir alev misali parlamaya başlar. “GHQ, Japonya'yı savaşa sürükleyen milliyetçilik ve militarizmin temel

nedeninin antidemokratik aile sistemi olduğunu düşünmüştür. Kadınların eşit haklara sahip olması Japonya'nın demokratikleşmesi için elzem görülmüştür” (Suzuki, 2006: 73 – 74).

Savaşın ardından Japonya'da demokrasi kavramı Milli Eğitim Bakanlığı tarafından düzenlenen ve GHQ ile CIE denetiminde yazılan “Demokrasi” (*Minshushugi*) adlı iki ciltlik ders kitabı (Birinci cildi 1948; İkinci Cildi 1949) 1948 yılından 1953 yılına kadar hem okullarda hem de yetişkin eğitimi olan her ortamda kullanılır (Kamo, Kato & Maeda, 2023: 79). “İşgalci ABD yönetimi devam eden reformların ve Amerikan liberal kapitalist demokrasisinin arzu edilebilirliğini arttırmak için “küçük Amerikan imajlarını Japonya'da dolaştırır; çoğu zaman bu maddi zenginlik işaretleriyle gösterilir” (Igarashi, 2012: 78). İko da geleneksel yapı yerine özendirici ortamın modern dürtüleriyle donatılan bir bireydir. Geleneksel yapının bazı örneklerine karşın, özgür ve bağımsız birey olma hedefini gerçekleştirme gayretindedir. Yaşanan çağın ayırdına varan genç İko, GHQ'nun yarattığı demokratikleşme ortamına ayak uydurur; sıklıkla yabancı kitapları (özellikle İngilizce) okumaya başlar. Çünkü Amerikan tarzı düşünceyi en rahat anlayabileceği yer kütüphanedir. Bu durum Suzuki'nin Amerikan işgali altındaki Japonya'daki kitaplara dair denetim ve sansür ile ilgili tespitini haklı çıkarır niteliktedir:

“GHQ tarafından Japon halkına Amerikan demokratik ilkelerini aşlamak için en etkili medya kaynağı kitaplar olarak görülüyordu. Bu durum, GHQ'nun savaş sonrası Japonya'da neden sıkı sansür politikasının kitap yayınları olduğunu açıklıyor. Japon halkının harika okuyucular olduğunu ve savaş sonrası dönemdeki zorlu yaşamlarından uzaklaşmak için kitap okumayı arzuladıklarını keşfetmişti” (2006: 66).

Sansür altındaki söylemsel alan, kitaplar, tercüme kitaplar, dergiler, gazeteler, radyo ve sinema filmleri gibi Amerikan kültürel öğeleri aracılığıyla demokrasi ve özgürlük fikirlerini yaymak ve teşvik etmek için tasarlanmıştır (Ochi, 2017). Tatsumi (2000: 226) Japonya'daki Amerikan yazarların kurgularına duyulan hayranlığı “1950'lerde ve 1960'larda, Japon yazarların en son tercüme edilen Anglo-Amerikan kurgularından çoğunu benimsemeleri Pax Amerikana ikliminde üretilen Amerikan modelleri takip etmeleri neredeyse kaçınılmazdı” ifadeleriyle açıklar. Suzuki'nin savaş sonrası Japoncaya ilk tercüme edilen roman ile ilgili çalışması, GHQ'nun Japonya'daki kütüphanelerde okunması için teşvik ettiği Amerikalı kadın yazar Laura Ingalls Wilder'in *The Long Winter* (*Jp. Nagai Fuyu*) romanına odaklanır. Bu romanın çevirmeni Aya Ishida'dır. “Little House kitapları aracılığıyla Ishida'nın demokrasinin ilkelerinden “özgürlük” ve “bağımsızlık” kavramlarını vurguladığına dikkat çekerek “demokratik ülke yaratmanın gerçek hikayesi” olarak tanıtmaya amacıyla *Uzun Kış* romanını tercih ettiğini (Suzuki, 2006:70) belirtir. Suzuki, Japon Yayıncılar Birliği'nin resmî gazetesi *Nippon Dokusho Shinbun*'da 9 Mart 1949'da *Uzun Kış* romanını tanıtan köşe yazısından şöyle bir pasaj aktarır:

“Bu kitapta vurgulanan geleneksel büyük Amerikan ruhu, zorlukların üstesinden gelmek ve mutluluğa ulaşmak için en çok ihtiyacımız olan şeyin muhteşem bir kahramanlık eylemi değil, günlük yaşamımızda biraz dürüstlük, çalışkanlık, yaratıcılık ve cesaret olduğunu bize öğretiyor” (aktaran Suzuki, 2006: 68).

Günlük yaşamda “dürüstlük, çalışkanlık, yaratıcılık ve cesaret” gibi davranışlar İko'nun içinde hayranlık uyandırıcı dürtüler olarak belirir: özellikle Amerika'ya eğitim almak için giden arkadaşı Yamada (*Ton chan*) “çalışkanlık” temsilidir; amcası aracılığıyla Amerika'da eğitim almanın yolunu bulmuş ve California üniversitesinde okurken kaldığı evdeki çocukların bakıcılığını yapmaktadır. (Bakıcılığını üstlendiği çocuklardan birinin adının Carol olması da hoş bir tesadüf olarak İko'nun hafızasında kalır). Yamada ile sıklıkla mektup yoluyla haberleşir. Yamada, Japonya'nın Amerika ile neden savaştığını anlamadığını belirtirken genellikle Amerikalılar ile ilgili düşünceleri olumlu yöndedir: Amerikalıların yaşamına imrenerek “çok çalışılması

gerektiği” bilincindedir. İko’ya göre, “Yamada, bir dakikasını bile boşa harcamadan (adeta) koşmaktadır; İko ise durmaktadır” (Kadono, 2022: 228). Bir dakikayı bile boşa harcamayan Yamada, Amerikalıların yoğunluğunun mikro mimetiğini oluşturur.

Öte yandan, romanda sosyalizm yanlısı El Sanatları dersi öğretmeni Deguchi, sürekli “sosyalist ülkeler, sosyal eşitlik, konuşma özgürlüğü” gibi konulardan bahsederek derse başlamaktadır. Bu durum öğrencilerde öğretmenin kendi sosyalist ülkesini yaratmak istediği algısı uyandırmaktadır. Ayrıca Deguchi, herkesin sanatını eşit görmek istemekte, bu nedenle özgürce istedikleri gibi çizimleri için öğrencileri cesaretlendirmektedir. Bu örneklem Japonya’da savaş öncesi militarizmin yerini savaş sonrası farklı yönelimlere bıraktığının belirtisi olarak yine realist bir çerçevede tasvir edilir:

“Savaş sırasında Japonya militarist renklere boyanmıştı. Sonra demokrasi, liberalizm... ardından sosyalizm... Sadece öğretmen Deguchi değil, son zamanlarda gazetelerde de bu sosyalizm sözcüğünü sık sık görmeye başlamışlardı. Militarizm, demokrasi, liberalizm, sosyalizm. Her birinde “izm” eki” (Kadono, 2022: 132).

Tonoike, 1946’da Japonya’da yayınlanan kitapların büyük bir yüzdesinin demokrasi ve sosyalizmle ilgili olduğunu saptar (2019: 153). Bu durum Japonya’da savaş sonrası döneme hâkim olan ABD ve Rusya etkisinin de ipuçlarını verir. Ancak Japonya’da MacArthur’un baskın rolünü göz önünde bulundururken SSCB tarafından çeşitli dergiler yoluyla yürütülen komünist propagandayı da unutmamak gerekir.⁶ Ancak sosyalizm Japonya’daki demokrasi söylemlerinin yoğunluğu altında ezilmiştir. Gençler savaşın ardından sık sık “demokrasi” (*minshushugi*) sözcüğünü duyar hale gelir:

“Demokrasi, bu sözcüğün duyulmadığı gün yok. Savaş zamanlarında kimseye danışmadan askerler kendi bildiğince ülkeyi ele geçirmiş, yıkmışlardı. Artık esas olan halk olacak, kendi ülkemizi yaratacağız. Bu tarz sözcükler... İko “artık” sözcüğünü sevmişti. Evet, bundan sonrasını yaratacaktı. Halk... sözcüğü, İko da halk idi çünkü... Böyle düşününce nedenini bilmese de kendini mutlu hissediyordu. Liberalizm. Bu kelimedede de hoş bir tını vardı” (Kadono, 2022: 127).

Japon gençleri ve kadınları için medya ve çeşitli dergiler aracılığıyla yayılan Amerikan kadınının örnek yaşam biçimi Japonların ilgi odağı haline gelir. Suzuki savaş sonrası dönemin yıkıntısında “neyin doğru olduğuna dair duygularını yitirdikleri ve takip edecekleri yeni bir inanç arayışına girdikleri o dönemde, Japon kadınları arasında Amerikalı kadınların yaşam tarzını kendilerine model olarak görme ve taklit etme eğilimi vardı” (2006: 75) diyerek dönemin yenilik arayışı içinde toplumdaki kadınlar hakkında ipucu verir. Amacına ulaşmak için yolundan sapmayan Chiyo (Ochiyo veya Tsuruoka Chiyoka) karakteri, İko’nun imrendiği ve beğendiği bir “öteki Japon” ya da “Amerikalılaştan Japon” örneği olarak karşımıza çıkar. İkinci sınıf biterken Chiyo okula şık bir şapka ve uzun topuklarla gelir. Bu şıklık tüm öğrencilerin dikkatini çeker. Okula nadiren ve çoğunlukla geç gelen özel statülü öğrenci hissi uyandırır. Yüksek topuklarla geldiği için okul yönetiminden defalarca uyarı almıştır. Ancak kendini değiştirmeyi de düşünmez. Ancak, Chiyo’nun bu görüntüsü İko’ya göre “güzel”dir. Filmlerde gördüğü, Marlene Dietrich’in taktığı şapkalar benzer şapkalar takmaktadır. Amerikan sinema dünyasını adeta okulda sergilemektedir. Öte yandan bazı öğrenciler bu nedenle okulun kötü anılacağını düşünür: “Öğretmenler tarafından azarlanmak, sınıftaki diğerlerinin kötü bakışlarına maruz kalmak da farkına varmadığı şeyler değildi. Ancak o bunu kendisi seçmişti” (Kadono, 2022: 109). İko, Chiyo’nun bu karakteristik özelliğine imrenir. Ancak onun gibi olamayacağını düşünür. İnsanların soğuk bakışlarına

⁶ Müttefik Komisyonundan ABD tarafının baskın olma durumu ve SSCB - ABD arasındaki huzursuzluk ve Rusların propagandalarına dair tartışma için bkz. Bush, 1954: 14 – 15.

tahammül edebilecek karakterde değildir. Chiyo hakkında Shinjuku'daki bir mağazanın yakınlarında bir erkekle kol kola yürüdüğü, o kılıkla tek başına taksiye bindiği, çantasında sigara taşıdığı gibi dedikodular dolanmaktadır. Chiyo geleneksel Japon tarzından uzak, Batılı yaşam biçimine uyan bir karakterin temsilidir. Japon geleneklerine meydan okuyan bu genç tıpkı batılı aktrisler gibi “tüm uyarılara rağmen güzel”dir. Bu durum, Girard'ın züppelikle ilişkilendirdiği “sosyetik arzu” tanımını da nispeten karşılar: “yalnızca başkaları tarafından arzulan nesnelere arzu ediyordur. Bu yüzden de modanın kölesi olur” (Girard, 2013: 39). Bu güzellik İko'nun batılı filmlerde gördüğü güzel karakterlere tam olarak uymaktadır. Chiyo, İko'nun lisesinde savaş yıkıntılarında rağmen “batıyı temsil eden bir Japon” olarak yer alır. Aslında buradaki batı da Amerika tarzıdır, dolayısıyla Chiyo “ötekileştirilmiş birey” ya da Japon toplumunda “yabancı” figürün mimetiğidir: başka bir dünyanın insanını model alır. Bu “başka dünyaya ait” kimlik aynı zamanda batılı modelin mimetik bir yansımasını oluştururken hem eleştirilen hem de özenilen tarafı temsil eder. Aynı sınıfta ancak “farklı dünyanın insanı” olma durumu İko için farklı boyutta düşünebilmenin de kapılarını aralar: “farklı dünyaları görme isteği”.

Daha önce sürekli yoğun trenlerde gördüğü ve ardından Ochiyo'nun tiyatrosunda tekrar karşılaştığı Maekawa karakteri de Japonya'ya Amerikan yaşam biçiminin tesirlerinden biri olan romantik ilişkiyi başlatan taraf olarak resmedilir. Maekawa, önce sürekli kendisiyle aynı trene bindiğini fark ettiği İko'yla tanışır ve zamanla “You're my sunshine” adlı İngilizce şarkı sözünü İko'ya not olarak bırakır. Ardından İko'nun gittiği üniversitede mimarlık okumaya başlar; amacı yeni bir Tokyo'nun inşası için eğitim almaktır. Maekawa örneği, Büyük Kanto depreminden sonra (1923) *Akai Tori* ve *Taishō* gibi dergilerde yayınlanan çocukların yazılarını akla getirir. Bu yazılarda, gençlerin sıkı çalışma ve dirençliliğin yanı sıra yeni bir Tokyo inşa etme kararlılığı (Cave and Moore, 2016: 291) gibi Tokyo'yu yeniden tasarlamının hayalini kurar.

1950'lerin sonlarından itibaren işgalci Amerika çoğu insanın günlük deneyiminin bir parçası olmaktan çıkar (Yoshimi, 2003: 443). 1950'lerin başlarına kadar Amerika kelimesi taklit edilecek bir model olarak anılırken, 50'lerin sonlarından itibaren Japon aileler her şeyden önce Amerikan yaşam tarzını uygulayan ev kadınları-taklit edilecek idealler olarak sunulur. Ayrıca Japon gençliğinin popüler kültürü ile de ilişkilendirilmeye başlanır (Yoshimi, 2003: 444). Savaş geçmişi olan bir ülkenin vatandaşı olan ve Amerika'nın tüketim merkezli yaşam biçimini ABD'de yaşayarak sergileyen aktrist Takehisa Chieko (1912 – 2006) örneğini anımsatır şekilde Maekawa ile sohbeti esnasında Ochiyo'nun bir Amerikalı ile evlenip Amerika'ya taşındığını öğrenir. Savaş sonrası Amerikan yaşam tarzının idealize edilmiş örneği olarak popüler kadın dergilerinde sıkça görülen Amerikalı bir subayın eşi ve aktris Takehisa Chieko örneğindeki gibi, Amerikan hayatına dair sunulan bu gibi örnekler, Japonların hayatında kopyalama arzusunu teşvik ederken böyle bir zenginlik, özel yaşam tarzı ve şiddetli maddi kıtlığın yaşandığı savaş sonrası dönemde çoğu Japon'un ulaşamayacağı bir konumdur (Jung, 2018: 502). Romanın hiçbir yerinde Amerika'ya taşınan ünlü Japon aktris Takehisa Chieko adı geçmese de Ochiyo'nun bir Amerikalı ile evlenmesi ve Amerika'ya taşınması, Takehisa örneğine örtük göndermede bulunur. Ochiyo'nun bir Amerikalı ile evlenip Amerika'ya taşınması İko'nun kulaklarında bir melodi misali yankılanır. Amerika'ya giden tek kişi Ochiyo değildir: İko'nun en yakın arkadaşı Yamada da California üniversitesine eğitim almak için gider. O dönemde birçok Japon genç Amerika'ya gitme hayali kurar.

“Savaş sonrası tip” (*sengokata*) (Kamo, Kato & Maeda: 82) olarak tanımlanan kendi kaderini tayin etme hakkını vurgulayan yönüyle de İko, Amerikan yaşamına özentiye dair mikro mimetik bir örnek sunar. Demokrasinin önemli bir göstergesi olarak işaret edilen istediği kişi ile evlilik

yapmak isteyen İko'nun üvey annesi Mitsuko'nun aday fotoğrafı göstererek evleneceği kişiyi belirlemek için sunduğu teklife itiraz eder. Bu tarz geleneksel yöntemlerle değil, evleneceği kişiyi kendisi seçmek istediğini belirtir. Babası İko'nun bu kararına karşı çıkmadığı gibi meslek tercihinde de kızını özgür bırakır. Ayrıca, İko o dönemde yurtdışına çıkmanın belli şartlar dışında yasak olması durumunu da yurtdışında Japonca eğitimi vermek amacıyla oturum izni alma vasıtasıyla aşar. Bu durumlar, savaş öncesi dönemde “geleneksel Japon aile sisteminde ailenin babası mutlak bir otorite olarak dururken, anne ve çocukların tamamen ona tabi olması” (Suzuki, 2006: 74) durumunun artık değişmesi için çaba gösterildiği örnekleri ön plana çıkarırken, babasının da bu değişime ayak uydurduğu görülür.⁷

7. Yeni Bir Tokyo/Japonya Yaratma Arzusuna Doğru

İko'nun çevresindeki arkadaşlarının farklı amaçlar için Amerika'ya gittiği görülür: Yanağında yara izi bulunan sınıf arkadaşı Ri Michiko tedavi amaçlı (Kadono, 2022: 80); en yakın arkadaşı Yamada eğitim için Amerika'ya giderken Ochiyo evlenerek Amerika'ya taşınır. Ancak Amerika'ya gidenler bir şekilde tekrar memleketlerine döner: “Amerika ile ayrıldık. Geri döndüm. Oraya gittiğimde tiyatroya çıkarım diye düşünmüştüm fakat gittiğim yer patates tarlasının ortasıydı. Çok aceleci davrandım” (Kadono, 2022: 237).

Ochiyo'nun Amerika'da tiyatrocü olma hayali, Amerika'ya çalışma için giden diğer Japonların kaderine dönüşmüş, sıradan işçi olmak dışında seçeneği kalmayınca Japonya'ya dönmüştür. O halde yapılabilecek olan, Japonya'da şansını denemektir. Japonya'nın değişmesi ve yenilenmesi için Maekawa'nın idealleri ülkenin yeniden canlanması için umut vericidir. Tokyo şehir planlamasına katkı sağlayarak daha güzel bir Tokyo tasarlamayı hayal etmektedir.

“Tokyo'da hâlâ bir evi olmayan çok sayıda insan var. Kendilerini yağmurdan ve çiyden koruyacak bir çatılarının olmasını dileyerek gayretle çalışan birçok insan var. Nihayetinde inşa edilen evlerin hepsi perişan haldeydi ve bir araya getirilmiş tek kullanımlık yemek çubuklarına benziyordu. Buna rağmen mutlu olup “benim evim” diyorlardı” (Kadono, 2022: 184).

İko, Kinokuniya'da çalışmaya başlar. Kinokuniya'nın editoryal kadrosundaki Nakazawa, Shinjuku'da bir binanın ikinci katındaki resim sergisine gitmesi ve sergiyi gezmesi için İko'ya öneride bulunur. İko da iş çıkışı sergiyi ziyaret eder. Sergideki resimleri soyut çalışmalar olmalarından dolayı pek anlamasa da resimler içinde garip bir his yaratır. Ressam Satoru Sazare savaş sırasında savaş pilotu olarak görev yapmıştır. Askerlik görevini yaparken Pasifik Okyanusu'na düşme tehlikesi atlatan ve hâlâ ayaklarında asker botları olan Sazare, Japonya'nın yeniden iyi olacağına dair umut doludur:

“Sazare “Güzel şeyler çizmek istiyorum” diye fısıldadı. “Japonya güzel. Onun yok olmadığını dünyadaki diğer insanlara duyurmak istiyorum. Bunu yapmazsam savaşta hayatını yitiren dostlarıma karşı suçluluk hissederim. Güzel olan şeyleri resmetmediğimde.” (Kadono, 2022: 248).

Amerikan hayatının özendiriciliğine rağmen Japonya'nın yeniden eski günlerine dönmesi için çabalamak ve umut etmek dönem insanının yaşam deneyiminin bir başka özelliği olarak karşımıza çıkar.

Sonuç

Rene Girard'ın üçgen arzu teorisi arzu kavramını çeşitli boyutlarıyla ele alır. Bu çalışmada üçgen arzu teorisi bağlamında Amerikan İşgal Kuvvetleri'nin savaş sonrası süreçteki “örtük baskı”

⁷ Japonya'da 1 Ocak 1948'de yürürlüğe giren revize medeni kanun, hane adı verilen eski aile sistemini (ev reisliği haklarına ve reisliğin mirasına dayanan) ortadan kaldırmış, karı – koca, anne-baba ile çocuk arasında ayrımcılığı ve eşitsizliği ortadan kaldıran modern ve demokratik bir veraset sistemi formüle etmiştir (Kawashima, 1981: 1180).

ortamında Japon gençliğinde yoğun olarak gözlemlenen Amerikan yaşamına öykünmenin izleri sürülmüştür. Bu çerçevede Japon gençliğinin mikro örneğini temsil eden başkahraman İko aracılığıyla işgal dönemi Japonyasında Japon halkına sunulan Amerikan hayatı adeta Japon gençleri için “özendirici örnek” olarak ortaya çıkmıştır.

Romanda işgalin askeri boyutunun göz ardı edildiği; Amerikan yaşamına özentisi ortamının belirgin olarak ortaya çıktığı görülmüştür. Japon halkı model olarak gösterilen bu yaşam biçiminin dolayım öznesi en çok Japon gençleridir. Girard’ın ifadesiyle “dolayımdayıcı zeki bir düşmandır” ve düşmanlığın izlerine rastlanmamaktadır. Japon halkı savaşın kaybedildiği ortamdan zekice çıkarılır, önüne serilen Amerikan yaşam tarzının ihtişamıyla büyülenir; genç bireyler bu yaşam biçimini arzulamanın yanı sıra bir Amerikalı gibi olmanın hayali içinde kendilerine hayali batılı isimler koyarak teselli bulmaya çabalamaktadır. Dolayısıyla Amerikan işgali artık zihinsel olarak bir işgal formundan çıkar; büsbütün Amerikan yaşam biçiminin özendiriciliğine bürünen bir modele dönüşür. Amerikan askerlerine yönelik mesafeli duruş gözlemlense de işgal yönetimi altında “düşman ülke ABD” tarzında pejoratif bir perspektif değil, değişimin temsili ve hayranlık uyandıran ABD’ye karşı mimetik düzeye varan “özentisi”, “taklit”, “arzu” ve “hayranlık” hissedilir. Bu mimetik yapı, işgalcinin sadece yaşam biçimine değil, yenilmezliği, hayranlık verici derecede “güzel”, “yakışıklı” dış görünüşü; imrenilecek yaşam tarzları ve hatta konuştukları dile varana kadar özentisi merkezi haline dönüşmüştür.

İko ve çevresindekiler İngilizce öğrenme, Amerika’da eğitim görme, Amerikalılar gibi görünmeye çalışma gibi çeşitli biçimlerde (konuşma, dış görünüş, yaşam biçimi, tutum ve davranışlar, giyim- kuşam) Amerikan hayatını taklit etmeye çalışır, hayatları Amerikan hayatının mimetik örnekleriyle çevrelenmiştir. Burada önemli olan detay, Kadono’nun bu romanındaki karakterlerin kendi özgür iradeleri ile önlerine sunulan örnekleri taklit etmeye çalışmalarıdır. Amerikan işgal yönetiminin dayatmacı ya da baskıcı tavrı ortada görülmez, gençler sadece kendilerine “sunulan” ve “özendirici olan” bir yaşam biçiminin arzusuna kapılırlar.

Yenilgi sadece savaş yenilgisi olmaktan çıkar; Amerika’nın yarattığı hem askeri hem de kültürel üstünlüğün etkisinden nasibini alır. Demokrasi ile aşılana yeni Japonya’da artık kadınların daha özgür bir ortamın etkisine girdiği görülmektedir. Dolayısıyla Amerikan işgal yönetiminin hedefleri özellikle Japon gençlerinin dikkatini çeker, Japon gençler bir Amerikalıya benzemekle mutlu olur.

İko, romanın sonunda Brezilya’ya gitmek üzere yola çıkarsa da bu yolculuk Japonca’nın farklı bir ülkede yaşamasını sürdürmesine hizmet etme amaçlı hale dönüşür. Dolayısıyla işgal altındaki Japon gençliği kendilerine sunulan özendirici hayatı reklamı ve büyümesine geçici bir süre kapılır. Amerikan hayatının yarattığı dolayımdayıcı özentisi ortamına rağmen romanın sonu bizi Japonların kendi ülkelerinin kültürü ve yeni bir Japonya yaratma arzularına dönüşen umut ve aydınlık dolu bir gelecek beklentisine ulaştırır. Japon gençleri geçici heveslerinin farkına varır, artık yeni bir Japonya inşa etmenin arzusuna kavuşur.

Kaynakça

- Airaksinen, T. (2019). “René Girard and Mimetic Desire”, *Vagaries of Desire: A Collection of Philosophical Essays*, Leiden: Brill, s. 89 – 108.
- Bognar, B. (2000). “Surface Above All? American Influence on Japan Urban Space” *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, ed. Heide Fehrenbach & Uta G. Poiger, New York & Oxford: Berghahn Books, pp: 45 – 78.

- Bush, H. (1954). "Japan 1945-1947: The Americanization of Occupation Control". *弘前大学人文社会 (Hirosaki Daigaku Jinbun Shakai)*, (4), s. 6 – 20.
- Cave, P. & Moore, A. W. (2016). "Historical Interrogations of Japanese Children amid Disaster and War, 1920–1945". *Japanese Studies*, 36 (3), s. 287-298, DOI: 10.1080/10371397.2016.1253003
- Dower, J. W. (1999). *Embracing Defeat: Japan in the Wake of World War*, New York: W.W. Norton & Company Inc.
- Dower, J. W. (2000). "Culture," Theory, and Practice in US-Japan Relations. *Diplomatic History*, 24(3), s. 517-528.
- Girard, R. (1965). *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, çev. Freccero, Y., Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins Press.
- Girard, R. (2007). "Violence and the Sacred." *On Violence: A Reader*, ed. Bruce B. Lawrence & Aisha Karim, Duke University Press, s. 334–350.
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki*, (2. Basım), çev. İldem A. E., İstanbul: Metis Eleştiri.
- Hijiya- Kirschner, I. (1991). "Post – World War II Literature: the Intellectual Climate in Japan 1945 – 1985" *Legacies and Ambiguities: Postwar Fiction and Culture in West Germany and Japan*, ed. Ernestine Schlant and J. Thomas Rimer, Baltimore & London: John Hopkins University Press, s. 99 – 119.
- Hima, Y. (1987). "The American Constitution and Japanese Minpo". 1945-1980. *Int'l L.*, 21, s. 1167 – 1185.
- Hirakawa, T. (1995). 「カムカム英語」戦後「英会話」の原型 (Kamu kamu Eigo Sengo Eikaiwa no genkei) , *Journal on Historical Studies of English Teaching in Japan*, 10, s. 111 – 141.
- Igarashi, Y. (2012). *Bodies of Memory: Narratives of War in Postwar Japanese Culture, 1945-1970*. New Jersey: Princeton University Press.
- Imran, M. H. & Zhai, Z. (2022) "A Critical Review on the Mimetic Theory of René Girard: Politics, Religion, and Violence", *Journal for the Theory of Social Behaviour* 52(2), s. 362-76, <https://doi.org/10.1111/jtsb.12330>.
- Jung, J.H., (2018). "Seductive Alienation: The American Way of Life Rearticulated in Occupied Japan". *Asian Studies Review* 42, s. 498–516. <https://doi.org/10.1080/10357823.2018.1474171>
- Kadono, E. (2015). *トンネルの森 1 9 4 5 (Tonneru no Mori 1945)*, Tokyo: Kadokawa.
- Kadono, E. (2022). *イコトラベリング 1 9 4 8 (Iko Toraberingu 1948)*, Tokyo: Kadokawa.
- Kamei, S. (1981). "The Kiss and Japanese Culture after World War II". *Comparative Literature Studies*, 18(2), s. 114-123.
- Kamo, M., Kato, N. & Maeda, T. (2023). "占領改革と戦後国民意識—『日本人の国民性調査』を活用した関連性の検証" (Senryō Kaikaku to Sengo Kokumin Ishiki- Nihonjin no Kokuminsei Chōsa wo Katsuyō Shita Kanren Sei no Kenshō), *Journal of Human Environmental Studies*, 21 (1), s. 77 – 88.
- Kawashima, Y. (1987). "The American Constitution and Japanese Minpo, 1945-1980". *Int'l L.*, 21, s. 1167 – 1185
- Kitagawa, M., & Kitagawa, C. (1987). "Journal writing". *Making Connections with Writing: An expressive Writing Model in Japanese Schools*, ed. M. Kitagawa & C. Kitagawa, Portsmouth, NH: Heinemann, s. 58-66.
- Nakamura, K. (1998). 日本における「英語化現象」の研究: 課題と方法 (Nihon ni okeru 'Eigoka Genshō no Kenkyū: Kadai to Hōhō). *日本人と英語: 英語化する日本の学際的研究 (Nihonjin to Eigo: Eigoka suru Nihon no Gakuseiteki Kenkyū)*, 14, s. 1-13.
- Nakamura, K. (2002) 英語教科書の1世紀(2)戦後民主主義と英語教科書 (Eigo Kyōkasho no Ichi Seiki (2) Sengo Minshushugi to Eigokyōkasho). *The Seijo Bungei : the Seijo University Arts and Literature Quarterly*, 177, s. 8 – 68.


- Nakazono, H. (2000). 敗戦前後の世相と民心の動向 (Haisenzengo no Sesō to Minshin no Dōkō), 弘前大学國史研究 (*Hirosaki Daigaku Kokushi Kenkyū*), s. 22-43.
- Ochi, H. (2017). “The Reception of American Literature in Japan during the Occupation”. *Oxford Research Encyclopedia of Literature*.
- Palaver, Wolfgang (2013). *René Girard’s Mimetic Theory*, çev. Borrud G., Michigan: Michigan University Press.
- Peattie, M. (2009) “Japan’s Defeat in the Second World War: The Cultural Dimension ” *War and Militarism in Modern Japan: Issues of History and Identity*, ed. Guy Podoler, Folkestone: Global Oriental, s. 111 – 119.
- Sodei, R. (2001). *Dear General MacArthur: Letters from the Japanese during the American Occupation*, Lanham, Boulder, New York, Oxford: Rowman and Littlefield.
- Suzuki, N. (2006). “Japanese Democratization and the Little House Books: The Relation between General Head Quarters and The Long Winter Japan after World War II”. *Children’s Literature Association Quarterly*, 31(1), s. 65–86. doi:10.1353/chq.2006.0031
- Tatsumi, T. (2000) “Waiting for Godzilla: Chaotic Negotiations between Post-Orientalism and Hyper-Occidentalism”, *Transactions, Transgressions, Transformations: American Culture in Western Europe and Japan*, ed. Heide Fehrenbach & Uta G. Poiger, New York & Oxford: Berghahn Books, s. 224 – 236.
- Terasawa, T. (2015). 「日本人と英語」の社会学—なぜ英語教育論は誤解だらけなのか (Nihonjin to Eigo no Shakaigaku – Naze Eigo Kyōikuron wa Gokaidarake nano ka) Tokyo: Kenkyūsha.
- Tomioka, T. (1983) 「英会話」私情 (Eikaiwa Shijō) Tokyo: Shūeisha.
- Tonoike, R. (2019) 1946年の出版 民主化と人権 (Toshi no Shuppan Minshuka to Jinken), 明治大学政治経済研究所 (Meijidaigaku Seiji Keizaikenkyūsho), 87(5-6) s. 137 – 169.
- Walter, B. (1978). “On the Mimetic Faculty.” *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. ed. Peter Demetz. çev. Jephcott, E. New York: Schocken, s. 333 – 336.
- Whan, V. E. Ed.(1965) *A Soldier Speaks: Public Papers and Speeches of General of the Army, Douglas MacArthur*. New York: Frederick A. Praeger, Inc.
- Yang, H. (2015) 「私の文学」を求めて: 張赫宙の児童向け著作を中心に (Watashi no Bungaku wo Motomete: Chōkakuchū no Jidō muke Chosaku wo Chūshin ni), *Journal of Japanese & Asian Studies* (12), s. 1 – 15.
- Yasushi, W. (2008). “Anti – Americanism in Japan”, *Soft Superpowers: Cultural and National Assets of Japan and the United States*, ed. Watanabe Yasushi & David L. McConnell, Armonk, New York, London, England: M.E. Sharpe, s. 3 – 17.
- Yoshimi, S. (2003) “ ‘America’ as Desire and Violence: Americanization in Postwar Japan and Asia during the Cold War”, çev. Buist D., *Inter – Asia Cultural Studies*, 4(3), s. 433 – 450.
- Yoshimi, S. (2008). “What Does ‘American’ Mean in Postwar Japan?”, *Nanzan Review of American Studies* (30), s. 83 – 87.
- 宇治「紫式部文学賞」は角野栄子さんの作品 (Uji ‘Murasaki Shikibu Bungakushō wa Kadono Eiko san no Sakuhin) (<https://www3.nhk.or.jp/lnews/kyoto/20231005/2010018588.html>) Erişim Tarihi: 25.12.2023
- https://heinonline.org/hol-cgibin/get_pdf.cgi?handle=hein.journals/intlyr21§ion=75
- キキの魔法はなぜ一つ？魔法の宅急便作者：角野栄子が語るその秘密 (Kiki Mahō wa Naze Hitotsu? Majo no Takkyūbin Sakusha: Kadono Eiko ga Kataru sono Himitsu) <https://www.waseda.jp/inst/weekly/features/specialissue-majotaku1/> Erişim Tarihi: 30.05. 2023

Araştırma Makalesi

Çocuk Edebiyatında Muhteva Sorunsalı: *Enkaz Altındakiler* Romanı Örneği

Content Problems in Children's Literature: The Example of The Novel of Enkaz Altındakiler (The Ones Under The Wreck)

Mustafa YİĞİTOĞLU¹

¹ Doç. Dr., Dicle Üniversitesi, myigitoglu@dicle.edu.tr 

Öz: İnsan yaşamının önemli dönemlerinden biri olan çocukluk, tarihî süreç içerisinde başta psikoloji ve pedagoji olmak üzere birçok disiplin tarafından yoğun bir ilgiyle ele alınmıştır. Kişiliğin şekillenmeye başladığı bu süreç, bireyin sonraki yaşamını da doğrudan etkilemektedir. Bu kritik dönemde hem aileler hem de ilgili kurumlar, çocukların belirli alanlardaki gelişimine yönelik çaba sarf etmekte ve onlara destek olmaktadır. Çocuğun ve çocukluğun öneminin anlaşılmasıyla, çocuk edebiyatının gelişimi de son yüzyılda ivme kazanmıştır. Ülkemizde Tanzimat Dönemi'nden itibaren gelişmeye başlayan çocuk edebiyatı, Cumhuriyet Dönemi'yle birlikte daha da yaygınlaşmış ve 2000'li yıllardan itibaren artan bir ilgi görmüştür. Bu doğrultuda ebeveynler ve uzmanlar, çocuğun okuyacağı eserlere daha fazla özen göstermeye başlamıştır. Kitapların, hitap ettiği yaş grubuna uygun olması, bu sürecin önemli bir parçası olarak görülmektedir. Okunacak eserlerin seçiminde çocuğun bedensel, zihinsel, duygusal ve sosyal gelişimi göz önünde bulundurulmaktadır. Özellikle ergenlik döneminde, söz konusu gelişim unsurlarının önemi artmaktadır. Dolayısıyla eserlerin sahip olduğu muhtevaya ayrıca dikkat edilmelidir. Bu çalışmada, çocuk edebiyatında muhteva konusu ele alınmış ve son yıllarda ortaokul öğrencileri tarafından yoğun bir ilgiyle okunan Beyza Alkoç'un *Enkaz Altındakiler* romanı bu bağlamda incelenmiştir. Romanın taşıdığı olumlu ve olumsuz iletiler, ilgili yaş grubunun gelişimi açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Çocuk edebiyatı, muhteva, ergenlik, Beyza Alkoç, *Enkaz Altındakiler*.

Abstract: Childhood, one of the crucial periods of human life, has been addressed with highly intense interest by many disciplines, especially psychology and pedagogy, throughout the historical process. This process in which personality begins to form directly affects the individual's later life. During this critical period, both families and relevant institutions make efforts and support children's development in certain areas. With the understanding of the importance of children and childhood, the development of children's literature has gained momentum in the last century. Children's literature, which started to develop in our country since the Tanzimat Period, became more widespread with the Republican Era and has attracted increasing attention since the 2000s. In this regard, parents and experts have begun to pay more attention to the works that the child will read. It is seen as an important part of this process that the books are suitable for the age group they appeal to. The child's physical, mental, emotional and social development is taken into consideration when choosing the works to be read. Especially during adolescence, the importance of these developmental elements increases. Therefore, special attention should be paid to the content of the works. In this study, the subject of content in children's literature was discussed and Beyza Alkoç's novel "*Enkaz Altındakiler* (The Ones Under the Wreck)", which has been read with great interest by secondary school students in recent years, was examined in this context. The positive and negative messages carried by the novel were evaluated in terms of the development of the relevant age group.

Keywords: Children's literature, content, adolescence, Beyza Alkoç, *Enkaz Altındakiler* (The Ones Under the Wreck).



Atıf: Yiğitoğlu, M. (2024). "Çocuk Edebiyatında Muhteva Sorunsalı: *Enkaz Altındakiler* Romanı Örneği". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 393-404.

DOI: 10.31465/eeder.1522603

Geliş/Received: 26.07.2024

Kabul/Accepted: 16.09.2024

Yayımlı/Published: 22.10.2024



Giriş

Edebiyatın özel bir alanı olan çocuk edebiyatı, özellikle 20. yüzyıldan sonra daha da önem kazanmış ve hızlı bir şekilde gelişmiştir. Birçok yazar, bu alandaki ihtiyacı fark etmiş ve doğrudan çocuklara yönelik eserler kaleme almıştır. Ülkemizde de son yıllarda çocuklara yönelik yayımlanan kitap sayısında büyük artış olmuştur. TÜİK'in verilerine göre, Türkiye'de sadece 2021-2023 yılları arasında çocuk ve ilk gençlik kategorisinde 37.549 kitap yayımlanmıştır (www.tuik.gov.tr, 2024: e-kaynak). Bu veriye dayanarak arz ve talep ilişkisine dair çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Yayımlanan kitap sayısı, bu alandaki ihtiyacı göstermektedir ve yayınevleri bunu gidermeye çalışmaktadır. Dolayısıyla sürecin bir de ticari boyutu vardır. Bu da nitelik sorununu beraberinde getirmektedir.

Çocuk kitaplarına olan ilginin ve talebin artması, yayınevlerinin bu alandaki faaliyetlerini de hızlandırmıştır. Yayımlanan kitapların sosyal medya mecralarında tanıtımı yapılmakta, yazarlar düzenlenen imza günü ve söyleşiler sayesinde okurlarıyla bir araya gelmektedir. Bütün bunlar, okuma kültürünün edinimi açısından son derece olumlu gelişmelerdir. Günümüzde bilgisayarların, tabletlerin, cep telefonlarının çocuğun dünyasında işgal ettiği yer düşünüldüğünde bu gelişmeler sevindiricidir. Çocukların, yaşlarına uygun kitaplar okuması, saatlerce bilgisayar oyunu oynamaktan ya da video izlemekten çok daha verimli bir etkinliktir.

Çocukların kitaplara yönelmesi hem ebeveynler hem de uzmanlar tarafından arzulanan bir durumdur. Küçük yaşlardan itibaren edinilen okuma kültürü, çocuğun sonraki yaşamına mutlaka katkı sağlayacaktır. Bu bağlamda, çocukların dünyasına girebilen ve onları kitapla buluşturabilen yazarların başarısı yadsınamaz bir gerçektir. Yayınevlerinin, yazarların ve ebeveynlerin ortak gayretiyle, Türkiye'deki güncel kitap satışlarında çocuklara yönelik yayımlanan kitaplar ilk sıralara yerleşmiştir. Öyle ki bir alışveriş sitesinin verilerine göre 2024 yılının ilk altı ayında en çok satılan kitaplar, "çocuk kitapları" kategorisindeki eserlerdir (www.aa.com.tr, 2024: e-kaynak). Yetişkinlere yönelik eserler, eğitimle ilgili kitaplar ve akademik yayınlar, bu verilere göre çocuk kitaplarının gerisinde kalmıştır. Çocuk kitaplarına olan bu talep, şüphesiz olumlu bir gelişmedir. Ailelerde farkındalık artmış ve kitap okumanın önemi anlaşılmıştır. Diğer taraftan, ticari pazarın bu denli büyümesi ekonomik beklentilere ve kaygılara sebep olmaktadır. Nitekim Tuncer, "bağa destursuz girmek" metaforuna vurgu yaparak endişelerini şöyle dile getirir: "Çocuğu tanımayan, kavrayamayan ve onun dünyasına giremeyen kişiler, çocuklar için kitaplar yazıyor. Aynı çerçevede bir kısım yayınevleri kazanç peşinde kostukları için, çocuğun yaşını ve yaşına uygun dili ve düşünce gelişimini göz ardı ediyorlar" (2005: 472).

Çocuk edebiyatı metinleri, hitap ettiği yaş grubuna her açıdan uygun olmalıdır. Kitabın yazı karakterinden sayfa sayısına, ebatlarından ağırlığına kadar birçok hususa dikkat edilmelidir. Bütün bunlarla birlikte eserin muhtevasına ayrıca değinmek gerekir. Çünkü muhteva, çocuk edebiyatında başat konulardan biridir. Hatta Oğuzkan'a göre, "Biçimsel özellikler bakımından ne kadar başarılı olursa olsun içerik bakımından yetersiz veya başarısız eserlerin çocuklara yararlı olması beklenemez" (1983: 307). Bu da muhtevanın ne kadar önemli olduğunu gösterir.

1. Çocuk Edebiyatında Muhteva

Türkiye'de son yıllarda çocuk yetiştirme konusunda farkındalığın arttığını söylemek mümkündür. Bilinçli aileler, çocuklarını en ideal şekilde yetiştirmek için imkânları dâhilinde ellerinden geleni yapmaktadır. Asgari ya da azami düzeyde çocuğun gelişimini etkileyen her unsur, aileler ve uzmanlar tarafından değerlendirilmekte, çocuğun dâhil olduğu küçük sosyal gruplar, izlediği filmler, oynadığı bilgisayar oyunları, okul başarısı gibi birçok mevzu takip edilmektedir. Duyarlı

ve dikkatli ebeveynler, elbette ki çocukların okuduğu kitapların muhtevasını da göz ardı etmeyecektir.

En yalın tanımıyla çocuk edebiyatı, “çocukların ilgi ve ihtiyaçlarına yönelik edebî faaliyetlerdir.” Roman, şiir, tiyatro, hikâye, fabl, anı, gezi yazısı gibi türlerin yanı sıra masal, ninni, efsane, fıkra, tekerleme, bilmece gibi sözlü kaynaklar da çocuk edebiyatı dâhilindedir. Ayrıca son dönemlerde edebî eserlerden hareketle hazırlanan çizgi filmler, sesli kitaplar, animasyonlar, kukla gösterileri de çocuk edebiyatıyla ilişkili faaliyetlerdir” (Yığıtoğlu ve Sağlam, 2021: 52). Daha kapsamlı bir tanım yapan Sever’e göre çocuk edebiyatı, “erken çocukluk döneminden başlayıp ergenlik dönemini de kapsayan bir yaşam evresinde, çocukların dil gelişimi ve anlama düzeylerine uygun olarak duygu ve düşünce dünyalarını sanatsal niteliği olan dilsel ve görsel iletilerle zenginleştiren, beğeni düzeylerini yükselten ürünlerin genel adıdır” (2003: 9). Şimşek de her ne kadar doğrudan eğitime amacı olmasa da çocuk edebiyatının eğitimle ilgili yönüne dikkat çeker. Ona göre çocuk edebiyatı, “edebiyatın taşıdığı hemen her niteliği taşımakla birlikte eğitici yönüyle de öne çıkan bir sanat dalıdır.” Çocuğun dil becerisini, hayal gücünü ve yaratıcı düşünme yeteneğini geliştirmek, çocuk edebiyatının amaçları arasındadır (2014: 15).

Çocukların bedensel, zihinsel, duygusal ve sosyal gelişimi doğrultusunda, çocuk edebiyatında kitapların içeriğinin nasıl olması gerektiğine dair birçok çalışma mevcuttur. Öncelikle edebî eserlerin “hem bireysel hayatla, hem de sosyal hayatla ilgili olarak, iyiye, güzele ve doğruya yönelme yolunda, yeni değerler kazandırma yolunda telkinlerde” bulunduğu göz önünde bulundurulmalıdır (Kavcar, 1982: 7). Genel olarak metinler, çocuklara yaşama sevinci aşılamalı, çocukları karamsarlıktan uzak tutmalıdır. Çocuklara aile, doğa ve hayvan sevgisi kazandırılmalıdır. Şovenizmden arınmış ulus ve yurt sevgisi, kadın erkek eşitliği, başkalarına karşı nazik, saygılı ve dürüst davranma, gelenek ve göreneklere bağlılık, demokratik toplumun ve kişisel girişimin önemi, yardımlaşma ve dayanışma, barışçıl duygular, emeğin kutsallığı, sorumluluk duygusu, eleştirel bakış açısı, toplumun değer yargıları ve inançları, ilmin ve çalışmanın önemi gibi onlarca temel değer edebî metinlerin muhtevasında yer alabilir (Oğuzkan, 1983: 307-308; Demirel, 2010: 55-57; Uludağ, 2010: 83). Diğer taraftan çocuk edebiyatı metinlerinde korku, acı, şiddet, kötülük, kin ve nefret gibi duygular aşırı boyutta işlenmemelidir. Çocuklara bağınazlık, yazgıcılık ve ayrımcılık aşılanmamalıdır. Otoriteye körü körüne itaat etme, ataerkil baskıyı öne çıkarma, engelli bireyleri aşağılama, belirli bir ideolojiyi dayatma hususlarına dikkat edilmelidir (Demirel, 2010: 56-57). Çünkü ele alınan konu, verilmek istenen ileti, öne çıkan tema doğrudan çocuğun bedensel, zihinsel, duygusal ve sosyal gelişimine etki edebilir. Bu bağlamda, eserlerin içerik özellikleri, ilgili yaş grubuna göre şekillenmelidir. Neticede çocuk, nitelikli bir kitap okuduğunda kendini kahramanla özdeşleştirir ve onun gibi düşünüp olaylara onun bakış açısıyla bakar. Demirel, bu hususa dair şunları belirtir:

Çocukların etkileşim içinde bulunduğu çocuk kitapları, iletişimiyle, konusuyla, resimleriyle ve kahramanlarıyla çocuğun yaşamında derin etkiler bıraktığından dolayı bu kitapların büyük titizlikle oluşturulmuş olması gerekir. Çocuk kitaplarındaki kahramanlar, çocuğun kitapla etkileşim içerisine girdiği ilk andan itibaren bir “kahraman” olmaktan çıkar ve çocuğun kendisiyle özdeşim kurduğu bir “arkadaş” olur; böylece çocuğun güven duygusu gelişir (2010: 62).

Çocuğun kahramandan etkilenmesi, ergenlik döneminde farklı bir boyut kazanır. Çünkü bu dönemdeki çocuklarda sadece etkilenme değil aynı zamanda rol modeli alma da söz konusu olabilir. Erik Erikson’un “kimliğe karşı rol karmaşası” olarak nitelendirdiği bu dönemde ergen, bir kimlik bunalımı yaşar ve bunu aşmak için çaba sarf eder. “Birey bu bunalımını olumlu bir biçimde çözemezse kimlik karışıklığı içine düşecek, bunun sonucu olarak da yaşam çerçevesi

içinde oynadığı rolden hiçbir zaman emin olamayacaktır” (Onur, 2004: 68). Yavuzer de ergenliği, bir arayış dönemi olarak değerlendirir:

Bu arayış içinde ergen, kim olduğunu, neye değer vereceğini, kime bağlanıp inanacağını, amacını bulmaya çalışır. Çevresinde daima «onun gibi olmak» istediği kişileri arar. Böylece özdeşleşme (identification) yaparak kişiliğine biçim verirken, yetiştiği çevrenin ekonomik ve sosyo-kültürel koşullarının etkisi altında, sorumluluk ve özerklik arasında denge kurmak ister (1997: 294).

Arayış içerisindeki ergenin rol modeli alacağı kişiler, genellikle ilgi alanına paralel olur. Film veya dizi oyuncularını, ses sanatçıları, siyasi bir lider ya da meşhur bir sporcu, ergenlik dönemindekiler için rol modeli olabilir. Diğer taraftan, okumaya meraklı olan kişiler, bir yazarı da rol modeli alabilirler. Eğer böyle bir durum söz konusu olursa ergen, hayran olduğu yazarın tüm eserlerini heyecanla, merakla okur ve onun kaleminden çıkan her söze çok kıymet verir.

Yayımlanan binlerce çocuk kitabının edebî değerinin yanında, muhteva açısından çocuklara uygun olup olmaması ciddi bir sorundur. Hatta bu hususta doğru bilinen yanlışlar da söz konusudur. Örneğin, Ömer Seyfettin’in yıllarca çocuklara okutulan hikâyeleri üzerine inceleme yapan Cengiz, yüz yıl önce dönemin şartlarından etkilenerek yazılan bu hikâyelerden bazılarının, içerik ve anlatım özellikleri bakımından çocuk ve gençlik edebiyatına uygun olmadığı sonucuna ulaşır (2012: 325). Yayınevleri genellikle, eserin hangi yaş grubuna hitap ettiğini belirtmekle yetinir. Bu kadar çok sayıda kitabın, uzman kişilerce ayrıntılı bir şekilde incelenmesi güçtür. Nitekim zaman zaman kitapların muhtevalarıyla ilgili olumsuz haberler medyaya da yansımaktadır. Sadece son beş yılda konuyla ilgili onlarca haber mevcuttur. “Yayın Dünyası Son Zamanlarda Ahlaksız Çocuk Kitaplarına Tanıklık Ediyor” başlıklı haberde, çocuklara yönelik yayımlanan kitapların bazılarında “cinsel istismar başta olmak üzere tecavüzü meşru gösterme, nefret suçu gibi kabul edilemez ifade ve bölümler”in varlığından bahsedilir (www.haberturk.com, 2020: e-kaynak). Yine, TRT’nin resmî sitesindeki benzer içerikli haberde, ilgili bakanlığın hukuki süreci başlattığı belirtilir (www.trthaber.com, 2021: e-kaynak). Söz konusu kitaplardaki aşırı olumsuz içerik, sonradan fark edilmiş ve tepkilere neden olmuştur. Bunlar, sadece basına yansıyan örneklerdir. Daha ayrıntılı bir incelemede sonuçlar muhtemelen artacaktır.

Çocuklara yönelik eserlerin, iç ve dış yapıyla ilgili belirli özelliklere sahip olması gerekir. Genel olarak “çocuğa görelik ilkesi” bağlamında eserler; dil, üslup, konu, tema, sayfa sayısı, cilt, resim, boyut gibi unsurlara göre değerlendirilir. Yukarıda da bahsedildiği üzere bütün kitapların ayrıntılı bir şekilde incelenmesi pek mümkün değildir. Yalçın ve Aytaş’a göre, söz konusu eserlerin pedagojik açıdan olduğu kadar, kültürel açıdan da çocuğa göre uygunluğu tartışılmaktadır. Özellikle ülkemizde yayımlanan çocuk kitaplarının tamamına yakınında bu durum görülmektedir. “Konu ile ilgili çalışmalar yapan bilimsel bir kuruluşun olmaması, var olan kuruluşlarda da yeterli ve kalifiye elemanların bulunmaması çocuk yayınlarında başıbozukluğa ve vurdumduymazlığa sebep olmaktadır” (2014, 145-146). Bugün bu durumun hem olumlu hem de olumsuz yönde değiştiğini söylemek mümkündür. Yayımlanan kitap sayısının aşırı artması ve ticari endişelerin olması kontrolü güçleştirmektedir. Diğer taraftan, bir eser hakkında tespit edilen olumsuz içerik, sosyal medya sayesinde çok hızlı bir şekilde binlerce insana ulaşmaktadır. Bu sayede ilgili kurum ve kuruluşlar mevzudan haberdar olmakta ve gerekli girişimlerde bulunmaktadır. Yani, bilinçli ebeveynler ve öğretmenler duyarsız kalmayarak sorunu geniş kitlelere ulaştırmaktadır. Nitekim, yukarıda örnek verilen haberlerde de süreç bu şekilde ilerlemiştir.

2-Enkaz Altındakiler Romanının Muhtevasına Dair Bazı Tespitler

Beyza Alkoç tarafından kaleme alınan *Enkaz Altındakiler* romanı 2022 yılında yayımlanır. Hemen belirtmek gerekir ki kitapta, eserin hangi yaş grubuna yönelik olduğuna dair herhangi bir

açıklama yoktur. Ancak yapılan bazı araştırmalar, yazarın eserlerinin daha çok ortaokul öğrencileri tarafından okunduğunu göstermektedir. Alkan ve Durukoğlu'nun çalışmasında 7 ve 8. sınıf öğrencileri arasında en çok okunan yerli yazarın Beyza Alkoç olduğu görülmektedir (2024: 148). Başka bir araştırmada da 6, 7 ve 8. sınıf öğrencileri arasında, Beyza Alkoç'un birçok eseriyle en çok okunan yazarlardan olduğu tespit edilmiştir (Saatci Şengül, 2023: 32, 84). Yazarın imza günü ya da söyleşilerindeki katılımcılar dikkate alındığında da benzer bir durum görülür (www.sabah.com.tr, 2024: e-kaynak).

Enkaz Altındakiler romanı, birbirini tanımayan beş gencin sıra dışı bir yarışma programına katılmasını ve sonrasında yaşananları konu edinir. Almanya'nın düzenlediği Enkaz Altındakiler adı verilen bu yarışmaya katılan her ülkede yer altı platoları kurulmuştur. Yarışmanın amacı, 180 bin metre karelik bir platoda ipuçlarından yararlanılarak en kısa zamanda çıkışa ulaşmaktır. Her ülkeden beş yarışmacı katılacak ve yaşananlar televizyonlardan yayınlanacaktır. Türkiye'den Kumru, Uraz, Nisan, Eren ve Bulut isimli beş gencin seçildiği yarışmada beklenmedik teknik sorunlar çıkmıştır. Kurulan platoda çöküntüler olmuş ve su sızıntısı başlamıştır. Diğer taraftan aydınlatma, havalandırma, ısıtma sistemleri yeterince çalışmamaktadır. Romanda, yaşanan tedirginlik şöyle belirtilir: "İçinde bulunduğumuz durum ne normaldi, ne de bir kurguydu. Her tarafımız çamura bulanmıştı, bulunduğumuz platform adı verilen yerin her yeri su sızıntısı alıyordu, elektrik devreleri patlamaya başlamıştı, üzerimizde dumanlar geziniyordu" (Alkoç, 2022: 141). Neticede yerin altındaki beş genç, ölüm tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır ve ihmaller sonucu hatalı inşa edilen bu platodan çıkmak zorundadırlar. Böylece yarışma, gerçek manada bir "hayatta kalma" mücadelesine dönüşmüştür. Seçilen beş genç, bu zorlu süre zarfında hem birbirlerini daha iyi tanıyacak hem de kendi içsel serüvenlerini yaşayacaklardır.

Konusu, kurgusu ve olay örgüsü dikkate alındığında romanın ortaokul yaş grubundaki çocukların ilgi alanına hitap ettiği söylenebilir. Akbayır ve Şahin'e göre, 11 yaşından itibaren kız ve erkek çocukları arasındaki ilgi farkı belirginleşmeye başlar. Erkek çocukları sporla ilgilenirken kız çocukları düşsel bir duyarlılıkla romantikleşmiştir. 13-15 yaş grubunda erkek çocukları serüven romanlarına, kız çocukları romantik metinlere yönelir (2005: 194). Söz konusu yaş gruplarının tercih ettiği konular, *Enkaz Altındakiler* romanının muhtevasında mevcuttur. Yer altında hayatta kalma mücadelesi, başlı başına bir serüvendir. Kahramanların duygusal yakınlaşması, esere romantik bir hüviyet de kazandırmıştır. Bütün bunlarla birlikte, genel olarak, kahramanların yer altında geçirdiği süre zarfında zorluklarla mücadele etmeleri, fedakârlıkta bulunmaları, dayanışma içerisinde olmaları, iş birliği yapmaları, umutsuzluğa düşmemeleri ve tüm olumsuzluklara rağmen hayatta kalmayı başarmaları eserde öne çıkan iletilerdir. Öte yandan, romanda kahramanların alkol ve sigara kullanması, kaba ve küfürlü ifadelerle yer verilmesi, cinsellikle ilgili bazı hususların mevcut olması da dikkatleri çekmektedir.

2.1. Alkol ve Sigara Kullanımı

Günümüzde alkol ve sigara kullanımı sadece bireyleri ve aileleri değil aynı zamanda halk sağlığını tehdit eden bir aşamaya gelmiştir. Ebeveynler, çocuklarını ne kadar uzak tutmaya çalışsa da çocuklar, bir şekilde alkol ve sigaradan haberdar olmaktadır. Sanal ortamlarda ve sosyal medyada saatlerce vakit geçiren çocuklar ve gençler, bu ürünlerin mevcut olduğu içeriklerle karşılaşmaktadır. Torun'a göre bu içerikler maalesef özendiricidir: "Sosyal medyada alkolle ilgili içeriğin ve bu içeriğe maruz kalanların sayıca çokluğu ve bu içeriğin özellikle çocuk ve gençleri alkole özendirdiği çok sayıda araştırmada gösterilmiştir" (2024: 14). Sigara kullanımında ise durum bir basamak ileridedir. Çünkü sigaranın günlük yaşamdaki görünürlüğü daha fazla ve ulaşılabilirliği daha kolaydır. Durumun vahametini dair Öztürk şunları belirtir:

Biliyoruz ki tütün, çağımızı tehdit eden en büyük bağımlılıkların başında gelmektedir. Tütüne ulaşmanın kolaylığı ve toplumun genelinde kullanılması nedeniyle çocuklarımız ve gençlerimiz büyük bir risk taşımaktadır... Sigara fizyolojik ve psikolojik bağımlılık yapar. Kandaki nikotin konsantrasyonu azalınca yoksunluk belirtileri ortaya çıkar. Kişi bu belirtileri yaşamamak için sigara içmeyi sürdürür ve süreç bağımlılık düzeyinde devam eder. Dünya Sağlık Örgütü tütün ürünleri kullanımını bir salgın olarak tanımlamış ve bu salgının yayılmasını, halk sağlığı için ciddi sonuçları olan küresel bir sorun olarak nitelmiştir (2023: 4).

Daha önce de belirtildiği üzere birçok edebiyat araştırmacısı, çocukların eserdeki kahramanla özdeşleşmek istediğini, onunla duygusal bir bağ kurduğunu ve onu bir arkadaş gibi gördüğünü belirtir (Sınar Çılgın, 2007: 81; Şirin, 2000: 103; Sever, 2003: 64). Edebiyat araştırmacılarının yanında, farklı disiplinlerden uzmanlar da benzer fikirlere sahiptir. Yavuzer'e göre "Çocuk, kişiliğinin gelişiminde bir modelle kendini özdeşleştirir. Bu model başlangıçta, anne baba ve yakın akrabayken, zamanla yerini arkadaşına, film ve kitap kahramanlarına bırakır. Bu bakımdan, kitap kahramanlarının ahlâkî ve sosyal açıdan sağlıklı olması, çocuğun kendisini kötü bir modelle özdeşleştirmesine neden olur. Bu da, çocuk yazarlarının yükledikleri görevin ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır" (1997: 203). Taşdelen, bu hususu bir adım ileriye götürerek çocuk metinleri yazarlarının annelik hissiyatına sahip olması gerektiğini belirtir. Ona göre, "Çocuklar için yazan kişide, annelik (erkek bile olsa) hisleri gelişmiş olmalıdır. Bu anlamda çocuk edebiyatçısı olmak, öncelikle bir yazma ya da yazarlık sorunu değil, bir annelik sorunudur. Annelik hali, çocuk edebiyatının zeminini oluşturur" (2005: 330).

Çocuk edebiyatı metinlerinde alkol ve sigaranın yer alması, riskli bir durum olarak değerlendirilir. Burada dikkat edilmesi gereken husus, alkol ve sigara kullanımının eserde ne şekilde yer aldığı, yani konunun bağlamıdır. Roman ya da hikâyedeki kahramanın söz konusu ürünlere karşı tutumu nasıldır? Alkol ve sigara kullanımı öncesinde ve sonrasında neler hissetmiştir? Hangi olaylar, alkol ve sigara kullanımına sebep olmuştur? Bu ve benzeri sorulara verilecek cevaplar, bağlamın anlaşılmasına yardımcı olur. *Enkaz Altındakiler* romanının bazı bölümlerinde, kahramanların alkol kullandığı görülür. Kahramanlar, platformdaki ikinci eve ulaşınca ne yapacaklarını konuşurken evde şarap olduğunu fark ederler. Romanın sonraki kısmı Kumru'nun anlatımıyla şöyledir:

"Çocuklar evde şarap var," diye bağırdı Eren içeriden. "İşte şimdi teknolojiye gerek kalmadı." Bulut'un cevabını duyunca derin bir iç çektim. Alkol kullanmıyordum, hiç kullanmamıştım. Bu haber yalnızca Bulut'u, Eren'i ve Nisan'ı mutlu etmiş gibiydi. Uraz da mutlu görünmüyordu. "Sen de mi alkol kullanıyorsun?" "Eğlenmek içinse hayır." "Anladım." Bir nevi abisi yukarıda hayatta kalmaya çalışırken kendisinin burada eğlenmek istemeyeceğini anlatmaya çalışıyordu. "O zaman bu akşam biraz kafa mı dağıtsak?" dedi Nisan Uraz yanından geçip odasına doğru ilerlerken. Nisan'ın gözleri yanından geçip giden Uraz'ın üzerinde kalmıştı. "Ben alkol kullanmıyorum, size iyi eğlenceler," diyerek yanlarından geçip odama doğru ilerledim. Uraz ise çoktan odasına girmişti (Alkoç, 2022: 109).

Romanın başkahramanı Kumru, alkol kullanmadığını söyleyerek tutumunu açık bir şekilde belirtmiştir. Bulut, Eren ve Nisan ise alkol kullanımına sıcak bakmaktadır. Uraz ise abisinin sağlık durumunu düşündüğü için o anlığına alkol kullanımını uygun görmemiştir. Romanın ilerleyen bölümlerinde kahramanlar, onuncu eve varırlar. Böylece yarışma boyunca kat etmeleri gereken yolu yarılamaş olurlar. Bu başarı neticesinde kendilerini bekleyen bir ödül vardır. Yarışmayı düzenleyen ekip, kutlama yapmak için bir "balo salonu" tertip etmiştir. Yaşanan onca teknik soruna ve olumsuzluğa rağmen Kumru ve arkadaşları kutlama yapar. Bu kutlamada herkes alkol kullanır. Romanda konuya dair ayrıntılar şöyle yer alır:

“Biraz mutluluğu hak ettik bence. Fazla neşeden zarar gelmez,” diyerek plağı pikaba yerleştirdi ve Eren ile Nisan’a katıldı. Gayet mutlulardı. Ortada durmuş kahkahalarla salınıyorlardı. “Bu seviyeye kaç kadeh sonra geliriz?” diye sordum merakla. “Sarhoş olmak mı istiyorsun?” dedi Uraz. “Evet. Beş kadeh içsem böyle olurum sanırım,” diyerek heyecanla elimdeki kadehi kafama diktim. Beş kadeh sürmedi. İkinci kadehin ortasına geldiğimde sebepsiz yere gülmeye başlamıştım. Uraz ben ikinci kadehe gelene kadar çoktan birkaç kadeh şarap içmişti. Benim gülme krizlerim başlarken Eren, Nisan ve Bulut’un neşeli halinden eser kalmamıştı. Onlar duygusal bir moda girerken ben onların yirmi dakika önceki hali gibiydim. Resmen geriden geliyordum. Alkol Uraz’a şimdilik pek etki etmiyor gibiydi. Vücudunun alışık olmadığı bir şey var mıydı? Bulut kravatını çıkarmış elini masaya koymuş ve başını eline yaslamış boşluğa bakıyordu. Nisan ve Eren de aynı haldeydi. Ben ise gülüp duruyordum.” (Alkoç, 2022: 199).

Romanın başkahramanı Kumru’nun alkole karşı olan tutumu değişmiş ve arkadaşlarıyla birlikte alkol almıştır. Konunun bağlamı incelendiğinde, bir başarı sonrası kahramanların eğlenmek amacıyla alkol kullandığı görülür. Yani alkol, eğlenceli zaman geçirmek için tüketilen bir içki mahiyetindedir. Kullanım esnasında keyifli zamanlar geçirilmiş ve gecenin sonunda herkes uyumuştur. Ertesi gün ise bazı ağrı ve hafıza şikâyetleri söz konusu olmuş fakat herhangi bir şişmanlık dile getirilmemiştir.

Alkol gibi sigara kullanımı da romanda yer alan hususlardandır. Romanda özellikle Uraz’ın ağabeyi Araz’ın sigara içtiği görülür. Kardeşine olan sevgisiyle öne çıkan Araz, çok büyük fedakârlıklar yapmıştır. Yıllar önce geçirdikleri trafik kazasında kardeşinin üzerine siper olarak onun hayatını kurtarmıştır. Ancak bu kazada anne ve babalarını kaybetmişlerdir. Uraz’ı, ağabeyi Araz büyütüştür. Geçirdikleri ikinci trafik kazasında Araz yine Uraz’ı kurtarmış fakat kendisi yaralanıp komaya girmiştir. Okurda sempati ve takdir uyandıran bu kahramanın roman boyunca defalarca sigara içtiği görülür:

O sırada Araz rüzgâra rağmen ağzına tutuşturduğu sigarasını yakabilmek için olağanüstü bir mücadele veriyordu. Bir yandan öksürüyor, bir yandan sigara içmeye çalışıyordu. Eliyle rüzgâr arasına çektiği set sayesinde yakabildiği ateşle sigarasını yaktığında zehirli dumanı içine çekti ve bir kez daha öksürdü. Akli sebepsiz yere Beste’ye gitti, bu halini görse ne kızardı ama! (Alkoç, 2022: 298).

Kendi ceketini giymek yerine Uraz’ın ince baharlık montlarından birini giydi. Evden çıkarken yanına sadece cüzdanını, sigarasını, Zippo’sunu ve telefonunu aldı. Aşağı iner inmez bir sigara yaktı. Başparmağı ve işaretparmağı arasında tuttuğu sigarasını içine çekerken sokağın ortasında durup birkaç dakikalığına oturdukları binaya baktı. Burada geçen her anları, bir bir gözlerinin önünden geçti. Sonra sigarasını yere atıp üzerine bastı ve elleri cebinde yola çıktı (Alkoç, 2022: 328).

Sigarayla ilgili bölümler dikkate alındığında, kahramanın genel olarak endişeli, öfkeli, sinirli, kaygılı zamanlarında sigara içtiği görülür. Bu ruh hâllerinin bir yansıması olarak sigara tüketimi öne çıkmıştır. Romanın genelinde sigaraya dair olumsuz bir ifade söz konusu değildir. Yukarıdaki ilk alıntıda yer alan “zehirli duman” ifadesi, satır arasında kalmış bir sözdür. Kahramanlardan herhangi biri, bu alışkanlığın nelere sebebiyet vereceğine dair ayrıntılı bir açıklama yapmamıştır. Yani bağlam olarak sigara kullanımına dair olumsuz bir durum söz konusu değildir.

2.2. Kaba ve Küfürlü İfadeler

Çocuk edebiyatı metinleri, dilin anlatım gücüne ve inceliklerine sahip olmalı, çocuğun sözcük dağarcığını geliştirmelidir. Kelimeler, sahip oldukları anlamlarla çocuğun zihin dünyasına yerleşir ve çocuk bunlarla düşünmeye, hayal kurmaya başlar. Çocuk, kelimelere yüklediği anlamlarla kendini ifade edecek ve bu anlamlarla okuduklarını, dinlediklerini idrak etmeye çalışacaktır. Dolayısıyla, çocuğa yönelik eserlerde “dil zenginliği ve bu zenginliğin tanındığı

imkânlar ölçüsünde ana dili kullanma alışkanlığını geliştirici bir anlatım tercih edilmelidir. Argo söyleyişler ile bol mecaz ve istiarelerden kaçınılmalıdır” (Yalçın ve Aytas, 2014: 49). Dilin kullanımı sadece dil bilgisi ya da cümle bilgisiyle değil aynı zamanda anlam bilimiyle de ilgili bir mevzudur. Bu da dilin, muhtevaya etkisini göstermesi açısından önemlidir.

Çocuklar roman ya da hikâye kahramanlarıyla azami seviyede özdeşim kurarsa kahramanların hem davranışlarını hem de sözlerini benimser. Kahramanların olaylar karşısındaki tutum ve davranışlarının yanında sarf ettikleri sözler de çocuk nezdinde kıymetli bir hâl alır. Alver’e göre çocuklara edebiyatı sunmak, çocuğa dönük model oluşturma girişimidir. “Hem onun nasıl bir insan olmasına dönük, hem de hayat tarzının hangi çizgide, çerçevede belirleneceğine ilişkin teklifleri yüklenmektir” (2005: 307). Yazar, yarattığı kahramanlarla çocuklara “bir hayat tarzı, bir çizgi” sunar ve bunun içinde dil ve üslup da vardır. Yavuzer’e göre küfretmek veya kötü kelimelerin kullanılması, son çocukluk ve ergenlik dönemindeki çocuk ve gençler arasında sık rastlanan bir davranıştır. Çoğu zaman çocuklar, kelimelerin anlamını bilmemekte ama başkalarının bunları söylediğini duydukları için bu kelimeleri kullanmaktadır (2004: 191). Yavuzer’in bahsettiği “başkaları” elbette ki kitaplarda öne çıkan kahramanlar da olabilir.

Enkaz Altındakiler romanında kaba ve küfürlü birçok ifade mevcuttur. Hemen belirtmek gerekir ki çocuk edebiyatı metinlerinde “argo ve hakaret ifade eden kelimeleri kullanmaktan özellikle kaçınmak gerekir” (Sınar Çılgın, 2007: 81). Hâl böyle iken küfürlü sözlerin tasvip edilmesi mümkün değildir. Romanda platonun su almasıyla olayların vahameti anlaşılır. Yer altında çaresiz kalan kahramanlar endişelenir. Bu durum karşısında Uraz’ın tepkisi şöyle olur: “ ‘Dalga mı geçiyorsunuz?’ dedi Uraz öfkeyle, ‘S*ktiğimin platosu suyla dolmaya başladı, tek yaptığınız yoklama alıp iyi geceler demek mi? Yoklamanızı da, iyi gecelerinizi de tek tek s*keyim!’ (Alkoç, 2022: 134). Yine Uraz, platodaki diğer sorunları öğrenince benzer tepki verir: “ ‘S*ktirin gidin,’ dedi Uraz bir anda yükselerek” (Alkoç, 2022, 146). Romanda diğer kahramanların da yer yer kaba ve küfürlü ifadeler kullandığı görülür. Bunların bir kısmı aşağıya çıkartılmıştır:

“Bir açıklama yapmazsanız bir şekilde yukarı çıkar komple keserim kabloları,” dedi Uraz sessizce, “İçerisi tamamen karanlık oluncaya kadar. Sizin kameralarınız hiçbir b*k göremeyene kadar” (Alkoç, 2022: 141).

“Kapıya kadar tek başına b*k gider,” dedi Bulut sinir bozukluğu içinde, “insan kafayı yer bu karanlıkta, bu soğukta, bu sessizlikte.” (Alkoç, 2022: 141).

“Hass*ktir!” dedi Eren elini şaşkınlıkla ağzına götürürken” (Alkoç, 2022: 141).

“O s*ktiğimin yapımcısının yaptıklarını herkese duyurmayı mı öneriyorsun?” (Alkoç, 2022: 351).

Romanda kaba ve küfürlü ifadeler daha çok Uraz tarafından sarf edilir. Diğer kahramanların da bazen bu ifadelerle başvurduğu görülür. Genellikle sinirli, gergin ve endişeli bir ruh hâlindeyken kaba ve küfürlü ifadeler kullanılır. Yaşanan diyaloglarda bu sözler sarf edildikten sonra herhangi bir tepkiye rastlanmaz. Yani, erkek ya da kadın kahramanlardan biri, sarf edilen kaba ve küfürlü ifadelerden rahatsız olduğuna dair geri bildirimde bulunmayarak bu sözleri bir nevi sıradanlaştırmıştır. Yapılan bir araştırmada, Alkoç’un korku ve kaygı içerikli *Karantina* isimli eserinde de benzer durumlardan bahsedilir: “Karantina kitabı, 13-14 yaşındaki öğrenciler için uygun bir kitap değildir. Kitabın içinde argo kelimeler vardır” (Saatci Şengül, 2023: 92).

2.3. Cinselliğin Sunumu

İnsan doğasının bir parçası olan cinsellikle ilgili algılar, zamanla değişmiş ve bu konu bir tabu olmaktan çıkmıştır. Başta psikoloji olmak üzere birçok disiplin, cinselliği bireysel ve toplumsal yönleriyle incelemiş ve konunun anlaşılmasına katkı sağlamıştır. Çocuklara yönelik eserlerde cinselliği yok saymak, bu konuyla ilgili herhangi bir şey yazmamak doğru bir tutum değildir.

Çünkü bedeninin ve cinselliğinin farkında olmadan yetiştirilen bir çocuk, yanlış tercihlerden istismara kadar birçok tehlikeli durumla karşı karşıya kalabilir. Dolayısıyla çocukların, gelişim düzeylerine göre farkındalık kazanması, bilgi sahibi olması gerekir. Bu bağlamda çocuk edebiyatı metinlerinde de bazı yetersizlikler söz konusudur. Örneğin Güzelyurt, okul öncesi dönemdeki çocuklar için hazırlanan resimli kitapların “cinsel eğitimi ve cinsel istismardan korunmayı kapsamlı ve aşamalı olarak anlatma yönünden yeterli olmadığı” sonucuna ulaşmıştır (2020: 65). Ergenlik döneminin başlamasıyla, çocuklar cinsellik konusunda daha fazla bilgiye ihtiyaç duyarlar. Yaşanan fiziksel ve duygusal değişimin açıklanması, anlaşılması gerekmektedir. Genel olarak kızlar, erkeklere oranla iki yıl öncesinden olgunlaşmaya başlar. “Bu dönem ülkemizde, kızlarda ortalama olarak 10-12, erkeklerde 12-14 yaşları arasında başlar” (Yavuzer, 1997: 278). Ortaokul yıllarına denk gelen bu yaşlarda karşı cinsle duyulan ilgi artar ve duygusal süreçler başlar. Cole ve Morgan’a göre “Genç kız ve erkekler arasındaki az çok santimental bağlılık birbirine tehlikeli olmak şöyle dursun bilâkis onlar için iyi bir eğitim yerine geçer.” Bu sayede kendi başlarına kaldıklarında kendilerini koruyabilmeleri mümkün olur. Gençlik döneminde bu duygulardan mahrum bırakılan bir kız, sonraki yıllarda kendisine ilk kur yapan adama âşık olduğunu sanır (2001: 186). Bununla birlikte Aytekin, erken yaşta yaşanan cinselliği ve aile kurumunun süratle çöküşünü en güncel sorunlardan kabul eder. Ona göre bu ciddi konuları dile getiren yazarlar, hedef okuyucu kitlesine uygun, olumlu mesajlar vermelidir (2011: 54). Özellikle ergenlik dönemindeki çocuklar için ayrı bir öneme sahip olan bu hassas konunun ne düzeyde olması gerektiğine dair Yörükoğlu şu tespitlerde bulunur:

Eskiden ayıp ve günah sayılan cinsel konular, çağımızda ortalığa dökülmüştür. Gazeteler, televizyonlar, filmler, daha ileri ve özgür bir cinsel anlayışı över gibidirler. Aslında, eskiden, cinsel yaşamı yok sayan anlayış gibi, günümüz cinsellik anlayışı da o denli aşırıya gidiyor. Başka bir deyişle cinsel özgürlük çığırtkanlığı, kişiyi saplantılarından kurtarıp, mutlu kılmak şöyle dursun, cinsel yaşamı bayağılaştırıp, çirkinleştirmektedir. Cinsel duygular, insan ilişkilerinden ve sevgiden ayıklanarak sergilenmektedir... Cinsel konuların neden olduğu suçluluk duygularından kurtulmak isterken, insan, bir başıboşluğa ve sorumsuz davranışa itilmektedir. Bilimsel kılıfa bürünerek pazara çıkarılan birçok görüş, aydınları bile kandırabilmektedir (1998: 386-387).

Yörükoğlu’nun yukarıdaki ifadeleri, ifrat tefritte bulunmanın sakıncalarını belirtir. Vaktiyle bu konuların görmezden gelinmesi sorun olduğu gibi, bugün cinselliğin boca edilmesi de bir sorundur. Yörükoğlu bu sözleri, 2000’li yıllar öncesinde sarf etmiştir. Günümüzde ise cinselliğin sunumu, internet kullanımının artmasıyla farklı bir mecraya sürüklenmiştir.

Enkaz Altındaki romanı, bir yandan yaşam mücadelesi veren beş gencin macerasını anlatırken diğer yandan roman kahramanlarından Kumru ve Uraz’ın duygusal yakınlaşmasını konu edinir. Bu yakınlaşma bazen sarılmaya, öpüşmeye evrilir. Yer altındaki platodan çıkış yolunu bulmaya çalışan gençler, yavaş yavaş yolun sonuna gelmektedir. Bu süreçte kendi ilişkilerini ve içinde buldukları durumu değerlendiren Kumru ve Uraz’ın yaşadıkları, romanda şu şekilde yer alır:

“Beni öpecek misin?” diye soruverdim bir anda. Uraz’ın yüzüme çarpan sıcak ve tatlı nefesi bana onun ne kadar yakın olduğunu anlatır nitelikteydi. “Belki de,” dedi bana. Kalbim durur gibi oldu, Uraz’ın dudakları dudaklarıma değerken bunun kader olduğunu biliyordum. Sanki Uraz’ın beni öpmesi o kapıya ulaşır buradan kurtulmaktan bile daha güzeldi. Dudaklarım Uraz’ın dudaklarının arasında öylece beklerken onun verdiği nefesi içime çekmekle meşguldüm. Elleri yavaş yavaş ıslak saçlarımla arasına girdi. Beni öyle tutkulu öptü ki bacaklarımla güçlerini kaybettiklerini hissettim. Ellerim güçlü kollarında gezinirken onun kocaman bedeninin bana doğru eğilmiş halde dudaklarımı öpüyor olması içimi titretiyordu. Parmak uçları saçlarımla arasına gezinip saç diplerime değerken mest oluyordum. Uraz dudaklarını dudaklarımdan ayırıp alnını alnıma yasladığında nefes nefeseydim. Ben ise nefes alamıyordum, donup kalmış gibiydim (Alkoç, 2022: 317-318).

Beyza Alkoç'un okur kitlesinde ortaokul öğrencilerinin önemli bir yer kapladığı bilinmektedir. Daha önce de zikredildiği gibi bu dönemler ergenliğin henüz başıdır. 10-14 yaşları arasındaki bu çocuklar, henüz kendi bedenlerinin ve duygularının farkına tamamen varamamıştır. Ergenlik konularındaki çalışmalarıyla tanınan Stanley Hall, çocuğun bu evrede yeni bir kişiliğe büründüğünü belirtir. Hall bu dönemi "fırtına ve gerginlik evresi" olarak tanımlar. Bu evredeki genç; duygusal, dengesiz ve önseziden yoksundur (akt. Yavuzer, 1997: 284). *Enkaz Altındakiler* romanının yukarıdaki kısımları, ergenlik sürecinin henüz başında olan çocuklar için pek uygun değildir. Çünkü önseziden yoksun çocuk, roman kahramanlarına öykünebilir hatta onlarla özdeşleşmek adına kendinden beklenmeyen davranışlar sergileyebilir. Romanın başka kısımlarında da Kumru ve Uraz'ın zaman zaman yakınlaştığı görülür. Son bölümlere doğru ikili arasında yaşananlar şöyle anlatılır:

Uzandım ve bana yaklaşmakta tereddüt eden dudaklarına değdirdim dudaklarımı. Ellerimi yanaklarına koydum ve beni sanki yılların özlemiyle öpmesine izin verdim. Uraz'ın güçlü kolları ve kocaman göğsü arasında o kadar zayıf, o kadar küçük kalıyordum ki âdeta kaybolmuştum. Bacaklarım bacaklarında, göğsüm göğsündeydi. O sıcaktı, ben daha sıcaktım. O titriyordu, ben daha çok titriyordum. Uraz dudaklarını dudaklarımdan çekmeden uzunca bir nefes aldı, bu anın kokusunu içine çekti. Evet, bu anın bir kokusu vardı. (Alkoç, 2022: 449-450).

Romanda cinsellik, kahramanların konuşmalarına da yansımıştır. Bir önceki başlıkta yer alan kaba ve küfürlü konuşmaların cinsellikle ilişkilendirilip dillendirilmesi, tasvip edilecek bir durum değildir. Bu, hâlihazırda kültürel bir sorundur. Yani, birine hakaret etmek ya da bir olay karşısında tepki göstermek için cinsel unsurları kullanıp sövgülerde bulunmak ayrı bir söylem analizini gerektirmektedir.

Sonuç

Çocukluk döneminin insan yaşamında ne denli önem arz ettiği, başta psikoloji ve pedagoji olmak üzere birçok disiplin tarafından anlaşılmıştır. Çocuklarını her alanda iyi yetiştirmek isteyen aileler, bilimsel veriler ışığında çocukların kitap ihtiyacının da farkına varmıştır. Çocuğun bedensel, zihinsel, duygusal ve sosyal gelişimine etki eden çocuk edebiyatı, bu bağlamda önem kazanmış ve son yıllarda çocuklara yönelik eserlerin yayımı ve satışı büyük oranda artmıştır. Okuma kültürünün edinimi ve çocukların kitapları keşfi açısından bu gelişmeler son derece olumludur.

Çocuklara yönelik binlerce eserin yayımlanması, ticari kaygılarla birlikte muhteva sorununu da ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar yayınevleri eserin hitap ettiği yaş grubunu belirtse de kitapların, ilgili yaş grubuna uygunluğunun incelenmesi oldukça zor bir süreçtir. Nitekim medyada, olumsuz muhtevaya sahip kitaplar hakkında birçok haber mevcuttur. Bu konuda en büyük sorumluluk, çocuklarla doğrudan iletişim hâlinde olan ailelere ve öğretmenlere düşmektedir.

Bazı araştırma sonuçlarına göre Beyza Alkoç'un eserleri, ortaokul öğrencileri tarafından yoğun bir ilgiyle okunmaktadır. Yazarın imza günü ve söyleşilerinde de ortaokul öğrencilerinin katılımı dikkat çekmektedir. Henüz ergenlik döneminin başında olan bu çocukların gelişimsel özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, *Enkaz Altındakiler* romanının muhtevasında mevcut olan alkol ve sigara kullanımının, kaba ve küfürlü ifadelerin, cinselliğe dair hususların ilgili yaş grubu için uygun olmadığı düşünülmektedir. Çünkü bu dönemde görülen imrenme, öykünme, özdeşleşme, rol modeli alma gibi hususlar neticesinde çocuklar, kendilerinden beklenmeyen ve tasvip edilmeyen davranışlar sergileyebilir.

Kaynakça

- Akbayır, S.; Şahin Ş. (2005). “Yaş Gruplarına Göre Çocuklar İçin Edebiyat”, *Hece Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, S. 104-105, s. 190-204.
- Alkan, Y.; Durukoğlu, S. (2024). “Ortaokul Öğrencilerinin Kitap Okumaya Yönelik İlgi ve Tercihlerinin İncelenmesi”, *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, S. 12 (1), s. 137-159.
- Alkoç, B. (2022). *Enkaz Altındaki Roman*, İstanbul: İndigo Yayınları.
- Alver, K. (2005). “Çocuk ve Edebiyat”, *Hece Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, S. 104-105, s. 307-308.
- Aytekin, H. (2011). *Yabancı Dil Öğretiminde Çocuk ve Gençlik Edebiyatı*, Samsun: Güven Ofset.
- Cengiz, G. (2012). “Ömer Seyfettin Öykülerinin Çocuğa Görelik İlkesine Göre İncelenmesi ve Bu Öykülerdeki Ötekileştirme ve Şiddet Öğelerine Bakış”, 3. *Ulusal Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Sempozyumu 05- 07 Ekim 2011*, haz. Sever, S. vd., Ankara: Ankara Üniversitesi Çocuk ve Gençlik Edebiyatı Uygulama ve Araştırma Merkezi Yayınları.
- Cole, L.; Morgan, J.J.B. (2001). *Çocukluk ve Gençlik Psikolojisi*, çev. Vassaf, B. H., İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Demirel, Ş. (2010). “Çocuk Edebiyatı”, *Edebî Metinlerle Çocuk Edebiyatı*, ed. Demirel, Ş., Ankara: Pegem Akademi.
- Güzelyurt, T. (2020). “Okul Öncesi Dönemde Cinsel Eğitim ve Cinsel İstismardan Korunma: Resimli Çocuk Kitaplarına Yönelik Bir İnceleme”, *Uluslararası Çocuk Edebiyatı ve Eğitim Araştırmaları Dergisi*, C. 4, S. 1, s. 54-69.
- Kavcar, C. (1982). *Edebiyat ve Eğitim*, Ankara: Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Yayınları.
- Oğuzkan, A. F. (1983). *Yerli ve Yabancı Yazarlardan Örneklerle Çocuk Edebiyatı*, Ankara: Emel Matbaacılık.
- Onur, B. (2004). *Gelişim Psikolojisi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Öztürk, M. (2023). “Başkan’dan”, *Yeşilay*, S. 1074, s. 4.
- Saatci Şengül, F. (2023). *Ortaokul Öğrencileri Tarafından En Çok Okunan Çocuk Kitaplarının İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Sever, S. (2003). *Çocuk ve Edebiyat*, İstanbul: Kök Yayıncılık.
- Sınar Çılgın, A. (2007). *Çocuk Edebiyatı*, İstanbul: Morpa Yayınları.
- Şirin, M. R. (2000). “Çocuk Edebiyatı Türleri”, *99 Soruda Çocuk Edebiyatı*, haz. Şirin M.R., İstanbul: Çocuk Vakfı Yayınları.
- Şimşek, T. (2014). “Çocuk Edebiyatı Tarihine Ön Söz”, *Türk Dili*, S. 756, s. 15-58.
- Taşdelen, V. (2005). “Çocuğu Anlayan Edebiyat”, *Hece Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, S. 104-105, s. 319-331.
- Torun, P. (2024). “Alkolün Güvenli İçilebilecek Bir Miktarı Yoktur”, *Yeşilay*, S.1080, s. 12-15.
- Tuncer, H. (2005). “Çocuk Kitapları Yazanlar Bağa Destursuz Girmesin”, *Hece Dergisi Çocuk Edebiyatı Özel Sayısı*, S. 104-105, s. 472-473.
- Turan, Y. (2024). “Alkol Bağımlılığı Bireyi ve Toplumunu Tehdit Ediyor”, *Yeşilay*, S. 1080, s. 8-11.
- Uludağ, M. E. (2010). “Çocuk Edebiyatında Tema ve Sevgi Teması Bağlamında Anne ve Baba Sevgisi”, *Edebî Metinlerle Çocuk Edebiyatı*, ed. Demirel, Ş., Ankara: Pegem Akademi.
- www.aa.com.tr, (2024). “Hepsiburada 2024’ün İlk Yarısında En Çok Satan Kitaplarını Duyurdu”, <https://www.aa.com.tr/sirkethaberleri/e-ticaret/hepsiburada-2024un-ilk-yarisinda-en-cok-satan-kitaplarini-duyurdu/688663> Erişim tarihi: 08.07.2024.

- www.haberturk.com, (2020). “Yayın Dünyası Son Zamanlarda Ahlaksız Çocuk Kitaplarına Tanıklık Ediyor”, [www.haberturk.com](https://www.haberturk.com/yayin-dunyasi-son-zamanlarda-ahlaksiz-cocuk-kitaplarina-taniklik-ediyor-2792719), <https://www.haberturk.com/yayin-dunyasi-son-zamanlarda-ahlaksiz-cocuk-kitaplarina-taniklik-ediyor-2792719> (Erişim tarihi: 06.07.2024).
- www.sabah.com.tr, (2024). “D&R’da ‘3391 Kilometre’ İzdihamı”, [www.sabah.com.tr](https://www.sabah.com.tr/magazin/drda-3391-kilometre-izdihami-6776614), <https://www.sabah.com.tr/magazin/drda-3391-kilometre-izdihami-6776614> Erişim tarihi: 09.07.2024.
- www.trthaber.com, (2021). “Çocuk Kitabında ‘Baba ile Kızı’ Arasındaki Evlilik Meşru Gösterildi”, [www.trthaber.com](https://www.trthaber.com/haber/turkiye/cocuk-kitabinda-baba-ile-kizi-arasindaki-evlilik-mesru-gosterildi-590285.html), <https://www.trthaber.com/haber/turkiye/cocuk-kitabinda-baba-ile-kizi-arasindaki-evlilik-mesru-gosterildi-590285.html> Erişim tarihi: 06.07.2024.
- www.tuik.gov.tr, (2024). “Ülkemizde 2023 yılında 71 bin 200 kitap yayımlandı”, [www.tuik.gov.tr](https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Kutuphane-Istatistikleri-2023-53655#:~:text=%C3%9C%202023%20y%C4%B1%2071%20bin,yeti%C5%9Fkin%20kurgu%20edebiyat%20oldu%C4%9Fu%20g%C3%B6r%C3%BCld%C3%BC), <https://data.tuik.gov.tr/Bulten/Index?p=Kutuphane-Istatistikleri-2023-53655#:~:text=%C3%9C%202023%20y%C4%B1%2071%20bin,yeti%C5%9Fkin%20kurgu%20edebiyat%20oldu%C4%9Fu%20g%C3%B6r%C3%BCld%C3%BC>. Erişim tarihi: 05.07.2024.
- Yalçın, A.; Aytaş, G. (2014). *Çocuk Edebiyatı*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yavuzer, H. (1997). *Çocuk Psikolojisi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yavuzer, H. (2004). *Eğitim ve Gelişim Özellikleri ile Okul Çağı Çocuğu*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Yiğitoğlu, M.; Sağlam, A. (2021). *İbrahim Aşkî'nin Telif Eserleri (İncelemeler-Metinler)*, Konya: Eğitim Yayınevi.
- Yörükoğlu, A. (1998). *Çocuk Ruh Sağlığı*, İstanbul: Özgür Yayınları.

Araştırma Makalesi

Belkıs Sami Boyar'ın *Aşkımı Öldürdüm* Romanında Özgürlük ve Eşitlik Düşüncesi

*The Idea of Freedom and Equality in Belkıs Sami Boyar's Novel *Aşkımı Öldürdüm**

Ece SERRİCAN KABALCI¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, eceserrican@hotmail.com

Öz: *Son Saat* gazetesinde 25 Haziran 1926-16 Eylül 1926 tarihleri arasında 73 tefrika hâlinde yayımlanan *Aşkımı Öldürdüm* romanı, Halide Edip Adıvar'ın baba bir, anne ayrı kız kardeşi olan Belkıs Sami Boyar tarafından yazılmıştır. Roman başkışisi olan Ferhunde'nin günlüklerinin aktarımından oluşan eser; kadının erkek karşısındaki konumunu sorgulaması, özgürlük ve eşitlik kavramlarını dile getirmesi, evliliklerde ortaya çıkan sorunları irdelemesi bakımından dikkat çekici bir eserdir.

Bu çalışmada, Belkıs Sami Boyar tarafından yazılmış olan *Aşkımı Öldürdüm* adlı eser incelenmiştir. Kadın duyarlılığının yine kadın bir yazar tarafından ele alındığı *Aşkımı Öldürdüm* adlı romanda, Cumhuriyet'in ilk kuşak kadınlarından biri olan Ferhunde'nin duygu ve düşünceleri üzerinden iki temel kavrama yer verilmiştir: özgürlük ve eşitlik. Romanda özgürlük ve eşitlik kavramlarının kadının toplum içinde var olma çabası üzerinden değerlendirildiği, özellikle kendine ait bir odası olan kadınların duygu ve düşüncelerini hür bir şekilde dile getirebildiğinin vurgulandığı tespit edilmiştir. Bu bulgulardan hareketle Ferhunde'nin pasif direnişinin nedenleri incelenmiştir. Yapılan çalışma sonucunda, feminist imaların ve yenilikçi düşüncelerin yer aldığı romanın, tüm bu özelliklerine rağmen sonu mutsuz biten bir aşk romanı gibi tamamlandığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: *Aşkımı Öldürdüm*, Belkıs Sami Boyar, tefrika roman, özgürlük, aşk, evlilik.

Abstract: The novel titled *Aşkımı Öldürdüm* was written in the *Son Saat* newspaper between 25 June 1926 and 16 September 1926 in 73 serials by Belkıs Sami Boyar who is Halide Edip Adıvar's stepsister, It is a remarkable work that is comprised by main character of novel Ferhunde's diaries, and focuses on questioning the woman's position against man, expressing the concepts of freedom and equality, and examining the problems that arise in marriages.

In this study, the work titled *Aşkımı Öldürdüm*, written by Belkıs Sami Boyar, was examined. The novel *Aşkımı Öldürdüm*, which deals with women's sensitivity by a female writer, deals with two basic concepts through Ferhunde's feelings and thoughts: freedom and equality. In the novel, it was seen that the concepts of freedom and equality were discussed through the effort of women to exist in society, and it was emphasized that women, who have a room of their own, can express their feelings and thoughts liberally. Based on these findings, the reasons for Ferhunde's passive resistance were examined. As a result of the study, it was seen that the novel, which includes feminist allusions and innovative thoughts, was completed like a love novel that ended unhappy in spite of all these features.

Keywords: *Aşkımı Öldürdüm*, Belkıs Sami Boyar, serialized novel, freedom, love, marriage.



Atıf: Serrican Kabalci, E. (2024). "Belkıs Sami Boyar'ın *Aşkımı Öldürdüm* Romanında Özgürlük ve Eşitlik Düşüncesi". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(2): 405-419.

DOI: 10.31465/eeder.1484292

Geliş/Received: 14.05.2024

Kabul/Accepted: 26.09.2024

Yayımlı/Published: 22.10.2024



Giriş

19. yüzyıldan itibaren Osmanlı Devleti'nde görülen modernleşme hareketi üç temel yönde gelişmiştir: Anayasal bir hükümetin oluşması, bürokrat kesimin yönetime ağırlığını koyması ve kadınların eğitimi. Özellikle kadınların eğitilmesi ve topluma kazandırılması, Osmanlı modernleşmesini destekleyecek en önemli gelişmelerden biri olarak kabul edilmiştir. Bu dönem aydınlarından Namık Kemal, Ahmet Midhat ve Şemseddin Sami, kadınların eğitimine ve sosyal alandaki konumuna dikkat çeken öncü isimlerdir (Çaha, 1996: 87-88). Namık Kemal, “Terbiye-i Nisvan” başlıklı yazısında; kadınların toplumdan soyutlanmaması gerektiğini belirtmiş, yeni nesli yetiştiren kadının bilgili olması gerektiğini vurgulamıştır (Namık Kemal, 1962, s. 1-2). Şemseddin Sami, *Kadınlar* risalesinde; kadınların toplumun yarısını oluşturduğuna ve toplumun diğer yarısının yetiştirilmesinin de kadınların sorumluluğunda olduğuna dikkat çekmiştir. Bu nedenle, “kadınların terbiye olunmasıyla, istikbal için bütün nev-i beşerin terbiye edilmiş olacağı”nı (Şemseddin Sami, 1879: 22) savunmuştur. Ahmet Midhat, kadını erkekle eşit kılmayı hedefleyen feminizm taraftarı olmamakla birlikte kadının toplumda bir kenara itilmesini de kabul etmemiştir. Ona göre, toplum içinde kadına hak ettiği yer verilmelidir. Ayrıca genç kızların iyi bir evlilik yapabilmesi ve aile mesuliyetini öğrenebilmesi için erkeklerle eşit şekilde eğitim alması gerektiğini de belirtmiştir (Kurnaz, 1991: 35-36).

Tanzimat Dönemi'nde kadın üzerinden yürütülen tartışmalarda tüm söylemler, kadınların konumunu ve davranışlarını toplumun gerçek kimliğiyle uyumlu ve onu tehdit etmeyecek şekilde oluşturmakta birleşmiştir (Kandiyoti, 2013: 147). II. Meşrutiyet Dönemi'ne geldiğinde ise kadınların, kamusal alanda rol üstlenmek istedikleri görülmektedir. Kendi kimliğini yeniden tanımlamaya yönelik kadın, tartışılan konularda çözüm yolları önermeye başlamıştır (Keçeci Kurt 2015: 1092). Bu değişim sürecini süreli yayınlarda da takip etmek mümkündür. Tanzimat Dönemi'nde çıkan kadın dergileri aile kurumu, çocuk eğitimi ve moda üzerine yoğunlaşırken II. Meşrutiyet Dönemi'ndeki yayınlarda modern kadın imajı ve kadın hareketleri yer almaya başlamıştır (Şahin, 2018: 93). Osmanlı modernleşmesinde önemli bir dönüm noktası olan “yeni kadınlık” ve “yeni aile” kavramları, dönemin kadın dergilerindeki kadın yazarlar tarafından da tartışılmıştır. Ancak başlangıçta erkek ve kadın yazarların modern aile arayışı benzerlik göstermiştir. Yazarlar; eğitilmiş anne, kocasına saygı gösteren bir eş ve iyi yetiştirilmiş çocuklardan oluşan mutlu ve modern aile tanımında birleşmişlerdir (Sancar, 2012: 124). Cumhuriyet Dönemi'nde ise, anne olmanın dışında kadının misyonu; sosyal hayatta ve çalışma hayatında erkeğin ortağı, arkadaşı ve yardımcısı olan birey olmaya dönüşmüştür. İdeal Cumhuriyet kadını bu şekilde tanımlanmaya başlanmıştır (Toska, 1998: 79).

1890'ların başından itibaren kadınların matbuat dünyasında hem yazar hem de okur olarak belirgin şekilde görünmeye başlaması, Fatma Aliye Hanım'ın faaliyetleri, 1895'te *Hanımlara Mahsus Gazete*'nin yayın hayatına girmesi bu alandaki en önemli gelişmelerdir. Fatma Aliye Hanım'dan başka Şair Nigâr Hanım, Makbule Leman, Emine Semiye gibi eğitim almış kadınların olması ve bu kadınların yazarak kendilerini ifade etmeleri, kadınları sosyal hayatta görünür kılmıştır. Başlangıçta Türk kadınının sosyalleşme süreci, erkek aydınlar tarafından şekillendirilmiştir. Ancak kendini tanıyarak cesaret kazanan kadın, belirli sınırlar içinde kalmayı reddetmiş ve inandığı gibi yaşamayı seçmiştir (Argunşah, 2015: 29-33). Eril sistemin dayattığı sınırlara başkaldıran kadın, edebî alandaki konumunu güçlendirmiş ve “kendini yazma” sürecini başlatmıştır. Bu süreçle birlikte edebiyat, kadının güçlü bir varlık gösterdiği bir alan olmuştur. Başlangıçta “iç dökme aracı” olan edebiyat; kadınlara, duygu ve düşüncelerin bazen saklanan bazen de duyurulmak istenenlerin anlatılabildiği bir özgürlük alanı sunmuştur. Zamanla kendini

geliştiren kadın, sosyal deneyim ve birikimlerini aktardığı edebiyatı, “kendini gerçekleştirme alanı”na dönüştürmüştür. Kendini yazma cesaretini gösteren ilk kadın yazarlar, hemcinsleri için birer rol model olmuş ve kendilerinden sonra gelen kuşağın yolunu aydınlatmışlardır (Argunşah, 2022: 225-226). Zihinsel özgürlüğe kavuşmanın kendine ait bir odaya sahip olmaktan geçtiğini anlayan kadın (Woolf, 2012: 120), bu aşamadan sonra okuyan kadından yazan kadın konumuna geçmiştir.

Yazma cesareti kazanan kadının başkalarıyla paylaşmak için yazması, geniş çevreye sunulacak değerde düşünce üretebildiğini gösterir (Argunşah, 2022: 152). Düşündüğünü yazma cesareti gösteren öncü kadınların gayretiyle romanda aile, kadın ve eğitim konuları ön plana çıkar. Edebiyatı bir nevi “sır ifşası” aracı olarak kullanan kadın yazar, kurulan yeni düzende yer bulur (Çetindaş, 2022: 254). Feminist eleştirinin ilk modern yapıtı olarak kabul edilen *Kendine Ait Bir Oda*; kadınların, sembolik olarak yanlış tasvir edilmelerini eleştirdiklerinde feminist bir bakış açısına sahip olacaklarını savunur. Çünkü kadın, o güne dek erkeğin kaleminde şekillenmiş ve onların istekleri doğrultusunda hareket etmiştir. Bu egemenliği yıkmak için kadının yazar konumuna geçmesi gerekmektedir.

Kadının anlatma problemine odaklanan ve ülküsel değerlere yer veren Halide Edip Adıvar'a kadar Türk romanında kadın yazar, aslında melodram yazarıdır. Romantizmin değerlerini bünyesinde taşıyan melodramlar, bireyin ahlaki olarak yüceltilip arzularıyla sınılandığı bir türdür. Bu sınılanın bireyin iç dünyasında yarattığı çatışmaları ele alan melodram, santimental yoğunluğu yüksek üslubuyla dikkat çekmektedir (Çetindaş, 2022: 263). Bu çalışmaya kaynaklık eden ve Belkıs Sami Boyar tarafından yazılan *Aşkımı Öldürdüm* romanı, melodram türünde kaleme alınmış, tefrika olarak yayımlanmış ve yakın tarihte kitap olarak basılmış bir eserdir.

Koç Üniversitesi Yayınları'nın hazırladığı tefrika dizisinin ilk kitabı olma özelliğini taşıyan *Aşkımı Öldürdüm* romanı, “Türk Edebiyatında Tefrika Roman Tarihi (1831-1928)” başlıklı projenin bir ürünüdür. Proje kapsamında Latin harflerine aktarılan roman, 2017 yılında yayımlanır. Kitabın başında yer alan “Sunuş-*Aşkımı Öldürdüm*'ü Bugüne Taşımak” başlıklı bölüm, Reyhan Tutumlu ve Ali Serdar tarafından yazılır. Bu bölümde yazarın hayatına dair bibliyografik bilgilere yer verilir. Belkıs Sami Boyar'ın hayatı hakkındaki bilgilerin sınırlı olduğu belirtildikten sonra Halide Edip Adıvar'ın eserlerinden ve biyografilerden bazı bilgilere ulaşılabildiği belirtilir. 1894 yılında doğmuş olduğu düşünülen Belkıs Sami Boyar, 1966 yılında İstanbul'da vefat etmiştir. Amerikan Kolejinde okumuş, 1916 yılında ablasıyla birlikte farklı okullarda eğitim vermek üzere Suriye ve Lübnan'a gitmiştir. Bu okulların birinde müzik öğretmeni olan ünlü Ermeni müzisyen Vedi Sabra'yla ilk evliliğini yapmıştır. İkinci evliliğini 1922 yılında, dönemin ünlü ressamlarından Ali Sami Boyar ile gerçekleştirmiştir. Beyoğlu'ndaki İnönü Kız Lisesinde ve Kandilli Kız Lisesinde İngilizce öğretmeni olarak çalışan Belkıs Sami Boyar'ın çevirileri, ayrıca *Muhit* dergisinde çıkan yazıları mevcuttur (s. 6).

Belkıs Sami Boyar'ın muhtemelen kendi yaşadığı veya şahit olduğu olaylara yer verdiği *Aşkımı Öldürdüm* romanı, dönemin cemiyet hayatını anlatır. Yazarın tek romanının *Aşkımı Öldürdüm* olması, sonraki yıllarda neden roman yazmaya devam etmediği sorusunu akıllara getirir. İnci Enginün (2021), Belkıs Sami Boyar'ın “kendisinden önde müstesna bir ablası” olduğu için yazma faaliyetine devam etmediğini düşünür (s. 224). Geride başka bir eser bırakmadığı göz önüne alındığında bu düşünce genel olarak kabul görmektedir. Belkıs Sami Boyar'ın tek eseri olma özelliği taşıyan *Aşkımı Öldürdüm*, otobiyografik göndermelerden yararlanması ve feminist imaları içermesi bakımından dikkat çekici bir eserdir. Bu çalışmada, *Aşkımı Öldürdüm* romanı

tanıtılmış, ayrıca romanda vurgulanan özgürlük ve eşitlik kavramlarının nasıl işlendiği incelenmiştir.

1. *Aşkımı Öldürdüm* Romanının Olay Örgüsü

Aşkımı Öldürdüm, aynı zamanda roman başkışısı olan Ferhunde'nin kendi kaleminden anlattığı olayları aktarır. Ferhunde'nin dikkat çekici ve keskin ifadeleri, günlük formatındaki anlatım yöntemi dönemin zihniyetine ışık tutar. Yenilikçi fikirlere sahip olan Ferhunde, özgürlüğüne düşkün bir kadındır ve kadınların erkeklerle eşit haklara sahip olması gerektiğini savunmaktadır (Ertem, 2020: e-kaynak). İlk bakışta idealist bir kadın görünümü çizen Ferhunde, aslında kendisini tam bir özne olarak kabul ettiremeyen ve bağımsız bir birey olarak büyümemiş biridir. Ferhunde'nin boşanma hakkındaki düşünceleri, erkeklere karşı tutumu, bağımsızlık ve özgürlük arzusu, kendine ait bir oda talebi romanın feminist imalarıdır. Ancak romanın sonunda kanser hastası olduğunu öğrenen Ferhunde, hayata ve kendine yönelik karamsar bir tutum içine girmiş, bu nedenle beklentilerini ve arzularını gerçekleştirememiştir. Fuat'tan boşanamamış, Ferit ile evlenememiş, arzuladığı bağımsız ve özgür hayata kavuşamamıştır (Serdar ve Tutumlu Serdar, 2016: 312).

Bestekâr Fuat Bey ile on senelik evli olan Ferhunde, evliliğinde aradığı mutluluğu bulamamış ve içine kapanmıştır. Geçmişinin acılarla dolu olduğunu düşünen Ferhunde, son üç senedir kocasından tamamen uzaklaşmış ve kendine ait bir dünya kurmuştur. Henüz otuz yaşında olmasına rağmen kendisini hayattan beklentisi kalmamış mutsuz bir kadın olarak hissetmektedir. İki yabancı gibi sürdürdükleri evliliklerinde kocasının ihanetine de şahit olan Ferhunde, bu evliliği kâğıt üstünde sürdürmektedir. Kocasını Fuat, aynı zamanda solisti olan Nadire Hanım ile gayrimeşru bir ilişki yaşayan ve bunu çevreden saklama ihtiyacı duymayan bir erkektir. Ferhunde'nin duygularını, bunalımlarını ve sinir krizlerini görmezden gelen, sadece kendi mutluluğuna odaklanmış bir erkektir.

Ferhunde'nin her anı birbirine benzeyen günleri, Ferit ile tanıştıktan ve onun sevgisine inandıktan sonra tamamen değişir. Ferit, dürüst tavırları ve verdiği sözü tutan kararlılığıyla Ferhunde'yi etkiler. Ferhunde, gençliği ve güzelliği karşısında kendisine kur yapan ve kimi zaman ahlak dışı düşüncelerle yaklaşan diğer erkeklerden farklı bulduğu Ferit ile dost olmak ister. Roman boyunca "dostum" diye hitap ettiği Ferit'i, yaşadığı acıları dindirecek ve kendisini şefkatle saracak tek erkek olarak görür. Aralarındaki samimi ilişki, Fuat'ın metresi Nadire ile birlikte konser vermek için Suriye'ye gitmesiyle farklı bir yola girer. Fuat'ın Ferhunde'yi hiçe sayarak ve onun gururunu ayaklar altına alarak planladığı bu üç aylık seyahat süresince "koca figürü"nü ortadan kalkması, Ferhunde'ye özgürlük alanı sunar. Yalnızlığın zevkini tadan, Ferit ile geçirdiği zamanlarda mutluluğun ne olduğunu anlayan ve tekrar hayal kurmanın baş döndüren cazibesine kapılan Ferhunde, evliliğini bitirme kararı alır. Bu kararı almasında üç şey etkilidir: Birinci neden, sosyal hayatta oynamaktan sıkıldığı "mutlu eş rolü", ikincisi hiçbir bağı olmadan hayatını sürdürme isteği, üçüncü ve en önemli neden ise Ferit'e duyduğu aşktır. Başlangıçta bu aşktan kaçsa da inkâr da etse, sonunda bu gerçeği kabul etmiş ve baş başa oldukları bir gece birbirlerine duygularını itiraf etmişlerdir. Ferhunde'nin mutlu ve umutlu günleri, Ferit'in Amerika'ya gitme zamanı yaklaştıkça kararmaya başlamıştır. Gittikçe gölgelenen mutluluğu, bambaşka bir yerden gelen darbe ile son bulmuştur. Göğsündeki şişliğin ne olduğunu öğrenmek için gittiği doktor, kendisine kanser teşhisi koymuş ve acilen ameliyat olması gerektiğini söylemiştir. Ancak Ferhunde, Ferit ile birlikte geçireceği son günlerinde hastalıkla uğraşmak istemediği için operasyonu ertelemiştir. Bu kararını "ölmeden önce aşkımı öldürdüm" ifadesiyle vurgulamıştır. Eğer kendisine bir şey olursa Ferit'e verilmesi için bir mektup yazmış ve hatıra defterinin de sevdiği adama

ulaştırılmasını vasiyet etmiştir. Roman, Ferhunde'nin bu mektubu ile bitirilmiş, Ferit'in bu mektubu bir ay sonra aldığı belirtilmiştir. Bu bilgilerle Ferhunde'nin öldüğü okuyucuya duyurulmuştur.

2. Ferhunde'nin Kendine Ait Odası

Modernleşme dönemi Türk romanlarında çok eşlilik, aldatma, boşanma ve çalışma isteği gibi durumlarla karşılaşan kadınlar bireysel kimliklerini gerçekleştirmek için evden kaçarak yeni mekân arayışı içerisine girerler. Evden kaçış aslında kadınlıkla ilgili problemlerin belirginleşmesinin, geleneksel hayata tutunamayan kadının kendine ait sığınma mekânı oluşturmasının göstergesidir. Ayrıca bu dönem romanlarında ev içinde sürdürülebilecek olan hizmetçilik, mürebbiyelik, öğretmenlik gibi işler de kadınlara sığınma mekânı sunmaktadır. Her iki durumda da kadınlar evden kaçarak özgür kimliklerini kurgulayacakları bir mekân aramaktadır (Karaca, 2013: 1819-1821).

Cumhuriyet'in ilk döneminde yayımlanan *Aşkımı Öldürdüm* (1926) romanında, evden kaçış yerine ev içinde kendine ait bir alan yaratma arzusu üzerinde durulur. Roman başkişisi Ferhunde'nin kaçış/sığınma mekânı odasıdır. Roman, Virginia Woolf'un *Kendine Ait Bir Oda* (1929) başlıklı eserinden önce yazılmıştır. Woolf'un tanınmış eserinde yer verdiği ve özellikle vurguladığı iki nokta kadınların kendine ait odalarının olması ve ekonomik özgürlüklerini kazanmalarındır. *Aşkımı Öldürdüm*'de, Ferhunde'nin kendisini özgür hissettiği, iç dünyasına döndüğü ve kendisinden izler katarak düzenlediği odası hayatında önemli bir noktada yer almaktadır. Aynı zamanda bu oda, Ferhunde'nin günlüğünün aktarımı şeklinde oluşturulan romanın yazıldığı yerdir. Ferhunde'nin odası ve bu odadaki ruh hâli şu şekilde anlatılmaktadır:

“Yumuşak yastıkların içine gömülüyorum, gözlerimi nim kapıyorum, hiçbir şey düşünmeden odamın güzelliğini seyrediyorum. Evet, odam hem güzel hem de samimi. Bu odayı ben yaptım. Etrafımda çiçekler var. Odanın dört köşesi çiçek içinde. Âdeta bir kış bahçesi gibi. Şezlongun başucunda küçük masam. Üstünde hep sevdiğim kitaplar var. Duvarlarda bir iki pastelli, sulu boya bir iki kroki gülümsüyor gibi. Pencereden uzak ufuklar görünüyor. Yalnız göğe baktığım zaman kendimi lâyetenâhinin koynunda zannediyorum. Derin bir düşünceye dalıyorum. Canım hiç yazı yazmak istemiyor.” (s. 23)

Hatıralarını yazan ve kendisiyle dertleşen Ferhunde, çevresindeki kalabalığa rağmen yalnız bir kadındır. Başta kocasından göremediği ilgi, daha sonra toplum içinde kendi olamama durumu genç kadını en güvenli limanı olan odasında mutlu olmaya itmiştir. Sosyal hayattaki toplantılarda ve eğlencelerde sanki yüzünde bir maske varmış gibi rol yapması, kimi zaman vahşi tavırlar sergilemesi, bir an kahkaha atarken hemen ardından surat asması Ferhunde'nin tutarsız tabiatının göstergeleridir. Bu nedenle Ferhunde, yaşadıklarını yazmayı âdet edinmiş ve böylece duygusal ve düşünsel yönden benliğini rahatlatmaya çalışmıştır. Yaşadığı duygusal gelgitlerde odasında yalnız kalmayı istemesi bu yüzdendir. Odasına çekilmek, kendiyi baş başa kalmak ve yazmak Ferhunde'yi mutlu etmektedir: “(...) Daha iyi seyredebilmek için kalemimi bıraktım. Camdan akan yağmuru seyrettim. İçimde bir sevinç var, sokakları seller götürürken sıcak odamda, sobamın başında, dört köşeye sinen hafif bir nergis kokusu içinde oturmaktan mütevellit bir sevinç.” (s. 11)

Ferhunde henüz on yaşındayken annesini kaybetmiş ve annesinin bir ahabı tarafından büyütülmüştür. Hasta olan annesi; halsiz, mutsuz ve eşinin her hatasına göz yuman hoşgörülü bir kadın olarak tanıtılmıştır. Ferhunde, “Seciyenin kuvvetini babamdan almışım. Fikrimde, hissiyatımda hür ve serbestim. Kimsenin fikriyle iş görmem ve kolay kolay azim ve irademi elimden kaybetmem.” (s. 27) diyerek kendine dair ipuçları vermiş, duygularıyla hareket

etmediğini vurgulamak için babasına benzediğini söylemiştir. Ancak bu benzeş biraz da annesini kaybetmiş olması yüzündendir. Çünkü on yaşına kadar yaramaz bir kız olarak istediğini yapan Ferhunde, annesini kaybettikten sonra kabuğuna çekilmiştir. Romanda Ferhunde'nin tabiatına dair kullanılan “vahşi” ifadesi, annesiz büyümesinin bir sonucudur ve bu gerçek şu şekilde dile getirilmiştir: “(...) On yaşında annesiz kaldım. Felaketi ben pekiyi hissettim ve o günden sonra vahşileştim. Kimse ile konuşmamaya, hissiyatımı hiç kimseye söylememeye başladım. Herkes bana, ‘İçinden pazarlıklı’ diyordu.” (s. 27)

Korunma ihtiyacı duyduğu için kabuğuna çekilen Ferhunde'yi saran ve dış dünyadan saklayan en önemli sığınağı odasıdır. Masasının başına oturan ve yaşadıklarını yazan Ferhunde, Fuat'tan uzakta kurduğu bu dünyasında mutludur. Fuat ile evin içinde sadece yemeklerde buluşan Ferhunde, onun yanından ayrıldığında büyük bir yükten kurtulmuş gibi hafiflemekte ve odasında huzur bulmaktadır. Odası bir nevi Fuat'tan kendisini koruyan ve ona özgürlük alanı sunan yerdir. Ferhunde'nin herkesten saklanmak istemesi ve şefkatle sarıp sarmalanma arzusu, kendisini bir kediye benzettiği şu satırlarda açıkça görülmektedir: “Bir kedi gibi yastıklarımın arasına büzuldüm. Nihayet masamın üstünden bir kitap aldım. Genç şairlerimizden birinin mecmua-yı eşarı, fena değil, tam ilkbaharda okunacak bir kitap. Okumaya başladım. Dalmış okuyordum.” (s. 43)

Ferhunde'nin odasına kapanıp yazı yazması, Fuat'ın egemenlik alanından çıkıp kendini bir özne olarak anlamlandırma çabasını da gösterir. Yazarak kendini bir özne olarak kurgulayan Ferhunde, kendi bakış açısına kavuştuktan sonra kendisiyle ilişki kurmaya çalışan erkekleri eleştirir. Onların fiziksel yakınlığını reddederken manevi yakınlıklarına muhtaç olması ise, henüz tamamlanmamış özneliğini gösterir (Toprak ve Öker, 2018: 157).

Odasına çekilerek özüne dönen ve huzuru arayan Ferhunde, Fuat'ın yokluğunda Yakacık'a taşınmaya karar verir. Bu kararı almasında artık yalnız ve özgür bir kadın gibi hissetmesi de etkili olur. Evdeki eşyaların nakli sırasında sığınağı olan odasını da toplamak zorunda kalır. Evin bu hâli karşısında iç sıkıntısına düşen Ferhunde, bir an önce buradan uzaklaşmak ister: “(...) Bu ev durulmaz hâl aldı, artık evden kaçmak için can atıyorum. Odam da asabıma dokunuyor. Hâlbuki burada yegâne sevdiğim şey, ayrılacağıma yegâne müteessif olduğum şey odam.” (s. 89)

Ferhunde'yi yalnız bırakmayan dostlarının başında gelen kişi Ferit'tir. Samimi bir dost, güvenilir bir liman olarak gördüğü Ferit ile geçirdiği saatler, Ferhunde için saadeti müjdelemektedir. Baş başa oldukları bir gün, Ferit genç kadının yazma faaliyetlerini merak eder. Ferhunde'nin nerede ve nasıl yazdığını öğrenmek ister. Ferhunde, onun bu merakını gidermek için odasını Ferit'e gösterir ve aralarında şu şekilde bir konuşma geçer:

“Sormak ayıp olmasın ama hatıralarınızı bu odada mı yazarsınız?”

– Hayır kendi odamda. İşte yalnız...

Kalktım ve düşünmeden gayriihtiyari yan taraftaki kapıyı açtım.

– Şuradan bakınız, çalıştığım köşeyi görürsünüz.

Yaklaştı. Nazarları masanın üzerine ilişti, uzaktan kitapları süzdüğünü fark ettim.

(...) – Siz... Odanızı görmeme müsaade ettiniz diye çok teşekkür ederim. Cidden müteşekkirim Ferhunde Hanımefendi, dostlar dostların yaşadıkları yeri bilirlerse mesut olurlar.

– Amerika'ya gittiğiniz zaman, eğer beni düşünmeye vakit bulursanız, gözlerinizin önüne bu oda gelsin. Bu odayı hayalinizde canlandırın. Bir günlük dostum işte orada dersiniz.” (s. 91-92)

Romanın başından beri sık sık sinir buhranı geçiren, bir neşeli bir üzgün hâllerıyla herkesi şaşırta ve çevreye karşı daima mesafeli duran Ferhunde, Yakacık'ta huzura kavuşur. Yıllardır yaşadığı

yapmacık hayattan kurtulduğunu düşünür. Sakin bir hayat sürmek, neşe içinde gezmek, her şeye lakayt kalmak Ferhunde'nin tek isteğidir. Yakacık'taki günlerini mutluluk içinde geçiren Ferhunde, buradaki odasına gösterdiği özeni belirtmeden geçemez. Tıpkı diğer evdeki odası gibi bu odaya da kendinden bir şeyler kattığını ancak bu şekilde rahat ettiğini şöyle anlatır:

“İşte artık yerleştim, odamı yerleştirdim. Muvakkat bir zaman için bile olsa oturacağım, yaşayacağım odayı benimsemeliyim, odaya kendimden bir nebze vermeliyim. Ben biraz oturacağım yere, oturacağım yer de biraz bana benzemelidir. Duvarlara birkaç resim, masaların üzerine bir iki örtü ile bir iki vazı, ufak tefek bir iki biblo, kitaplarım... Bütün bu benimseyemediğim şeyleri yerli yerine koymadım mı odamı da benimseyemiyorum.” (s. 98)

Okuyan, yazan, düşünen, sanatla ilgilenen ve piyano çalan Ferhunde, entelektüel birikime sahip bir kadındır. Ağırbaşlı duruşu ve bildiğini savunmaktan geri durmayan tavrı ile dikkat çekmektedir. Kendine ait bir oda hazırlaması, bu odaya koyduğu eşyaların kendine ait izler taşıması ve hatıralarını yazması onu romandaki diğer kadınlardan ayırmaktadır.

3. Ferhunde'nin Bakış Açısından Kadınların Özgürlük ve Eşitlik Arayışı

Bireylerin özgürlüğü, hak eşitsizliği, kadın ve erkek eşitliği; kadınların önüne çıkan ve kadının toplum içindekini yerini sorgulatan temel tartışma konularıdır. Kadınların bulunduğu konumu tartışmaya açan bu konular dile getirildikçe özgürlük ve eşitliği hedefleyen bir kadın hareketi ortaya çıkmıştır. Erkek karşısındaki konumunu sorgulayan kadın, kurtuluş yolunun yeni bir kadın tipi ortaya koymak olduğunu görmüştür (Çakır, 2016: 58). Erkek egemenliğine karşı kadın haklarını savunan kadın hareketi, “kadınların toplum içindeki rolünü ve haklarını genişletmeyi öngören bir doktrin” olarak feminizme doğru yol almıştır. Kadın hareketi görünümündeki feminizm, toplumsal kabullere karşı bir meydan okuma edimidir. Kadına dayatılan rollerin reddedilmesi ve kadının “kendi”liğini kazanması üzerine yapılandırılan feminizm, bilinç düzeyini yükseltmeyi hedefleyen bir reform hareketidir (Eliuz, 2011: 222). Başlangıçta kadınların hayat şartlarını iyileştirmeye yönelik bir mücadele hareketi olarak ortaya çıkan feminizm, zamanla ideolojik bir boyut kazanmıştır. Kadının eylem, düşünce ve duygularının önemsiz ve değersiz görülmesine karşı çıkan feminizm; sosyal, kültürel ve siyasal alandan dışlanan kadının varoluş mücadelesini savunur (Argunşah ve Akçeşme, 2023: 165). Egemen özne olarak görülen erkek karşısında dezavantajlı bir konumda olan kadın, kendi olma ve kendine sadık kalma anlamında özünü ve varoluşunu gerçekleştirdiğinde trajedisi sona erecektir. Kadının eşitlik ve bağımsızlık arayışı serüveninde ulaşması hedeflenen son nokta toplumsal rollerin dışına çıkmış ve özne olarak kendini yeniden oluşturmuş bir bireydir (Eliuz, 2011: 222).

Aşkımı Öldürdüm romanında, Ferhunde'nin konumunda ve düşünce tarzındaki bir kadının kadın-erkek ilişkilerine nasıl baktığı ele alınır. Bu konunun işlenmesi, kadın bir yazarın roman başkışisi aracılığıyla düşüncelerini aktarmış olabileceğini akla getirir. Temel soru şudur: Kurgusal dünya ile özdeşleşme rahatlamayı getirmiş midir? Bu soruya kesin bir cevap vermek, Belkıs Sami Boyar'ın biyografisi hakkındaki sınırlı bilgi göz önüne alındığında oldukça zordur. O hâlde, Ferhunde'yi bir birey -hatta içe dönük bir birey- olarak kabul ederek öne sürdüğü fikirleri yorumlamak daha doğrudur.

Karamsar, üzgün ve yalnız bir ruha sahip olduğunu düşünen Ferhunde, mesafeli tavrı ve alaycı bakışlarıyla dünyayı umursamayan bir kadın görünümü çizmektedir. Kocasını Fuat'ın kendisini aldattığını öğrendikten sonra rahatlayan Ferhunde, aralarındaki bağın koptuğunu ve bu sayede özgürleştiğini düşünür. Kocasının sevgilisi olan solist Nadire'yi dinlerken aklından geçenler, duygularının gerçekliğini gösterir: “Bir kere daha, artık bu adamın beni muazzep edemediğini

düşünerek sevindim. Her ikisini de lakayt nazarla seyrettim. Sahnede şarkı söyleyen kadına, yanımda oturan erkeğe, bir yabancı erkeğe bakar gibi baktım.” (s. 13)

Toplum algısına göre, kendisini bedeni ve ruhu ile evleneceği erkeğe saklayan ve evlendikten sonra kocasına sınırsız bir bağlılık gösteren taraf kadındır. Kocasını hayatının merkezine yerleştiren kadın için bu adanmışlık normaldir. Erkek ise, evlenerek toplumsal konumunu tamamladığını düşündüğünden kadının beklentilerine cevap vermeyebilir. “Efendi” konumuyla erkek, kadının sınırlarını çizer ve kadın ile özgürlük kavramlarını yan yana getirmez. Kadının; erkeğin baskısı ve sindirmesi ile çaresiz, mutsuz ve seçeneksiz bir nesne olarak yaşamına devam etmekten başka şansı yokmuş gibi düşünür (Eliuz, 2011: 225-226).

Ferhunde de tıpkı sınırları çizilen diğer hemcinsleri gibi bencil ve zevkine düşkün bir erkek olan kocası Fuat tarafından sınırlandırılmıştır. Her şey yolundaymış gibi davranan, dışarıya karşı mükemmel bir eş rolü oynayan Ferhunde'nin gülüşü, keyifli hâlleri ve lakayt tavırları sadece göstermeliktir ve gerçeği maskeleymektedir. Fuat, Ferhunde'ye sevgi ve saygı göstermez ancak aynı evde iki yabancı gibi yaşadığı eşinden boşanmayı da göze alamaz. Bu nedenle, Fuat'ın bağlılığını bencillikten öteye gidemeyen bir sahip olma arzusu olarak tanımlamak gerekir. “Efendi” konumundaki Fuat için kendisi sınırsız bir özgürlük alanına sahiptir ve istediğini yapmak hakkıdır ancak Ferhunde mutlaka evde oturmalıdır. Aşağıda alıntılanan bölüm, Fuat'ın beklentilerinin acımasızlığını ve gurur kırıcılığını göstermektedir: “(...) İstiyordu ki o, daldan dala konsun; bir kadının koynundan çıkıp ötekinin kolları arasına atılsın ve ben evimde bütün bunlara razı, “Ne derlerse ana şakir, ne kılsalar ana şad” onu bekleyeyim, onun sevgili ve sadık karısı olayım. Hayatında yegâne ideali buydu.” (s. 21)

Gururlu bir kadın olan Ferhunde bu durumu kabul etmediği için aralarındaki karı koca ilişkisi sona ermiş, Ferhunde'nin aşkı ölmüştür. Ferhunde, bir kadın olarak namusunu koruduğu için memnun olsa da yalnızlığına ve kimsesizliğine çare bulamamaktadır: “(...) Kimsesizlik ve işsizlik kadar feci ne var? Herhâlde hiçbir şey yok. Kocam yok. Çocuğum yok. Sevdiğim yok. Dostum, arkadaşım bile yok.” (s. 28)

Ferhunde, kimsesizliğini ve hayata karşı pasif duruşunu vurgulamak için dört şeyin kendisinde olmadığını vurgulamıştır: Eş, çocuk, aşk ve arkadaş. Eliuz'a göre; kadının bireyleşme serüveninde eğitim, evlilik, aşk, annelik ve maddi bağımsızlık gibi toplumsal norm kategorilerinin kadının lehine yenilenmesi gerekmektedir. Dönüşüm sürecindeki kadın, erkeğin nesnesi konumundan kendi oluş sürecine geçerken şu aşamalardan geçmelidir (2011: s. 223):

“I. Nesne-kadının sınırlılık görünümleri

1. Güvenlik mitinin arkasından koşmak: geleneğe teslimiyet
2. Kurtarıma arzusu: evlilik
3. Mücadeleden kaçış: aşk
4. Özneye kör adanış: hayal kırıklığı
5. İyi kadın sendromu: anne olmak

II. Özne-kadın olma görünümleri

1. İlk adım: maddi bağımlılıktan kurtulma
2. Rol kalıplarının kısılcısından çıkma: eğitim
3. Kadınlığını tanımlama: kendi oluş.”

Bu aşamaları geçmesi ve kendi oluş süresicini tamamlaması beklenen Ferhunde; geleneğe teslim olarak kendisini ev sınırları içine hapsetmiş, başlangıçta çok mutlu olduğu bir evlilik yapmış, kocasına olan aşkı yüzünden birçok şeye katlanmış ve bu adanışının karşılığında kocası tarafından

yok sayılmış bir kadındır. Yaşadığı hayal kırıklığından sonra diğer aşamalara geçmek istese de bunu gerçekleştirememiş, bir birey olarak varoluş sürecini tamamlayamamıştır. Bu süreçte ona güç veren ve onu cesaretlendiren tek insan olan Ferit'in varlığı da bu aşamaları geçmesinde ona yardımcı olamamıştır.

Ferhunde'nin sık görüştüğü insanların başında kayınpederi, görünçesi Mesture ve onun kocası Pertev Bey gelmektedir. Bir gün Pertev Bey, arkadaşı Ferit'i Ferhunde ile tanıştırır. Bu tanışma, Ferhunde'nin hayatını geri dönülmez şekilde değiştirir. Çünkü o artık eski Ferhunde değildir, hapsediği yerden kurtulmayı isteyen bir kadındır. Ferit ile sadece dostça görüşmeyi isteyen Ferhunde, onunla konuştuğunda ferahladığını hisseder. Her erkeğin görüldüğü gibi olmadığına inanan Ferhunde, Ferit'in dolaysız ve samimi üslubundan etkilenir. Ferit'in kur yapmaması, sürekli iltifat etmemesi Ferhunde'yi sevindirir. Ancak bir gün aralarında geçen bir tartışma, Ferit'in eril tahakkümünü ortaya çıkarır. Ferhunde, ressam bir arkadaşının kendisine aldığı gülleri koklarken Ferit'in abartılı selamıyla karşılaşır. Kendisinden kuşkulandığını gözleriyle belli eden Ferit'i de diğer erkeklere benzetir. Sonraki buluşmalarında, Ferit'in kendisi hakkında yanlış düşüncelere kapıldığını “Şişli kadınları” imasından anlar. Ferhunde bu iğneleyici ifade karşısında, Ferit'in kendisini benzettiği “Şişli kadınları”ndan biri olduğunu ve hepsinin birbirine benzediğini söyler. Ancak bu konudaki bir yanlış anlaşılmayı da şu şekilde düzeltmek ister: “(...) o kadınların büyük bir ekseriyeti herkesin zannettiği şeyleri yapmazlar. Yapar gibi görünürler, fakat bu sadece görünüşlerindedir. Emin olunuz ki biz, görünüşte namuslu zannedilen kadınlardan çok daha namusluuz.” (s. 35)

Pierre Bourdieu, kadın-erkek arasındaki simgesel şiddet aracılığıyla kurulan iktidardan ya da tahakkümden bahseder. Sembolik şiddetin kadına verdiği en büyük zarar, değersizlik ve yetersizlik hissine kapılmasıdır. Eril role sahip erkek; güçlü, sert, otoriter ve karar alıcı konumda bulunur. Kadın simgesi ise; fedakâr, itaatkâr ve sorumluluk sahibidir (akt. Karaca, 2020: 409). Eril tahakküm, kadını tahakküm altına almaya çalışarak ve kadınların kimliklerini tanımalarını engelleyerek kadınların hâkimiyet alanını kısıtlamaktadır. Beden üzerinden gerçekleşen tahakkümde namus mefhumu; ahlaklı olma, doğru ve dürüst davranma, güzel davranışlar sergilemeyi içerir. Öte yandan namus, kadın bedeni ile özdeşleştirilir. Kadının toplumsal olarak kabul edilen tutum ve davranışları sergilemesi, namuslu yani “arlı” olduğunu göstermektedir. Bu noktada, erkeğin güçlü ve baskın olması, kadının ise teslimiyeti söz konusudur (Kaplan, 2017: 1832). Yukarıda alıntılanan bölüme bakıldığında, Ferit'in “Şişli kadınları” diyerek ötekileştirdiği ve namus dairesinin dışında tuttuğu kadınların olduğu görülmektedir. Bu kadınlardan biri olan Ferhunde, Ferit'in dayatmasını kabul etmeyerek kendini savunmaktadır. Romanda birçok yerde vurgulanan noktalardan birinin Ferhunde'nin namusuna düşkün bir kadın olmasıdır. Aldatan kocasına kendisinin de karşılık verme imkânı olduğu hâlde Ferhunde, Ferit'in metresi olmamıştır. Ferhunde, bu gerçeği şu şekilde dile getirmektedir: “(...) Namus ve iffetime inanan pek az kimse vardı. Kocasını tarafından bu derece ihmal edilen bir kadının tek durmasına, uslu oturacağına ihtimal vermiyorlardı. Evet, benim gibi bir kadının bir aşkı olması mevut ve mukaddermiş, hem benim gibi bir kadın sevmeden duramazmış.” (s. 63)

Her alanda ve her anlamda erkek üstünlüğünü savunan eril tahakküm, yukarıda alıntılanan ve bir başkaldırı örneği olan bölüm dışında romanın genelinde hâkimdir. Daha romanın başında Ferhunde, bir ilah olarak gördüğü Fuat'a benliğini vererek kendini kurban ettiğini açıkça söylemektedir. Fuat'ın önünde diz çökerek Tahsin Nahit'ten okuduğu, “Gözlerim bağlı, başım hummalı,/ Ey ilahem, sana kurban geldim.” dizeleri, onun teslim oluşunu gösterir. Bu nedenle, Fuat'a olan sevgisi bittikten sonra Ferit'e adanması şaşırıcı değildir. Ferhunde zayıflığı,

umutsuzluğu, geleceğe yönelik ümitsizliği ile sığınabileceği ve dış çevreden korunabileceği birini aramaktadır. Hatta bu isteği, Ferit söz konusu olduğunda kendini acındırmaya kadar gitmektedir:

“Bugüne kadar bana kimsenin acımasına müsaade etmedim. Kendime asla acındırmak istemedim. Hâlbuki bazen düşünüyorum da Ferit Bey bana acısın istiyorum. Onun gibi bir adam tarafından acınmak, onun gibi bir erkeğin himayesine girmek çok şifa-bahş olacak. Ona sığınsam mesut olacağım, bunu pekâlâ hissediyorum.” (s. 65)

Eril tahakküm; kadının, toplumsal normların izin verdiği sınırlar içerisinde yaşaması gerektiğini savunmasının dışında fiziksel gücün üstünlüğünü de yüceltir. Romanda, görünmesinin çocukları ile oynayan Ferhunde, oyun sırasında bozulan treni nasıl tamir edeceğini bilemez. Sessizce onları izleyen Ferit yardım teklif ettiğinde çocukların yüzü güler ve aralarında şöyle bir konuşma geçer:

“– Teyze, lokomotifini Ferit Bey’e veriniz. O yapmasını bilir.

– Acaba?

– Erkekler böyle şeyleri bilirler!

Cemil’e itaat ettim, Ferit Bey’in uzun selamına da mukabele ettim.” (s. 25)

Bu noktada Ferhunde’nin güce karşı itaat ettiği görülür. Ferit kendisinden bekleneni yapmış ve treni tamir etmiştir. Ayrıca bu alıntıda, treni Ferit’e vermesini söyleyenin erkek çocuk olması da dikkat çekicidir. Küçük ya da büyük olsun bir ortamda erkek varsa onun sözünün dinlenilmesi ve gücüyle sorunları aşabilmesi beklenmektedir.

Ferhunde’nin Ferit ile olan ilişkisi, Fuat’ın sevgilisi Nadire ile Suriye’ye üç aylık turneye gidecek olmasıyla farklı bir boyuta taşınır. Ferhunde, kocası gittikten sonra serbest ve hür kalacağını, hayatının değişeceğini düşünür. Hatta düşüncelerini kocasına açıkça söyler: “(...) Siz Suriye’de canınızın istediğini yapacaksınız, ben de burada bildiğim gibi gönlümü eğlendireceğim. Bu suretle her ikimiz de keyifli bir mevsim geçirmiş olacağız. Eğer himayeye ihtiyacımız olursa pederiniz burada. Rahat rahat gidebilirsiniz. Muvaffakiyetler temenni ederim.” (s. 51) Ferhunde bu sözleriyle erkekler kadar kadınların da istediğini yapabilme hakkına sahip olduklarını vurgular. Ancak Ferhunde’nin özgürlük düşüncelerinde bile belirsizliğin yarattığı korkunun hâkim olduğu sezilir. Özgürlüğe alıştıktan sonra bir daha ne zaman böyle bir fırsatı yakalayacağını kendine sorar: “(...) Üç ay yalnız kalacağım. Kendimin sahibi yine kendim olacağım. Ondan sonra? Ondan sonrası kime ne? Ondan sonra düşünmeyeceğim.” (s. 61)

Fuat’ın gideceğine sevinen Ferhunde, kocasıyla vedalaşırken bir kez daha aralarındaki tüm bağın koptuğunu ve sevginin bittiğini anlar. Onun gözünde Fuat bir yabancıdır. Ferhunde için bu yabancılaşma o derece artmıştır ki kocasıyla aralarındaki bağdan bahsederken bunu “mal” aidiyeti seviyesine indirmekten çekinmemiştir. Kendisini değersiz bir meta olarak gören Ferhunde, içinden geçenleri şu şekilde dile dökmüştür:

“Hem son zamanlarda ondan bütün bütün soğudum. O derece ki artık gözüme bütün bütün başka bir adam şeklinde görünüyordu. Bazen yüzüne baktığım zaman tüylerimin ürperdiğini hissedirdim. Öyle anlarım olurdu ki saçlarını yolmak, yüzünü didiklemek isterdim. Artık o adamın bana tamamıyla yabancı olduğunu hissedirdim. Aramızda hiçbir rabıta kalmamıştı. Ne ben ona aittim ne de o benim malımdı.” (s. 74)

Fuat gittikten sonra çocukluğunun geçtiği Yakacık’a gitmeye karar veren Ferhunde, uzun zamandır olmadığı kadar keyifli ve mutludur. Yakın dostları için düzenlediği veda yemeğinde bir genç kız gibi neşelidir. İçi huzur ve mutluluk dolu olan Ferhunde, çevresine de neşe saçmakta ve her şeyi olduğundan güzel görmektedir:

“Bu gece maneviyatımın derin bir nefes aldığını hissediyorum. Maneviyatım sükûn ve huzur içinde. Bu sükûn ve huzurun munis havasını hissediyorum da mest oluyorum. Mesut bir mestî ile kendimi

kapıp koyuveriyorum. Eğleniyorum; sükûn ve huzur içinde, düşüncesiz, kaygısız, üzüntüsüz eğlendiğimi duyarak mesut oluyorum. Kahkahalarım pürüzsüz çıkıyor. Her şey beni memnun ediyor, her şeyden seviniyorum. Her çehre munis, her tebessüm cana yakın, her söz ruhumu okşuyor.” (s. 81)

Yakacık'ta kaldığı süre boyunca kendini sorgulayan, gönlünün mahrem yerlerine göz gezdiren Ferhunde, senelerdir yaşadığı hayata nasıl katlandığına akıl erdiremez. “Cehennem hayatı” olarak tanımladığı günleri yaşaması için onu kimse zorlamamıştır ama o buna katlanmıştır. Karşısına Ferit çıktığında bu kabustan uyanmış, hayatın sadece gözyaşı ve üzüntüden ibaret olmadığını anlamıştır. Ferit ile olan arkadaşlığından ilk başta çekinen Ferhunde, onu tanıdıkça ciddiyetine ve dürüstlüğüne hayran olmuştur. Ferit'i sevdiğini kendisine itiraf eden Ferhunde, gönlündeki aşka rağmen dışarıya bir şey belli etmemeye çalışır. Ancak her buluşmalarında içten içe Ferit'e sarılmak ve onu öpmek ister. “Vahşi” ve kimseye sokulmaz bir kadın olarak bilenen Ferhunde'nin bu hisleri kendisi için de yenidir. Artık kendine ve giyim kuşamına özen göstermeye, güzel görünmeye çabalar. Bu değişimi ve hislerini şu şekilde dile getirir:

“Seviyorum. Artık bunu inkâr edemem. Seviyorum fakat neden, ne için seviyorum? Bu aşkın sebebi nedir, bu sevda neden doğdu? Kalbim parçalandıktan, gönlüm kanadıktan, ruhum yeise düştükten sonra birçok erkek etrafımda döndü ve beni teselli etmek arzusuna kapıldı. Hiçbiri emellerine muvaffak olamadılar. Kendilerini sevdirmek değil, hatta hoş bile gösteremediler. Bunun ötekilerden ne farkı var? Neden onları sevmedim, sevemedim de buna âşık oldum? Seviyorum. Kalbimin kırılan parçaları sehhar bir el ile toplanıp birbirine yapıştırıldı. Bu elin kudretini ve kuvvetini idrak edemiyorum. Hatta böyle kudretli bir elin mevcut olabileceğini bile zannetmiyorum. Varmış. Seviyorum!” (s. 111)

Aşkları doludizgin devam eden Ferhunde ve Ferit, birlikte geçirdikleri her anın değerini bilerek yaşarlar. Ferhunde, Ferit ile birlikte görünmesinin dedikodulara zemin hazırlayacağını tahmin eder ancak kocasının başka bir ülkede sevgilisiyle vakit geçirdiğini düşününce kendisinde de bu hakkı görür. Bir gün gazeteler Fuat'ın, Suriye'de karıştığı bir kavgada vurulduğunu yazar. Bir kadın meselesi olduğu belirtilen bu olayda Fuat kolundan vurulmuştur. Ferhunde bu haberi soğukkanlılıkla karşılar. Meselenin Nadire ile ilgili olduğunu hemen anlar. Sadece içinden -bir an için bile olsa- eğer Fuat ölmüş olsaydı dul ve serbest kalacağını geçirir. Bu düşüncenin verdiği özgürlük hissi, hayatına dair yeni kararlar alması gerektiğini ona hatırlatır. Hem yalnız ve özgür bir kadın olmak hem de oynadığı mutlu eş rolüne bir son vermek için Fuat'tan boşanmaya karar verir. O ana kadar sadece kâğıt üzerinde devam ettirdiği bu evliliğin kendisine azap verdiğini anlar. Ferhunde bu aydınlanmayı Fuat'tan ayrı kaldığında yaşar. Onun gidişi Ferhunde'yi tüm bağlarından koparır.

Ferhunde'nin boşanma kararı almasında etkili olan bir diğer etken Ferit'in evlilik teklifidir. Dostluk, samimiyet ve ilgi gördüğü Ferit ile kurduğu ilişki zamanla aşka evrilmiştir. Ferit'in kardeş gibi kendisiyle ilgilenmesi, onu bir dost gibi koruması ve avutması aşkı doğurmuştur. Ferhunde'nin hissettiği huzur ve sükûnun nedeni temelde bu aşktır. Ferhunde ilk başta aralarında birçok engel olduğunu söyleyerek Ferit'in evlilik teklifini reddetmiştir. Öncelikle Fuat'tan boşanmamıştır ve yaşadığı hayat yüzünden kendisini manevi olarak yaşlı görmekte, kendisini Ferit'in yanına yakıştıramamaktadır. Ferit, Ferhunde'nin kalbindeki acı hatıraları silebileceğine ve yaralarını iyileştirebileceğine inanır. Ferhunde onun bakışları karşısında mağlup olur ve kendisini onun kollarına atarak öpmesine izin verir. Ferhunde'nin iç sesi şunları söylemektedir: “Artık ne istediğimi, neden çekindiğimi, ne olacağımı bilmiyorum. Bildiğim yalnız bir şey var. Karşıma biri çıktı. Üşüyen kalbime ateş, gözlerimin karanlığına nur, kuruyan damarlarıma kan ve can vermek istiyor. Bana gençlikte tasavvur ve tahayyül ettiğim aşkı veriyor.” (s. 134)

Ferit'e sığınan Ferhunde onun yanındayken acı hatıralarının silindiğini, gönlünün teselli bulduğunu, yarasının iyileşmeye başladığını, bambaşka bir kadın olduğunu hisseder. Yaşadığı mutluluğa rağmen hâlen evli olduğu gerçeği aşılması gereken bir engel gibi karşısında durur. Evlilik bağı koparmak ve Ferit ile bir gelecek kurmak isteyen Ferhunde, bir yandan da evlendikten sonra belki de aynı şeyleri tekrar yaşayacağını düşünür: "Evet serbest kalacağım. Peki ama ya sonra? Ondan sonra yeniden nikâh olacağım, yine bir erkekle yaşamaya başlayacağım. Ondan sonra başka bir şey olmayacak. İyi ama onun olmak için neden ve ne diye kanunun iznini bekleyeyim?" (s. 139)

Gittikçe birbirlerine daha da alışan Ferhunde ve Ferit, تنها ve karanlık yerlerde baş başa yaptıkları yürüyüşlerden tedirgin olmaya başlarlar. Ferhunde, namuslu bir kadın olarak Ferit'in metresi olmadığı için gurur duyar. Ancak Ferit'in fiziksel olarak kendisine yaklaşmasına izin verir. Aşklarının tutkusu, Ferhunde'nin evli olduğu gerçeğini gölgelemeye başlayınca Fuat'tan bir farkı kalmadığına düşünür: "Uzaklarda, lâyetenâhinin derinliklerinde bir çehre gördüm. Bu gördüğüm Fuat'tı. Kollarının arasında, benim Ferit'in kollarının arasında durduğum gibi Nadire vardı. O kadın da ben de sevdiğimiz erkeğin kolları arasındayız. Onunla aramızda ne fark var? Hâlbuki ben bir zamanlar onu itham ediyordum." (s. 144-145)

Ferhunde'nin kendisini Fuat'a benzetmesi, onun düştüğü duruma kendisinin de düştüğünü görmesi bir hatadan geri dönme isteği gibi durmamaktadır. Tam tersine kocasıyla eşit olduğunu, onun kadar özgür olduğunu hissettiği izlenimi vermektedir. Romanın ilerleyen bölümlerinde bu düşünceyi destekler ifadeler yer verilmiştir. Ferhunde, kayınpederi ile konuşurken Ferit ile gezip dolaştığını, kimseden çekinmediğini ve hislerini saklama gereği duymadığını belirtir. "Ben de herhâlde kocam kadar hür ve serbestim, hareketime sahibim." (s. 163) diyerek kadın-erkek eşitliğine göndermede bulunur ve sözlerine devam eder:

"– Birkaç güne kadar gidecek. Eğer metresi olmak isteseydim olurum. Fırsat eldeydi. Fakat istemiyordum, istemiyorum. İşte hayatta, gönlümün esrarını bilen yegâne adam sizsiniz. Bırakınız, hayatımın son demlerini mesut geçireyim.

Sesim titriyordu. Kayınpeder, melek gibi bir adam:

– Kızım, mesut ol, dedi.

Sonra başını önüne eğerek gitti." (s. 163)

Ferhunde'yi kızı gibi seven kayınpederinin bu tavrı, geleneksel ahlak anlayışıyla örtüşmeyen bir hoşgörü örneğidir. Ferhunde, kayınpederi tarafından sevildiğini bildiği için bu itirafta bulunmuştur. Evliliği boyunca Fuat'ın hatalarını söylemekten çekinmeyen kayınpederi, oğlunun karısını yüzüstü bırakıp Suriye'ye gitmesine de karşı çıkmıştır. Ferhunde'nin lakayt ve umursamaz tavırlarına şaşırıldığı, dedikodu çıkmasından çekindiği için gelinini uyarmıştır. Ferhunde'nin aşk itirafından sonra sadece mutluluk dilemesi ve olaylara müdahale etmemesi dikkat çekicidir.

Boşanma konusunu konuşmak için Fuat'ın dönmesini bekleyen Ferhunde, hem gelecek günlerin sevincini yaşar hem de Ferit'in Amerika'ya gidiş zamanı yaklaştığı için üzülür. Ferit'le olan her anını değerlendirmek isteyen Ferhunde, dış görünüşüne oldukça dikkat etmeye başlar. Kendisiyle meşgul olduğu bir gün boğazında kitle olduğunu fark eder. Doktora gittiğinde kanser hastalığına -geçmişte annesini de hayattan koparan hastalık- yakalandığını öğrenir. Ameliyat olsa da yaşama şansının çok az olduğunu öğrenince bunu herkesten saklamaya ve Ferit gittikten sonra tedavi olmaya karar verir. Sessiz bir şekilde sevdiği adamı Amerika'ya uğurladıktan sonra tüm gerçekleri anlatan bir mektup yazar. Eğer ameliyattan sağ çıkamazsa bu mektubun ve hatıra defterinin de Ferit'e ulaştırılmasını vasiyet eder. Ferit uğruna hayatını feda etmeye hazır olan

Ferhunde, tedavisini geciktirdiğini ve yaşadıkları için pişman olmadığını şu sözlerle ifade eder: “Maziden, hayatımdan memnunum. Arkamda lekesiz bir ömür bırakıp gidiyorum. Belki bu son aşkım bir günah olurdu. Fakat onu da kendim ölmeden evvel öldürdüm. Aşkımı öldürdüm.” (s. 169) Romanın sonunda yer alan Ferhunde'nin veda mektubu ve bu mektubun bir ay sonra Ferit'e ulaştığını bildiren satırlar, Ferhunde'nin hayallerine ulaşmadan öldüğünü haber verir.

Sonuç

19. yüzyılda başlayan, 20. yüzyılla birlikte devlet politikası hâline gelen modernleşme hareketi her alanda etkili olmuş, özellikle kadını sosyal hayatta görünür kılmıştır. Kadının sosyal hayata adım atması, eğitim alması ve çalışma hayatına atılması tartışmaları da beraberinde getirmiştir. İlk kadın yazarlarla birlikte ele alınan bu konular zamanla yerini kadın-erkek ilişkileri/eşitliği tartışmalarına bırakmıştır. Özellikle eş seçimi söz konusu olduğunda seçim hakkının erkeğin elinde olması, çoğu zaman kadınların evliliğe mecbur bırakılması gibi konular tartışmaya açılmıştır. Okuyan/yazan konumuna geçen kadın, duygu ve düşüncelerini edebî eserler aracılığıyla dışa vurmuştur. Aşk öznesi olmaktan çıkan kadının toplumsal cinsiyet eşitliğini savunması ve yeni bir kadın tipi üzerine düşünmesi, kadına dair algıları değiştirmiştir. Bu değişimde özgürlük ve eşitlik kavramları ön plana alınmış, yerleşik algıların yıkılması hedeflenmiştir. Özellikle yazarı kadın olan eserlerde kadının erkek karşısındaki konumu üzerinde durulmuştur.

Cumhuriyet'in ilanının ardından yazılan ve bu çalışmaya kaynaklık eden *Aşkımı Öldürdüm* romanı, 1926 yılında yani Cumhuriyet'in ilk döneminde tefrika edilmiştir. Romanın melodrama yaklaşan özellikleri göz önüne alındığında ilk dönem kadın yazarların eserlerine benzediğini söylemek mümkündür. Santimental anlayışın dışında o dönem Halide Edip Adıvar öncülüğünde başlayan kadının anlatma problemi ve ülküsel değerlerin dışa vurumu, *Aşkımı Öldürdüm* romanında yer almamaktadır. Bunun nedenini, yazarın tercihi olarak görmek mümkündür. Öte yandan Belkıs Sami Boyar'ın, Halide Edip Adıvar'ın üvey kardeşi olduğu düşünüldüğünde belki de yazarın benzerlikten kaçınmak adına bunu tercih ettiği de düşünülebilir. Belkıs Sami Boyar'ın yazdığı başka bir eser olmaması bu konuda kesin bir sonuca varmayı engellemektedir.

Aşkımı Öldürdüm romanı, kadın-erkek eşitliği ve kadının özgürlüğü düşüncesi üzerinde duran ve feminist imalar içeren bir eserdir. Ancak burada dikkat çeken nokta, eserin feminist üslubunun melodrama yenik düşmesidir. Roman başkışisi Ferhunde, mutsuz bir evliliğe hapsedilmiş, duygusal gelgitler yaşayan, ideal eş rolü oynamaya çalışan bir kadındır. Onun zayıflığı, umutsuzluğu ve mutsuzluğunun sebebi bir erkektir ancak yaşadığı acılardan ve üzüntülerden kurtulmanın yolunu yine başka bir erkeğin şefkatinde ve koruyuculuğunda aramaktadır. Ferhunde'nin, Ferit ile tanışana kadar zoraki bir şekilde kâğıt üstünde devam ettirdiği evliliği, özgürlüğünü kısıtlayan bir zincir olarak tanımlanmış ve Ferhunde de ilk olarak bu zinciri kırmak istemiştir. Ferhunde'nin bu kararı almasındaki en önemli neden, kocasının bir başka kadın uğruna yaralanması ve Ferit'ten gelen evlilik teklifidir. Yani Ferhunde, yalnız kalarak özgürlüğe ve mutluluğa kavuşacağını düşünse de bu hayalini tek başına gerçekleştirme cesareti gösterememiştir. Onu koruyacak ve yaralarını saracak bir erkek mutlaka hayatında olmalıdır.

Ferhunde'nin kendine ait bir odada okuma ve yazma faaliyetlerinde bulunması yenilikçi bir kadın portresi çizmektedir. Ondandır taşıyan odasında tuttuğu günlüklerden oluşan romanda, yalnız başına kaldığı bu mekânın önemi vurgulanmaktadır. Ferhunde'nin iç dünyasına ya da kabuğuna çekildiği yer herkesten uzak olduğu odasıdır. Yalnızlıktan hoşlanan ve yalnızlıkta özgürlüğü bulan bir kadın olan Ferhunde, Ferit'in sevgisi ve ilgisi ile kendini anlatma ve anlaşılma isteği

duymuştur. Duygu ve düşüncelerini saklamayan Ferhunde, dedikodulara aldırılmamış, tıpkı kocası gibi kendisinin de bir sevgilisinin olmasını normal kabul etmiştir.

Geleceğe dair ümit besleyen ve mutlu olma hayali kuran Ferhunde, ölümcül bir hastalığı olduğunu öğrendiğinde tüm hayalleri yıkılmıştır. Ölüm gerçeğiyle yüzleştiğinde bile birey olarak kendini ön plana koyamamış, Ferit Amerika'ya gidene kadar tedavi olmayı reddetmiştir. Kadının erkek karşısındaki eşitliğini ve özgürlüğünü savunan Ferhunde, aşkı için ölmeyi göze alan bir kadına dönüşmüştür. Hayallerini ve ideallerini gerçekleştiremeden yani bir birey olarak var olamadan hayattan ayrılan Ferhunde'nin sonu, kadere boyun eğen kadınlarla aynı olmuştur. Kocasının boşanmak istemediği ama sevgisini esirgediği, Ferit'in arzuladığı ama sahip olamadığı Ferhunde; yaşadığı yalnızlık ve ümitsizlikle hayattan ayrılmıştır.

Kaynakça

- Argunşah, H. (2015). "Halide Edip'te Değişen Kadının Romandaki İzdüşümleri: Seviye Talip'ten Ateşten Gömlek'e", *TÜBAR*, (37), s. 27-52.
- Argunşah, H. (2020). "Türk Edebiyatında Kadın Yazarlık Konumu (20. Yüzyıl Başına Kadar)". *Disiplinlerarası Bakış Açısı ile Kadın Erkek Eşitliği*, ed. Gölgeci, A.; Deniz Şafak, E.; Tanyeri Mazıcı, E.; Argunşah, H.; Metin Kıyıcı, J.; Khan, M.; Ölçü Dinçer, Z., İstanbul: Efe Akademik Yayınevi.
- Argunşah, H. (2022). "Kadın Yazarın Türkçedeki Yolculuğu (Cumhuriyet'e Kadar)", *Türkiye'de Kadın: Siyasî, Sosyal ve Kültürel Değişim*, ed. Özdaşlı, E., Ankara: Vega Basım Hizmetleri.
- Argunşah, H.; Akçeşme, B. (2023). "Feminist Edebiyat Kuramı", *Edebiyat Kuramı ve Eleştiri*, ed. Şahin, V., Ankara: Akçağ Yayınları.
- Belkıs Sami Boyar. (2017). *Aşkımı Öldürdüm*, İstanbul: KÜY.
- Çaha, Ö. (1996). *Sivil Kadın-Türkiye'de Sivil Toplum ve Kadın*, Ankara: Vadi Yayınları.
- Çakır, S. (2016). *Osmanlı Kadın Hareketi*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Çetindaş, D. (2022). "Babasının Büyüyen Kızı: Cumhuriyet Sonrası Kadın Yazar ve Edebiyatı", *Türkiye'de Kadın: Siyasî, Sosyal ve Kültürel Değişim*, ed. Özdaşlı, E., Ankara: Vega Basım Hizmetleri.
- Eliuz, Ü. (2011). "Cinsel Kimlik Paniği: Kadın Olmak", *Turkish Studies*, (6)3, s. 221-232.
- Enginün, İ. (2021). "Tefrika Romanlara Dair", *Zemin*, (1), s. 220-227.
- Ertem, B. (2020). "Bilinmeyen Bir Kadın Yazarın Bilinmeyen Romanı: *Aşkımı Öldürdüm*", <https://www.gazeteduvar.com.tr/bilinmeyen-bir-kadin-yazarin-bilinmeyen-roman-askimi-oldurdum-haber-1500137>. Erişim tarihi: 01.05.2024.
- Kandiyoti, D. (2013). *Cariyeler, Bacılar, Yurttaşları – Kimlikler ve Toplumsal Dönüşümler*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kaplan, M. (2017). "Bourdieu Düşüncesinde Eril Tahakküm ve Beden Nosyonu", *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, C. 4(15), s. 1831-1836.
- Karaca, N. (2020). "Yeniden ve Yeniden Üretilen Eril Tahakküm", *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (65), s. 405-416.
- Karaca, Ş. (2013). "Modernleşme Dönemi Türk Romanında Evden Kaçan ve Eve Sığınan Kadınlar", *Turkish Studies* (8)1, s. 1817-1827.
- Keçeci Kurt, S. (2015). "II. Meşrutiyet Dönemi Osmanlı Kadın Dergilerinde Aile ve Evlilik Algısı", *Belleten*, (286), s. 1073-1099.
- Kurnaz, Ş. (1991). *Cumhuriyet Öncesinde Türk Kadını (1839-1923)*, Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Namık Kemal. (1862). "Terbiye-i Nisvan Hakkında Bir Layihadır", *Tasvir-i Efkâr*, 457, s. 1-2.

- Sancar, S. (2012). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti-Erkekler Devlet Kurar, Kadınlar Aile Kurar*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Serdar, A.; Tutumlu Serdar, R. (2016). "I Have Killed My Love", *Research on Cultural Studies*, eds. İçbay, M. A.; Arslan, H.; Sidoti, F., Frankfurt: Peter Lang Edition.
- Şahin, E. (2018). "Geçmişten Günümüze Kadın Süreli Yayınlarına Karşılaştırmalı Bir Yaklaşım. *Türk ve İslam Dünyası Araştırmaları Dergisi*, (16), s. 86-105.
- Şemsettin Sami (1879). *Kadınlar*. İstanbul: Mihran Matbaası.
- Toprak, S.; Öker, İ. (2018). "Rolünü Oynamayı Reddeden Bir Kadının Romanı: *Aşkımı Öldürdüm*", *Sanatın Gölgedeki Kadınları*, haz. Belkıs, Ö.; Kankaytsın, D., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Toska, Z. (1998). "Cumhuriyet'in Kadın İdeali: Eşiği Aşanlar ve Aşamayanlar", *75 Yılda Kadınlar ve Erkekler*, ed. Berktaş Hacımiraçoğlu, A., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, s. 71-88.
- Woolf, V. (2012). *Kendine Ait Bir Oda*, çev. Öncü, S., İstanbul: İletişim Yayınları.

Araştırma Makalesi

Osmanlı Şiirinde Rakibe Dair Şeytan ve Dîv Tasavvuru

The Conception of Devil and Demon in Relation to The Rival in Ottoman Poetry

Hatice COŞKUN¹¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bingöl Üniversitesi, hcoskun@bingol.edu.tr

Öz: Osmanlı şiirinin ana tipleri olan âşık, sevgili ve rakip arasındaki ilişki bu şiire konu olan düşünce, duygu, durum, olay ve hayallerin tasvir üslubunu şekillendirmiştir. Bu üçlünün iki ana unsuru olan sevgili ve rakibin tasavvuru, aynı zamanda şair olan âşığın duygu ve düşünce zaviyesinden şiire bürünmüş ve estetik geleneğin renkleriyle tasvirlerdeki yerini almıştır. Bu makalede âşık ve sevgili arasında engel olan rakibi anlatan *şeytan* ve *dîv* mazmunları incelenmiştir. İncelenen beyitlerde *şeytan* ve *dîv* benzetmelerinin kapsamında şeytan kavram alanında yer alan *iblis*, *Azâzîl* ve *Ehrimen* gibi benzetmelere de yer verilmiş ve bunlarla peygamber hikâyeleri arasında kurulan ilgi ve anlam ağlarına odaklanılmıştır. Osmanlı şiir estetiği ve düşüncesinin dayandığı temel kaynaklardan olan Kur'an-ı Kerim peygamber hikâyeleri anlamına gelen kisas-ı enbiyasıyla rakip tasvirlerine zengin bir ilham kaynağı olmuştur. Bu çalışmada rakibe dair *şeytan* ve *dîv* benzetmelerindeki derin anlamları anlamak amacıyla iktibas edilen veya telmihte bulunulan hadis ve ayetler, tasavvuf geleneğinin yorumları ve mitolojik bağlar değerlendirilecektir.

Anahtar kelimeler: Osmanlı şiiri, rakip, şeytan, dîv



Atıf: Coşkun, H. (2024). "Osmanlı Şiirinde Rakibe Dair Şeytan ve Dîv Tasavvuru". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(2): 420-434.

DOI: 10.31465/eeder.1504302

Geliş/Received: 24.06.2024

Kabul/Accepted: 26.09.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Abstract: The relationship between the main types in Ottoman poetry—lover, beloved, and rival—shaped the depiction style of thoughts, emotions, situations, events, and fantasies that are subjects of this poetry. The conceptions of the beloved and the rival, the two main elements of this trio, have taken their place in the depictions through the lens of the poet, who is also the lover. This article examines the metaphors of Satan and demon describing the rival, who is an obstacle between the lover and the beloved. In the examined couplets, comparisons within the scope of Satan and demon metaphors also include comparisons with entities in the conceptual field of Satan, such as Iblis, Azazel and Ahriman. In this study, the hadiths and verses that are quoted, interpretations from the Sufi tradition and mythological relations of Satan and demon related to the rival will be evaluated.

Keywords: Ottoman poetry, rival, devil, demon

Giriş

Osmanlı şiirinin ana tipleri olan âşık, sevgili ve rakip üçlüsünde rakip, her türlü şeytani tavır ve eylemle âşığı zor durumda bırakıp onun sevgiliye vuslatını engelleyen bir roldedir. Sevgili ve rakip tasavvuru, âşık konumunda olan şairin duygu ve düşünce zaviyesinden şiire bürünmüş ve geleneğin renkleriyle estetik tasvirdeki yerini almıştır. Rakibin âşık tarafından en etkili telin, tekfir ve olumsuz tasvirlerle anlatılması, ayrılık acısıyla yanan acılı yüreklerin hissiyatına tercüman olur ve öfke dolu gönülleri teskin eder. Bu makalede âşık ve sevgili arasında engel olan rakibe dair *şeytan* ve *dîv* mazmunları incelenmiştir. İncelenen beyitlerde *şeytan* ve *dîv* benzetmelerinin kapsamında şeytan kavram alanında yer alan rakibe dair *iblis*, *Azâzil* ve *Ehrimen* gibi benzetmelere de yer verilmiş ve bunlarla peygamber hikâyeleri arasında kurulan ilgi ve anlam ağlarına odaklanılmıştır. Osmanlı şiir estetiği ve düşüncesinin dayandığı temel kaynaklardan olan Kur'an-ı Kerim, peygamber hikâyeleri anlamına gelen kısas-ı enbiyasıyla rakip tasvirlerine zengin bir ilham kaynağı olmuştur. İlgili tasvirler çeşitli anlam ve çağrışım ağlarıyla tasavvufi yorumları, mitolojik bağları ve halk inanışlarını katman katman kuşatarak geniş bir kültür coğrafyasının estetik ve düşünce hafızasını yansıtmıştır. Türk İslam şiir geleneği içinde yetişen Osmanlı şairlerinin hemen hepsi dönemin medreselerinde Kur'an, hadis, tefsir, siyer gibi ilimleri tahsil ettiği gibi ilim ve sanattaki entelektüel birikimlerine mesleki ve kültürel tecrübelerini de katmışlardır (Karataş, 2013: 23). Şairler, bu birikimi çeşitli benzetme, telmih ve anlam ağlarıyla özgün mazmunlara dönüştürmüş ve şiirlerinde işlemişlerdir. Bu şekilde Kur'an ayetlerinin yaklaşık yarısını oluşturan kısas-ı enbiya da doğal olarak Osmanlı şiiri için dinî içerikli olan veya olmayan birçok türüne derin bir anlam ve hayal zenginliği katarak önemli bir mazmun kaynağı olmuştur (Taşdelen, 2008: 3). Bu sebepten örnek beyitlerin seçiminde, kaynak şiirin türü bakımından dinî ya da dinî olmayan şeklinde bir ayırım yapmaksızın birincil kaynaklar olan divanlar ve mesnevilerin yanı sıra ikincil kaynaklar olan alan çalışmalarından da faydalanılmıştır. Şiir metinlerinin dil içi çevirilerinden sonra ilgili ayet ve hadis iktibasları, peygamber hikayeleri, mitolojik unsurlar ve halk inanışlarıyla kurulan ilgi ve anlam ağları tespit edilerek nitel yöntemle değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sınırlarını belirleyen Osmanlı şiirinin başlangıcı 13. yüzyıl sonları olmakla birlikte değerlendirilen şiir metinleri arasında Türk İslam şiirinin ilk dönem eserlerinden örneklere de yer verilmiştir. Bununla rakip mazmunlarından şeytan ve şeytan kavram alanına ait sözcüklerin anlamlarındaki dönüşümü, Osmanlı şiirinin oluştuğu zeminle birlikte anlamak amaçlanmıştır.

Bu makalenin konusunu kuşatan Osmanlı şiiri, Osmanlı coğrafyasında oluşan Türk edebiyatının altı yüzyıllık manzum bir kültür mirasını ifade etmektedir. Osmanlı şiirini kapsayan Osmanlı Edebiyatı ise Divan Edebiyatı, Eski Türk Edebiyatı, Klasik Türk Edebiyatı ya da İslami Dönem Türk Edebiyatı gibi çeşitli isimlerle adlandırılmıştır. Osmanlı şiiri özetle, Osmanlı coğrafyasında 13. yüzyılın sonlarıyla 19. yüzyılın ikinci yarısı arasında meydana gelmiştir. Estetik ilkeleri ve içeriği İslam kültür ve medeniyeti değerleriyle şekillenmiştir. Bu şiirde hâkim dil olan Türkçe, Fars ve Arap edebiyatı geleneğinden ve söz hazinesinden de etkilenmekle birlikte özgün bir şiirsel yapıya sahip olmuştur. Böylece sanatlı söyleyişi yüzlerce yıl içerisinde geliştirerek kurallı bir çerçeveye oturtmuş olan belâgat ilmine dayanan köklü bir şiir geleneği oluşmuştur (Saraç, 2018: 4; Saraç, 2014: 17-38; Akün, 1994: 389, 390).

Osmanlı şiirinde rakibe dair yapılan çalışmalardan A. Atillâ Şentürk'ün (1995) *Klâsik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Rakîb'e Dair*, Hüseyin Cöntürk'ün (2012) *Divan Şiiri Üstüne Denemeler* ve Abdullah Aydın'ın (2013) *Divan Şiirinde Rakip Portresi* başlıklı çalışmaları rakip tipini etraflıca ele alan ve ilgili çalışmalara yol gösterici nitelikte olan kaynakların başında gelir. Son

yıllarda Mesut Özkan'ın (2017) *Muhibbi Divanı'nda Rakip* ve Pınar Temel Çalışkan'ın (2019) *Bâkî Dîvânı'nda Sevgili-Âşık-Rakîp* başlıklı yüksek lisans tezleri gibi bir şairin veya Zeynep Betül Yücel'in (2023) *Karacaoğlan ve Şeyhülislam Yahyâ'nın Şiirlerindeki Âşık, Sevgili ve Rakip Tiplerinin Karşılaştırılması* başlıklı yüksek lisans tezi gibi iki şairin rakip tipi üzerinden mukayeseli incelemeler ortaya koyan çalışmalar kaleme alınmıştır. Ayrıca Ali İhsan Öbek'in (2009) "Habis Bir Tür Yılan ve Karşıt Yıldız Olarak Rakîb", Hanife Dilek Batıslam'ın (2003) "Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm", (2013) "Divan Şiirinde Rakip ve Leyla Hanım'ın Rakip Gazeli", Neslihan Koç Keskin'in (2010) "Maşûk, Âşık ve Rakip Arasındaki Hiyerarşik İlişkiler" ve Hasan Ekici'nin (2018) "Kâmî Divanında Rakip Tipi ve Rakip ile İlgili Tasavvurlar" başlıklı makaleleri gibi konuyu makale boyutunda çeşitli yönlerden incelemiş olan çalışmalar da mevcuttur. Rakip ve rakibe dair benzetmelerin birer mazmun maddesi olarak yer aldığı İskender Pala'nın (1995) *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, A. Talât Onay'ın (1996) *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar* ve A. Sırrı Levend'in (1984) *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar* isimli eserleri gibi alan sözlükleri ve kaynak eserleri ilgili çalışmalar için önemli başvuru kaynağı olmalarının yanı sıra yol gösterici niteliktedirler. A. Atilla Şentürk'ün (2016, 2017) *Osmanlı Şiiri Kılavuzu* isimli eseri ise başvuru kaynağı ve ansiklopedi özelliğinin ötesinde bu alanda yapılacak uzun soluklu ve analitik çalışmalara ışık tutan önemli bir başucu kaynağıdır.

1. Rakibin Tanımı

Rakip, Osmanlı edebiyat geleneğinde divan ve mesnevilerin âşık, mâşuk, sevgili ve memduh (övuken kişi) gibi yüzlerce yıl içinde şekillenen temel tiplerinden biridir. İran ve Türk edebiyatına Arap edebiyatından geçmiş olan *rakîb*, Arapça "gözetlemek, bekleyip kontrol etmek, intizar etmek" anlamında *rakb* (*rukûb*, *rikbānen*, *rikbeten*, *rekābet*) köküne dayanır ve fa'îl vezninde "gözetleyip kontrol eden" demektir. Allah'ın esmâ-i hüsnâsından biri olan *rakîb* "koruyup gözetken, hiçbir şeyin gözetimi dışına çıkmadığı, hâfiz, muntazır" anlamındadır. Farsça karşılığı olarak *nigeh-bân*, *pās-bân* sözcükleri yer alır (*Lisânü'l-'Arab*, 2024: 1/424, e-kaynak; *Kâmûsu'l-Muhît*, 2024: e-kaynak; *Vankulu Lügati*, 2024: e-kaynak; Topaloğlu, 2007: 431). Kavram günümüz Türkçesinde herhangi bir işte, bir yarışta, birbirini geçmeye çalışana, aynı şeyi elde etmeye uğraşanı karşılar (*TDK Güncel Türkçe Sözlük*, 2024: e-kaynak). Herhangi bir konuda birbirine üstün olmaya çalışanlardan her birini ya da başkasının menfaatine engel olarak kendine menfaat sağlamaya çalışana karşılayan anlamda da kullanılır. Edebiyatta engel, düşman, ağıyar (başkaları), hasûd (kıskanç) ve yabancı anlamlarında kullanılan kavram, Osmanlı şiirinde âşık ve mâşuk ikilisinin vuslatına engel olan, âşıkla yarışan ve ona ortak olan kişidir (Onay, 1993: 339; Pala, 1995: 446).

Âşığa sevgili gibi cefa ve mihnet çektiren rakip kötülenirken de idealize edildiği bir şiir geleneği içinde çok zengin mazmun ve çağrışım unsurlarıyla tasvir edilmiştir. Bu tasvir unsurlarının çokluğu rakip kavramının tanımlanmasında bir kargaşaya da sebep olmuştur. Kavram 10. yüzyıl Arap edebiyatında "âşıkları yalnız bırakmayarak bakışlarıyla rahatsız eden kimse" anlamıyla yer almıştır. Sonraki dönemlerde özellikle 16. yüzyıla kadarki kullanımlarında Türk edebiyatı da dahil olmak üzere sevgilinin bekçisi, gözcüsü ve muhafızıyken âşığın da engeli olarak değerlendirilmiştir. Ya rakibin "diğerini men ile kendini ortaya çıkarmaya çalışma" anlamındaki *rekābet* mastarına dayandığı zannı ya da sevgiliye talip başka bir âşığı ifade etme ihtiyacı, zamanla oluşan bir anlam kaymasının sebebi olarak tahmin edilmiştir. Bununla birlikte rakip tipinin gerçek hayattaki muhtemel simaları arasında sevgiliyi koruma ve gözetme göreviyle sürekli yanında olan siyahî bir dadı, bekçi, haremağası veya fedai gelmektedir. Şairin, güzelliği

överken kullandığı unsurlar Osmanlı şiir geleneği gereği Hz. Peygamber'i veya bir devlet büyüğünü övgüde de kullanıldığı gibi şairle memduh arasında engel teşkil eden rakip bu gibi durumlarda nefis, şeytan, kötü huylu bir memur veya musahip olabilmektedir. Rakip, ilmî veya siyasi bakımdan şairin yükselmesini çekemeyen ve istemeyen kötü niyetli kimseler de olabilir. Bu durumda rakip özetle âşıkla mâşuk arasında veya şairle memduh arasında engel oluşturan herkes veya her varlıktır (Şentürk 1995: 11, 25-29, 40).

Rakibin benzetildiği unsurlar arasında köpek, tilki, eşek, domuz, karga, akbaba, baykuş, akrep ve yılan gibi hayvanların yanında ölüm gibi soyut ama âşığa korku ve eziyet veren bir son da yer alır. Benzetme unsurları içinde hayvan veya diken gibi bir bitkiden farklı olarak çokça kullanılan unsurlar arasında şeytan ve cin anlamında kullanılan *dîv* ve *Ehrimen* de gelir.

Âşığın mâşuğa vuslatına engel olan rakip, ağıyardan yani sevgiliye rağbet eden diğer âşıklardan farklıdır. Ağyarın âşıklık iddiası bir yere kadar inandırıcı olabilirken rakipte âşıktan aranan sadakat, samimiyet, teslimiyet, cefa ve mihnete sabır gibi özellikler yoktur. Bu durumda âşık konumunda olan şair rakibe dair lanet, beddua ve hakaretlerini şiirine ustaca işleyerek kışkanç, ara bozucu ve hasetçi rakip tipine kin ve nefret besleyen gönüllere de tercüman olur (Şentürk, 1995: XII).

1. 1. Şeytan ve Rakip

Şeytanın insanın yaratılış hikâyesinin ta başında Hz. Âdem'i asıl sevgili olan Allah'tan uzaklaştırmasıyla yer alması kendisine yüklenen birçok kötü nitelikle beraber rakip için ideal bir mazmun olmasına sebep olmuştur. Hz. Âdem ve şeytanın hikâyesi Osmanlı şiirinin zengin bir mazmun kaynağı olan kısas-ı enbiyanın bir parçasıdır. Hz. Süleyman kıssasında ise şeytanın yanı sıra cinler ve devler de telmihle kurulmuş mazmun ve çağrışım ağlarıyla rakip tasvirlerine yansımıştır. Kısas-ı enbiya, ilk peygamber Hz. Âdem'den son peygamber Hz. Muhammed'e kadar kuşattığı peygamber hikâyeleriyle bir bakıma insanlığın tarihini anlatır. Bununla birlikte söz konusu tarih anlatımı, tarih biliminin sistem ve kronolojisinden farklıdır. Kıssalardaki tarihi unsurlar arka planda kalır ve daha çok ders ve ibrete vurgu yapılır. 1328 ayette yirmi sekiz peygamberin kıssasının yer alışı kısas-ı enbiyanın hacim olarak Kur'an-ı Kerim'in neredeyse yarısını oluşturduğunu göstermekte ve bunun temelinde dinî mesaj (tebliğ) ve muhatabın bu anlatılanlardan ibret almasını sağlamak yatmaktadır. Kıssalarda Âdem/şeytan, Habil/Kabil, Musa/Firavun, İbrahim/Nemrut vs. karakterleriyle iyi ve kötü modeller üzerinden iyiliğe teşvik, kötülükten sakındırma amaçlanmıştır (Karataş, 2013: 116-117).

Şeytan sözcüğü Arapçadan Türk dillerine İslamlaşmayla birlikte girmiştir. Sözcük Arapça *şatn* veya *şeyt* köklerine dayandırılır. *Şatn (şütûn)* “uzaklaşmak, haktan ve hayırdan ayrılmak, muhalefet etmek” anlamındadır; *şeyt* de “öfkesinden yanıp tutuşmak” anlamındadır. Şeytan ise “hayırdan ve rahmetten uzaklaşmış yaratık; yanıp helâke mâruz kalmış varlık” demektir. Şeytanı karşılayan *iblis*, *Azâzil*, *tâğût*, *cân*, *ifrit* gibi kavramlar da Arapçadan Türkçeye girmiştir. Cahiliye Arapları şeytanı yaratılmışların en çirkini olarak nitelerken onu ateşi mesken edinmiş habis bir ruh olarak görürdü. Yine İslam öncesi Arap inancında göklerden haber çalan şeytana *mârid* denirken bu konuda fazlasıyla maharetli olana *ifrit* denirdi. Şiirin özel bir yere sahip olduğu cahiliye döneminde her şairin kendisine ilhamda bulunan bir şeytanının (cininin) bulunduğu inanılırdı (Çelebi, 2010: 99). İblis, aslı cin olmakla birlikte meleklerin arasına girip çıkan ama meleklerin aksine Hz. Âdem'e secde emrine karşı gelerek meleklerin arasına katılmaktan ve yeryüzü cenneti olan Aden'de bulunmaktan menedilen (el-A'râf 7/13, 18, el-Bakara 2/34; el-A'râf 7/11; el-Kehf 18/50) bir varlıktır. Hz. Peygamber'in herkesin bir şeytanının bulunduğu belirttiği hadisine dayanarak cinlerin atası sayılan *cân* ile *iblis*'in aynı varlık olduğuna dair

yaklaşımlar da mevcuttur (Müsned, VI, 115; Müslim, Münâfîkîn, 70) (Çelebi, 2010: 100). Cin ise “örtmek, örtünmek, gizli kalmak” anlamındaki *cenn* kökünden türemiş ve tekil şekli *cinni* “örtülü ve gizli şey” anlamına gelen bir sözcüktür. Terim anlamı ise “duyularla idrak edilemeyen, insanlar gibi şuur ve iradeye sahip bulunan, ilahi emirlere uymakla yükümlü tutulan ve mümin ile kafir gruplarından oluşan varlık türü” şeklinde açıklanır ve cinlerin atalarına *cân* adı verilir (Şahin, 1993: 5).

Kur’an-ı Kerim’in 72. suresi olan Cin suresinde Kur’an dinleyen ve onun üstün ifade gücünden ve dile getirdiği yüce hakikatlerden etkilenip iman eden cinlerin Allah’ın vahyi karşısındaki hayranlıkları anlatılır (Işık, 1993: 10). Zira cinlerden şeytanlaşanlar olduğu gibi iman edenler de vardır. Araplar arasında İslam öncesi dönemde de hayır ve şerre dair cinler olduğu şeklinde inanışları vardı (Tuğ, 1993: 311, 312).

Cân Kur’an-ı Kerim’de Hicr suresinin 27. ve Rahmân suresinin 15. ayetinde cinlerin atası anlamında kullanılmış ve kendisinin ısı derecesi yüksek, dumansız ve saf ateş alevinden yaratıldığı anlatılmıştır. Rahmân suresinin 56. ve 74. ayetlerinde cin türü anlamında kullanılmıştır. *Cân*, Hz. Mûsâ’nın asasının yılanı dönüştüğü mucizeyi anlatan Neml suresinin 10. ve Kasas suresinin 31. ayetinde “yılan” anlamında kullanılmıştır. Hz. Âişe’nin aktardığı bir hadise göre Hz. Peygamber *cânın* saf ateş alevinden yaratıldığını belirtmiştir (Müslim, “Zühd”, 60). İbn Abbas’a dayandırılan bir rivayette ise *cân*, cin türünden dönüştürülmüş yılan anlamında kullanılmıştır (Müsned, I, 348) (Kılavuz, 1993: 139).

Şeytan ve şeytanın ait olduğu kendine özgü varlık türünün mahiyetinden ziyade tavrını anlatan ayet ve hadislerde vurgulanan özelliklerine baktığımızda şunları görürüz: 1. Kibirli, haris, azgın, sinsî 2. Yanıltıcı, aldatan, hile yapan 3. Kışkırtıcı, insanları kötülük işlemeye teşvik eden 4. İnsanı Allah’a yaklaştıran ibadet ve benzeri fiilleri gerçekleştirmesine engel olmaya çalışan ya da gerçekleştirilen ibadeti bozmaya çalışan 5. İnsanı Allah’tan uzaklaştıracak hâl ve fiillere özendirilen 6. Kendisinden uzak durulması emredilen 7. Şerrinden Allah’a sığınılması gereken bir varlıktır (Çelebi, 2010: 99, 100).

Türk İslam edebiyatının *Divanü Lugati’t-Türk, Kutadgu Bilig* gibi geçiş dönemi eserlerinde şeytan ve cin anlamında *yek* ve *yel büke* sözcükleri yer almaktadır.¹ Bu dönem eserlerinde şeytan ve şeytan anlamında kullanılan sözcüklerin benzetme amaçlı kullanımlarına baktığımızda yukarıda yer alan şeytanî özelliklerin mutlaka bir veya birkaçıyla karşılaşmak mümkündür. Eski Türkçede şeytan, cin, peri, vampir, ejderha anlamlarında kullanılarak şeytan kavram alanını karşılayan üç sözcükten biri *yek*’tir. Şeytan anlamında kullanılan *yek*, kaynaklarda mahiyet olarak ölüm tanrısına yardımcı olan veya ölen canlıya çeşitli işkenceler yapan bir varlık olarak belirtilir. *Yek* sözcüğünü köken olarak şeytan anlamında Sanskritçe *yekşa/yekkha*’ya dayandıran bir yaklaşımın yanında Türkçe “çok yiyen, obur” anlamında *yäk/yä:k* sözcüğüne dayandıran ikinci bir yaklaşım daha vardır. Türkçe “çok içen” anlamında *içkek/içkäk/içgäk* de “şeytan, iblis, kötü ruh veya vampir, yarasa” anlamlarına sahiptir. *Yä:k içkäk* şeklinde iki sözcüğün bir arada kullanıldığı yapı da “çok yiyen içen, obur, şeytan” anlamını karşılar. *Yek* ve *ongcin* sözcükleri bir arada “şeytanlar” demektir. Eski Türkçede şeytan anlamında kullanılan üçüncü bir sözcük *özüt*’tür. *Özüt*, “can ve ruh” anlamlarına da sahiptir. Eski Türkçe söz varlığının önemli bir özelliği de şeytan, cin, kötü ruh gibi şeytan kavram alanına ait Sanskritçe kökenli 97 sözcüğe sahip olmasıdır (Yıldız, 2013: 216).

¹ *Yek* sözcüğünün “şeytan” anlamında kullanımlarına ve kökenine dair farklı yaklaşımlar hakkında ayrıntılı bilgi için bk. Kâşgarlı (2013: 1/267; 2/ 236, 338; 3/ 156, 160), Yıldız (2013: 216) ve Clauson (1972: 910).

Türklerin İslam öncesi inanışlarına göre ruhlarla dolu olan dünyada nehirler, göller ve dağlar gibi tabiat unsurları canlı varlıklardır. Tabiatın her tarafında olan iyi ve kötü ruhlardan iyileri *Tanrı Ülgen*'in emrinde ve hizmetinde olduğu gibi insanlara da yardım ederler. Bunlardan *Yayı* isimli ruh, *Tanrı Ülgen*'le insanlar arasında aracılık yapar. Gelecekte haber veren ve insanları koruyan *Suyla* iken *Ayısı* da bolluk ve refahı sağlar. *Kara nemeler* veya *yekler* olarak bilinen kötü ruhlar da yer altı dünyasının prensi olan *Erlık*'in emrinde olup insanlara ve hayvanlara her çeşit kötülüğü yapabilirler. *Yekler* arasında sürekli kavga, savaş ve kargaşa olmakla birlikte ölüm, hastalık ve yara gibi rahatsızlıklara da onlar sebep olmaktadır. Kötülük ve hastalıkların müsebbibi sayılan bu cinleri, mağdur olanların bedenlerinden şamanların uzaklaştırabildiğine inanılır (Şahin, 1993: 7). Kâşgarlı'nın kayda geçirdiği aşağıdaki mısralarda şeytan anlamında kullanılan *yek*'le sembolize edilen karakterin kandıran ve hileci tarafına işaret edilmiştir:

Bardı sanğa yek otru tutup bal
Barçın kedhiben talu yuwga bolup kal
“Şeytan sana karşı çıktı, sana bal sundu -bununla dünya lezzetini murat ediyor- ipek elbise giydirdi, sen ona kıvandın. Onun hilesini bilmedin, artık sen delilikle yaşa.” (Kâşgarlı, 2013: 3/256).²

Kutadgu Bilig'de yer alan aşağıdaki beyitte de Tanrı ve *yek*'in yüz çevirdikleri üzerinden birbirlerine karşı olan tavırları anlatılmıştır. Bu durumda şeytan anlamındaki *yek*'in sevdiği ya da sevimli gösterdiğine karşı dikkatler uyandırılmıştır. Zira Tanrı, şeytanın sevdiğini sevmez tam tersine yerer. Tanrı'nın kendinden yüz çevirdiğini ise şeytan daha çok sever. Beyitte yer alan şeytan, İslam'da Hz. Âdem'e secde hadisesine telmihle yorumlanırsa Tanrı'nın önceden sevdiği arasındayken itaatsizliğinden ve azgınlığından dolayı artık lanetlenmiş bir varlıktır:

bayat yirmişi ol bu yek sewmiş
takı artukı ol sewüp salmış (Yûsuf Has Hâcib, 3523)
“Bu şeytanın sevdiği Tanrı'nın yerdiği; Tanrı'nın sevip bıraktığıymısa o daha çok sever.” (Arat, 2008: 623)

Aşağıdaki beyitte ise sözlük anlamı “rüzgâr” olan *yel* mecaz anlamda “cin” anlamında kullanılmıştır. Türklerin İslam öncesi inanışlarında “yılan” anlamındaki *büke*, *yel* ile kullanılagelmiş ve *yel büke* “ejderha veya cin” anlamını taşımıştır (Clauson, 1972: 916). Yukarıda çok yiyen içen, obur şeytan anlamıyla *yek*, *içkek* veya *yek içkek*'in özelliklerinin aşağıdaki beyitte *yel büke*'ye yüklendiği görülmektedir. *Yel büke*'yle sembolize edilen dünyanın tabiatı ise cin, ejderha veya kötü ruhların doymak bilmeyen yönüyle tasvir edilmiştir:

körü barsa dünyâ kılınçı teñi
yégen yél büke teg bu kılkı yañı (Yûsuf Has Hâcib, 6388)
“Dikkat edersen, dünyanın, doğası gibi, tavrı ve hareketi de doymak bilmez bir ejdere benzer.” (Arat, 2008: 1053).

Ahmed Yesevî'nin aşağıdaki hikmetinde ise şeytanın kendini Hz. Âdem'den üstün görerek ona secde etmemesi hadisesine yapılan telmihte rakip kavramı da yer alır. Buradaki tasvire rakibin, “sevgiliyi koruyup gözeterек âşıkla arasında engel olan” anlamından ziyade şeytanın kendini üstün görerek Hz. Âdem'e karşı aldığı rekabet tavrı yansımıştır:

şeyh min tiyü baş kötergen hakka rakīb
menlik kılıp sübhânğa bolmas habīb
bîdâr bolup derdsizlerge bolmas tabīb

² Makalenin genelinde eser isimleri dahil olmak üzere, örnek beyitlerde, Arapça ve Farsça asıllı kavramlarda uzun ünlülü kullanımlar (^) işaretiyle gösterilmiştir. Türk İslam edebiyatının ilk dönem eserlerinden alınan örnek beyitler kaynak eserdeki çeviri yazı işaretleriyle alıntılanmıştır. Çeviri yazı ayrıca Arapça ve Farsça kökenli kavramlara dair değerlendirmelerde fonetik bir ayrımın gerektirdiği durumlarda ve ayetlerin Latin harfli yazımlarında kullanılmıştır. Örnek metinlere ve doğrudan yapılan alıntılara alındıkları kaynaktaki imlalarıyla yer verilmiştir.

bu dünyânı mü'minlerge zindân kılır

“Şeyhim diye baş kaldıran Hakk’a rakip;
benlik kılıp Sübhan’ına olmaz habip;
bîdar olup derdsizlere olmaz tabip;
bu dünyayı müminlere zindan kılar.” (Ahmed-i Yesevî, 30/7)

Yesevî'nin aşağıdaki hikmetinde ise ilahi aşkı temsil eden meyin âşığın bedeninden *Azâzil*'i uzaklaştırdığı anlatılırken devamındaki başka bir dörtlükte de şeytanla girilen mücadeleye yer verilmiştir. Bu mücadelenin neticesinde iki nefis öldürülmüştür. Burada öldürülen birinci nefis *Azâzil*, ikincisi ise şeytandır. *Azâzil*, Kur'an-ı Kerim'de ve hadis kaynaklarında geçmemekle birlikte Yahudi ve Hristiyan kaynaklarında geçmektedir. En eski Yahudi kaynaklı rivayet, Enoch kitabında yer almaktadır. Buna göre yeryüzüne inip insan türü üzerinden meydana getirdikleri devlerle yeryüzüne kötülüklerin saçılmasına sebep olan meleklerin reisleri arasında Azael (Enoch, VI, 7) ve Azazel (Enoch, LXIX, 2-4) geçer. Tevrat'ta Rab ve Azezel'e kurban edilmek üzere iki keçiden bahsedilir (Levililer, 16/8-10). Bu kurbanlardan Azazel'e sunulanın İsrailoğullarının günahlarının çöle taşınması ve halkın günahlarının temizlenmesi için adandığı düşünülmektedir. Çölün cinler ve onların benzeri tabiat üstü varlıkların yaşam alanı olduğuna dair inanca binaen onları geldikleri yere göndererek kötülüklerinden kurtulmaya çalışılmıştır (Levililer, 13/21, 17/7). İsrailiyatın ruhanî bir varlık olarak tasvir ettiği Azazel lanetli bir çöl cini olarak Cahiliye dönemi Araplarının inanışlarına da etki etmiştir. *Azâzil*'in İslam edebiyatında yer alması ise tasavvuf ehlinin yorumları üzerinden gerçekleşmiş olabilir. Nitekim Hallâc onu gökte meleklerle iyilik ve güzellikleri gösterirken yeryüzünde ise insanlara kötülükleri ve çirkinlikleri öğreten bir varlık olarak tarif eder ve iblisin adının da *Azâzil*'den türediğini belirtir (Tuğ, 1991: 311, 312). Şairin *Azâzil*'i vücudundan uzaklaştırması şeklindeki manevî tecrübesi, Türklerin İslam öncesi inanışlarındaki şamanın kötü ruhları musallat oldukları bedenlerden çıkarmasını çağırır. Yine aynı tasvir, Hz. Peygamberin şeytanın insanın vücuduna kanın dolaşması gibi nüfuz ettiğini bildiren hadisini de çağırabileceği özelliindedir (Çelebi, 2010: 101):

otuz birde hızır babam mey içirdi
vücûdumdın azâzilni pâk kaçurdu
sevdâ kıldım yazuklarım hak kiçürdi
andın songra hak yoluğa saldı döstlar

“Otuz birde Hızır Baba'm mey içirdi;
vücudumdan *Azâzil*'i tamamen kaçırdı;
tutkun oldum, günahlarımı Hak geçirdi;
ondan sonra Hak yoluna saldı dostlar.” (Ahmed-i Yesevî, 5/2)

otuz üçde sâkî bolup mey üleştim
câm-ı şarâb kolğa alıp toya içtim
leşger tüzüp şeytân birle köp uruştum
bihamdi'llah iki nefsim öldi döstlar

“Otuz üçte saki olup mey dağıttım,
şarap kadehi ele alıp doyasıya içtim;
asker yığıp şeytan ile çok vuruştum;
Allah'a hamdolsun, iki nefsim öldü dostlar.” (Ahmed-i Yesevî, 5/5)

1. 2. Dîv, Peri, Ehrimen ve Rakip

Rakip, yüzünün çirkinliği ve âşıkların yüreğine saldıdığı korku sebebiyle şeytan veya cin anlamında

dîv'e benzetilmiş ve *dîv-sîret* vasfı yaygın olarak kullanılmıştır. Sevgilinin kötü, çirkin ve ruhani bir varlık olan *dîv* yüzlü rakibe rağbet göstermesi, âşık şair tarafından insani bir tavır olarak görülmemiştir. Bunun üzerine sevgili de ruhani bir varlık olan peri veya meleğe benzetilerek insandan farklı bir varlık türü üzerinden tasvir edilmiştir (Şentürk, 1995: 74, 75).

Türkçeye Farsçadan giren *dîv* ve *peri* kelimeleri “cin” anlamında kullanılmakla birlikte *dîv* sözcüğü şeytan veya iblis için de kullanılmıştır (Şahin, 1993: 5). *Dîv*, sözcükteki kapalı *e* sesinden dolayı *yâ-yı meçhûle* ile yazılmakla birlikte *dev* şeklinde telaffuz edilir. Türkçe popüler dilde özgün telaffuz korunmuş, ancak edebi dilde yazılışa uygun olarak *dîv* kullanılmıştır (Nişanyan, 2024: e-kaynak). *Dîv* sözcüğünün bugün Farçada ve Orta Farsçada “iblis, cin veya kötü ruh” anlamında kullanılması, *Kâmûsü'l-A'lâm*'da sebepleriyle birlikte açıklanmıştır. Buna göre *dîv*'in Aryan dillerinin en eskisi olan Sanskritçede “ilah” anlamına geldiği ve Eski Yunanlıların *Zeus* ve *Theus* ve Avrupalıların *Dio* sözcüklerinin bundan alınmış olduğu belirtilir. Ayrıca Zerdüşt'ün Brahmanlar dininden ayrılıp Mecus dinini meydana getirdiğinde Brahmanların birçok ilahesini reddedip kötü ruhlardan addettiği ve Farsçada bugün bu sözcüğün “cin” anlamında kullanıldığı ifade edilmiştir (Şemseddin Sami, 1891: 3/2218). Nişanyan sözcüğün kökenini ve inançlarla beraber geçirdiği dönüşümü şöyle ele almıştır:

“Zerdüşt inancında *daēva* adı verilen tanrılar yenilgiye uğrayınca Ehrimen'in yönettiği kötülük tanrılarına dönüşmüştür. Bu sözcük Avestaca *daēva* Zerdüşt inancında kötülük tanrısı, *iblis* sözcüğü ile eş kökenlidir... Hintavrupa Anadili yazılı örneği bulunmayan **deiwós* ‘tanrı’ biçiminden evrilmiştir. Bu biçim Hintavrupa Anadili yazılı örneği bulunmayan **diew-* ‘gün, güneş, güneş tanrısı’ kökünden türetilmiştir.” (2024: e-kaynak)

Dîv'in kötü ruhlu bir karaktere dönüşümündeki rolünden dolayı burada Ehrimen'e de kısaca değinmek gerekecektir. Zira bu sözcük de şeytan, iblis veya kötü ruh anlamında rakibi tasvir için kullanılan benzetmeler arasında yer almıştır. Zerdüştilikte 3. yüzyılda oluşan bir düalizmle iyiliği Tanrı Hürmüz'ün kötülüğü de Ehrimen'in temsil ettiği inanışa göre Ehrimen, kötülüğün ve Hürmüz'e karşı gelen kötü yaratıkların yaratıcısı olan menfi bir varlıktır. Aydınlığın, hikmetin ve nurun ruhu olan Hürmüz ise mutlak ilim ve kudret sahibi olup mükemmel bir varlıktır; karanlığın ve cehaletin ruhu ise Ehrimen'dir. Bununla birlikte Ehrimen, sonunda Hürmüz tarafından yenilgiye uğratılacağı için ebedî bir varlık olmamakla birlikte Hürmüz için bir sınırlamadır (Sinanoğlu, 1998: 495, 496).

Dîv'in karşıtı ise Farsçada *perî*'dir ve aslı *Zend Avesta*'da “büyü yapan, büyüleyen kadın” anlamında *pairika* şeklinde geçer. Pehlevicede *parik/parig* ve daha sonra *perî* şeklini almıştır. *Zend Avesta*'da iblis veya kovulmuş bir yaratık olarak kabul edilen *pairika*'nın eski İran efsanesinde güzel ama şeytânî bir kadın olduğuna ve Hint kutsal metinleri *Vedalar*'da tabiatın dişil ruhu olarak anlatılan *Apsaralar*'dan geldiğine inanılır. *Pairika*'nın kötücül tarafı zamanla kaybolmuş ve huriyle özdeşleşip güzelliği sembolize etmiştir. Sözcüğün Farsça “melek” anlamındaki *perişte/ferişteh/firişte* ile benzerliği de göze çarpan bir ayrıntıdır. Peri, İslam kaynaklarında geçmemekle birlikte Müslüman halklar arasında cinle ve cinlerin de aslının melek olduğu inancıyla bağlantılı olarak tasavvur edilmiştir. Türk halkları ise periyle, cinlerin zararsız ve güzellerini kastetmişler ve onu güzelliğin sembolü olarak kullanmışlardır (Bozkurt, 2007: 232, 233). Bu sebeple Osmanlı şiirinde aşağıdaki beyitte görüldüğü gibi güzel yüzlü sevgili periye benzetilmiştir. Aşağıdaki beyitte peri yüzlü sevgilinin, insanoğlu olan âşığa değil de *dîv* rakibe meyletmesinden dolayı insan olmadığı vurgulanmıştır. Böylece âşık kendini Hz. Âdem'le özdeşleştirecek bir çağrışım ağı da oluşturmuştur. Zira iblisin Hz. Âdem'le Allah arasına hileyle girip sebep olduğu ayrılığa kısas-ı enbiyanın yaratılış hikâyesi üzerinden telmih yapılmıştır:

Ey perî-peyker melek-manzar sen âdem olamadun

Ol rakîb-i dîve mâyilsin degülsin âdeme (Zâtî, aktaran Şentürk, 1995: 75)

“Ey perî yüzlü melek yüzlü sen insan olamadın, Âdeme (insanoğluna) değil de o dîv rakibe meyledersin.”

İsrailiyat ile karışmış bir hikâyeye göre Hz. Süleyman bir gün parmağındaki mühür yüzüğü çıkarıp Belkıs’a emanet ettikten kısa bir süre sonra şeytan, Hz. Süleyman suretinde gelerek yüzüğü alır. Durum anlaşıldığında peygamberin bütün iktidarı ve mülkü elinden gitmiştir. Bir süre sonra Hz. Süleyman kaybettiği bu yüzüğü bularak eski gücüne tekrar kavuşur. Kısmen kısas-ı enbiya kısmen İsrailiyata dayanan kurgularıyla Süleyman peygamberin mühür yüzüğü ve şeytan tarafından hileyle alınması birçok şaire renkli ve çok boyutlu bir mazmun kaynağı olmuştur (Şentürk, 2017: 2/178). Nitekim aşağıdaki beyitte Karamanlı Aynî’nin sevgiliyi rakibin etkilemesini büyü gibi hileli ve şeytani bir sebebe bağlaması, söz konusu etkinin geçiciliğini de göstermesi bakımından zekice bir tercih olmuştur. Sevgilinin iradesi, şeytani bir iş olan sihirden dolayı şeytan rakibin tesiri altındadır yoksa akliselimle yapacağı iş değildir:

Rakîb ol yâri teshîr itdi ‘Aynî

Müsahhar oldı dîve sanki Belkîs (Aynî g. 216/7, aktaran Şentürk, 2017: 2/178)

“Aynî, rakip o sevgiliyi büyüledi; sanki/düşün ki Belkıs o dîv (şeytan) tarafından büyülenmiş oldu.”

Süleyman peygamberin mühür yüzüğü insanlar, hayvanlar, cinler, periler ve devler üzerindeki hakimiyetinin sembolüdür. Bu bakımından şairler sevgilinin dudağını gerek yuvarlak olması gerek la’l taşı rengiyle mücevher süsleyecek kıymette ve güzellikte olmasıyla mühür yüzüğüne yani mühür-i Süleyman’a benzetmiştir. Mühür yüzüğünün insanları ve cinleri etkilemesi yönüyle sevgilinin dudağının her iki varlık alemini etkileyecek güzellikte olduğu vurgulanmıştır. Burada sevgilinin dudağının tasavvufî gelenekte vahyi temsil ettiğini de hatırlamak gerekir. Zira Hz. Muhammed vahyin mesajını Resulü’s-Sekaleyn sıfatıyla hem insanlara hem cinlere ulaştırmak üzere gönderilmiş bir peygamberdir. Nitekim yukarıda 1.1 numaralı başlık altında cinlerin de inananlarının ve inanmayanlarının olduğu belirtilmişti (Işık, 1993:10, Tuğ, 1993: 311, 312):

Güzellik içre hatm eder ol la’l hâtemi

Ger nakş olursa mühür-i Süleymân’a leblerin (Şeyhî, aktaran Pala, 2020: 525)

“Eğer dudaklarının resmi Süleyman mührüne nakşolsa o la’l mührü güzellikle mühürler.”

Aşağıdaki beyitte rakibin sevgilinin uykuyla tasvir edilen gafletinden istifade ederek la’l dudaklarından öpmesi istiare yoluyla mühür yüzüğünün çalınmasına benzetilmiştir. Sevgili burada çalınan mülkün ve kudretin sahibi olarak Süleyman peygambere benzetilirken buseyi çalan rakip ise mühür yüzüğünü çalan Ehrimen’e yani şeytana benzetilmiştir:

Mest olup uyurken öpmüş la’l-i cânânı rakîb

Ehremenler hâtemi almış Süleyman bîhaber (Bâkî, aktaran Pala, 2020: 525)

“Rakip, sevgilinin la’l dudağından mest olmuş uyurken öpmüş; şeytanlar mührü almış Süleyman’ın haberi yok.”

Şair gibi bütün âşıklar rakibin şeytanca davranışlarından rahatsızdır. Özellikle yukarıda da belirtildiği gibi devletin ve mülkün sembolü olan mühre benzeyen dudaklardan buse çalmak gibi bir hadsizlik rakibe ciddi bir dersi gerekli kılmıştır. Zâtî aşağıdaki beyitte hadsizliklerinden dolayı rakibe öfke duyan âşıkların duygularına tercüman olur. Zira rakip bir şeytandır ve onu artık sağlam bir kötekten geçirmek ve hatta boynunu vurmak bütün âşıklar için devlet sahibi olmaya eş bir saadettir. Osmanlı şiirinde *dîv* ve *devlet*’le kurulan mazmun ağı *dîv-devlet* ifadesini de çağrıştırır. *Ferheng-i Şu’ûrî*’de bu ifadenin mahiyeti şöyle açıklanır: “Devlet-i serî’u’z-zevâl ve düşman-ı devlet ma’nâsnadır. Kezâ fî-Şerefînâme. Sebeb-i tesmiyesi hazret-i Süleymân ‘alâ-nebiyyinâ ve ‘aleyhi’s-şalâtu ve’s-selâm hâtemi eline giren dîvin saltanatı bir iki günlük olup yine ‘ale’l-fevr elinden gittiği ecilden bu ma’nâyâ isim eylemişlerdir.” (Şu’ûrî Hasan Efendi, 2019:

2/1812). Yani kısa zamanda varlığı son bulan veya düşman devleti anlamında kullanılan bu ifade, Süleyman peygamberin yüzüğünü parmağına takan şeytanın saltanatının iki günlük olup hemen elinden gitmesi hadisesine telmihen oluşmuştur:

Rakîbün dîvdür ana urup muhkem leti âhir

Kim anun boynını urmak kamu ‘uşşâka devletdür (Zâtî, aktaran Şentürk, 1995: 15)

“Sonunda div rakibine sağlam kötek vuruldu çünkü onun boynunu vurmak bütün aşıklara devlettir.”

Süleyman mührünün insanlar ve cinler üzerindeki hakimiyetine dair inanıştan dolayı mühür üzerindeki yıldız şekli; kötü ruhların, şeytanların ve cinlerin şerrinden korunmak amacıyla mimari yapılardan tılsımlı gömleklere kadar işlenegelmiş bir motife dönüşmüştür (Pala, 2020: 523-525). Rakipten de her türlü hile, tuzak ve kandırma beklendiğinden kendisinden şeytan ve cinlerin şerrinden korunulduğu gibi korunmak gerekir. Sultan şair Muhibbî, Süleyman mührünün koruyucu olduğu inanışına dayanarak aşkın sinesinde açtığı gam yarasını Süleyman mührü gibi önemli bir hakimiyet sembolüne benzetmiştir. Bu yaraların sebebi vuslatı olmayan bir aşk olmakla birlikte rakip gibi şeytani bir varlıktan koruması, aşk yarasına hem âşığın hem mâşuğun hayrına olan bir emniyet anlamı yükler:

Olmuşam diyü rakîbün mekr ü şerrinden emîn

Dâğ-ı gam sinemde san mühr-i Süleymândur bana (Muhibbî g. 101/2, aktaran Taşdelen, 2008: 118)

“Rakibin hile ve şerrinden emin olmuşum diye gam yarası benim sinemde Süleyman’ın mührü gibidir.”

Şeytanın Hz. Âdem’e secde etmeyi reddedişi, rakibi anlatan şeytan mazmunlarında tasavvufî geleneğin yorumlarıyla da işlenmiştir. Osmanlı şiirinde tasviri kural hâline gelmiş olan sevgilinin yüzü tasavvufî gelenekte ilahî nurun tecelli ettiği yerdir (Şentürk, 2016: 1/276). Bu tecelligâha secde etmemek ise şeytana has bir tavır olarak tasvir edilmiştir. Sultan şair Avnî aşağıdaki beytinde kendine, şeytan rakibin doğru yoldan çıkararak tavrına uymamayı telkin ederken peri yüzlü sevgiliye meyletmeyi ise takınılması gereken bir Âdem tavrı olarak resmeder. Meyletmek ifadesi “bir yöne doğru yönelmek, eğilmek, eğik duruma gelmek” şeklindeki birincil anlamıyla secde eylemini çağırıştırır. Mecaz anlamda “bir kimseye veya şeye sevgi ve alaka göstermek, onu istemek”³ anlamıyla da peri yüzlü sevgiliye olan teveccühü tasvir eder. Peri yüzlü sevgilinin yüzünde ilahi güzelliği temaşa edip ona meyletmek yakınında olmayı gerektirir. Âşık bundan dolayı sevgilinin köyünün veya mahallesinin bekçisi gibidir. Sevgilinin mahallesi Hz. Âdem’e benzeyen âşığın cennetidir. Bu cennette kalabilmesi için de şeytanın aldatmalarına uymaması gerekir:

Uyma igvâsına ol dîv rakîbin ‘Âvnî

Ol perî yüzlüye meyl eyleyip Âdem olalum (Avnî g. 54/5, aktaran Taşdelen, 2008: 13)

“Avnî o şeytan rakibin yoldan çıkararak tavrına uyma, o peri yüzlüye meyl eyleyip Âdem olalım.”

Rakibin şeytan mazmunuyla işlenen hileci yönü Hz. Âdem’in yediği yasak meyve üzerinden şiire yansımıştır. Muhibbî aşağıda sevgilinin yanağındaki buğday şeklindeki beni şeytanın Âdem’e verdiği yasaklı meyveye benzetir. Sevgilinin yanağındaki bu güzelliği âşığa gösteren ise beklenmedik şekilde rakiptir. Çünkü âşığın sevgilinin yanağındaki beni görece kadar yakınında olabilmesi şöyle dursun rakip onu sevgilinin mahallesine girmeye bile engel olan tavır ve tutum içerisindedir. Hâl böyleyken şair bu güvenilirmez tavrı, şeytanın Hz. Âdem’e cennette verdiği aldaticı öğüdüne benzetir:

Bana hâl-i gandümin hadinde ‘arz eyler rakîb

Sanasın Cennetde virür Âdeme şeytân öğüt (Muhibbî g. 198/2, aktaran Taşdelen, 2008: 14)

³ Kubbealtı Lügatı (2024: e-kaynak).

“Rakip bana yanağındaki buğday beni gösterir, sanırsın şeytan Âdem’e cennette öğüt verir.”

Mesîhî aşağıda rakibin, âşığı sevgilinin mahallesinden uzaklaştırmasını, şeytanın hileyle Hz. Âdem’i cennetten uzaklaştırmasına benzetir. Sevgilinin mahallesi âşığın cennetidir ki âşık aynı zamanda bu mahallenin sakiniyken şeytan rakibin onu yoldan çıkarmasıyla cennetinden ayrılmak zorunda kalmıştır:

Cennet-i küyında ayırdı Mesihîyi rakîb

‘Âkıbet çıkardı bak şol Âdemün şeytânına (Mesîhî g. 234/10, aktaran Taşdelen 2008: 17)

“Mesîhî’yi cennet mahallenden rakip ayırdı; bak şu Âdem’e şeytanı onu sonunda (cennetten) çıkardı.”

Hamdullah Hamdî’nin aşağıdaki beytinde rakip şeytana benzetilirken şeytan anlamında da *Ehremen* (*Ehrimen*) kullanılmıştır. Şair şeytanın yalan sözlerine vurgu yaparak Hz. Âdem’in cennetten çıkarılışına telmihte bulunmuştur. Farsça “uzak” anlamındaki *dûr* ve “yalan” anlamındaki *dürûg* kelimelerinin ilk heceleriyle sağlanan ses uyumu mısranın ifadesine ahenk katmıştır:

Dûr eyledün dürûg ile cennetden Âdemi

Lâ’ik degül mi sana rakîb Ehremen disem (Hamdî g. 117/4, aktaran Taşdelen 2008: 17)

“Âdem’i yalan sözlerle cennetten uzaklaştırdın; ey rakip (bu yüzden) Ehrimen desem sana layık değil midir?”

Yukarıdaki örneklerin hepsinde rakip, âşığı türlü hile ve yalanlarla sevgilinin cennetinden çıkararak şeytana benzetilirken varlığı da sevgiliyle âşık arasındaki amansız bir engel olarak tasvir edilir. Cem Sultan’ın aşağıdaki beytinde ise şeytana benzeyen rakibin sevgilinin yanı başında olmasına âşığın lehinde bir anlam yüklenmiştir. Buna göre şeytanın olmadığı bir yerde Âdem’in bir kıymeti yoktur. Zira Hz. Âdem bu durumda yaşadığı çilelerin hiçbirini çekmeyecek ve Allah’ın affına ve teveccühüne mazhar olmak gibi bir saadeti de yaşayamayacaktı. Âdem peygambere benzetilen âşığın kıymetinin bilinmesi için de her türlü şeytanlığı yapabilecek olan rakibin sevgilinin kapısında durması gerekir:

Koma kapundan rakîbi kim bilesin kadrümi

Âdemün kadri kaçan biline şeytân olmasa (Cem g. 284/8, aktaran Taşdelen, 2008: 12)

“Rakibi kapından uzaklaştırma ki kıymetimi bilesin; şeytan olmasa Âdem’in kıymeti nerden bilenebilirdi.”

Cinlere ve şeytanlara dair inanışlardan biri de bunların birtakım haberleri öğrenebilmek için arşa ve bazı meleklerle yaklaştıkları, meleklerin de onları uzaklaştırmak için üzerlerine yıldızları attıkları şeklindedir. Gökyüzünde yıldız kayması şeklinde gözlemlenen hadisenin kovalanan şeytanların ardından akan yıldızlar sebebiyle oluştuğuna inanılır. Konuyla ilgili Saffât suresinin 10. ayetinde: “Ancak, (o yüce topluluktan) bir bilgi kırıntısı kapan olursa onu da delip geçen bir ışık topu kovalar.”⁴ şeklinde buyrulmuştur. Ayette geçen *şihâb*, Arapça “kıvılcım ve kayan yıldız” anlamlarıyla Osmanlı şiirinde renkli tasvirlerde yerini almıştır (Pala, 1995: 514). Aşağıdaki ilk beyitte bu ayete telmihen meleklerden haber aşırıya çalışan şeytana benzetilen rakibin kaçma sebebi, âşığın gönlündeki kordan sıçrayan kıvılcımları ve yükselen âhları görecektir. Öyle ki rakibin korkuyla bırakıp kaçacağı mekân sevgilinin mahallesi olunca sevgili de istiare yoluyla meleğe benzetilmiş olur:

Kor kaçır küyun şîrâr-ı âhımı görse rākîb

Nite kim görse şîhâbı gökde şeytân-ı merîd (Feyzî, aktaran Şentürk, 1995: 77)

“Rakîb, âhımın kıvılcımlarını görse isyankâr şeytanın gökte şîhâbı görüp kaçtığı gibi mahalleni bırakıp kaçır.”

⁴ *Kur’an-ı Kerim* (2024). Saffât suresi, (e-kaynak).

Mülk suresinin 5. ayetinde ise “Gerçek şu ki biz yakın göğü kandillerle süsledik. Ayrıca bunlarla şeytanların taşlanması sağladık ve onlara alevli ateş azabını hazırladık.”⁵ mealindeki anlatımı aşağıdaki beyitte lafzen yapılmış bir iktibasta görebiliyoruz. Kısmen alıntılanarak nâkıs iktibas şeklinde şiire işlenen ayet, âşığın rakibe karşı tavrını yansıtır. Âşık, rakibi sevgilinin kapısında görünce öfke ve üzüntüsü gönlündeki ateşi harlamıştır. Kor olmuş gönlünden âhlar yükselirken beraberindeki kıvılcımlar, şeytani kovalayan ateş parçalarına dönüşmüştür. İktibas edilen ayetteki taşlanma ifadesi, Hz. İbrahim’in Hz. İsmail’i kurban etmeye götürürken şeytanın verdiği vesveseyle mücadelesine de telmih oluşturur. Hz. İbrahim kendisini kararından vazgeçirmeye çalışan şeytana karşılık olarak onu üç yerde taşlamıştır. Haccın rükünlerinden de olan şeytan taşlama rakibe dair şeytan tasvirlerine doğal olarak yansımıştır (Aydın, 2013: 119):

Rakîbi görüp âh itdük kapunda
Ve ca‘alnâhâ rucümen li’ş-şeyâtîn (Nev’î, aktaran Şentürk, 1995: 77)
“Rakîbi kapında görüp âh ettik; (bununla/bu âh ateşle) şeytanların taşlanmasını sağladık.”

Şeyhülislam Yahya’nın aşağıdaki beytinde yukarıdaki tasvirlerden farklı bir tablo resmedilmiştir. Bu defa şeytana atılanlar meleklerin attığı ateş toplarına benzeyen âhlar değil, peri yüzlü sevgilinin öfkeyle attığı sözler yani azarlardır. Sevgiliyi rakibe karşı böyle bir tavırla görmek bütün âşıklar için vuslata denk bir saadet olsa gerek. Şair, sevgiliyi rakibe öfkeli bir hâlde tasvir ederken hışımlı sözleri mahallesinden gönderdiğini vurgulamıştır. Böylece rakibin, sevgilinin mahallesine giremediği hakikati de âşıklarca sevinilesi bir ayrıntı olarak tasvire renk katmıştır:

Söz atar hışımı ile küyundan rakîbe ol perî
Yâ melek iblise gökden âteş-i sûzân atar (Şeyhülislam Yahya, aktaran Kavruk, 2001: 81)
“O peri yüzlü sevgili mahallesinden rakibe hışımla söz mü atmaktadır yoksa melekler gökten iblise yakan ateş mi atar (bilemedim).”

Şeytanın aldatarak imandan koparma yönü, aşağıda görüleceği üzere Ahmed Yesevî’nin hikmetlerinde işlenmiştir. Sevgili, âşığın en mukaddes değeri olan din ve imanına benzetilir. Şeytan, âşıktan ölüm anında en değerlisi olan imanını almaya çalışır ve bunu yaparken kılık değiştirip ona güvendiği birinin şeklinde görünür. Yesevî, hikmetinde ölüm anındaki bir derviş, pîr kılığında gelip imanını çalmaya çalışan şeytana karşı uyarmakta ve Arslan Baba’nın sözlerini hatırlatmaktadır. Bir sonraki beyitte Hayretî, rakibi her türlü şeytani tavrından dolayı yererken sevgiliyi de imana benzetmiştir:

vakti yitse azrâil emânetni bir digey
şeytân-la’în pîrîm dip cân birerde körüngey
îmân İslâm’ın alıp hâl-ı dilin sormagey
Arslan Babam sözlerin işitingiz teberrük

“Vakti gelse, Azrâil, “Emaneti ver!” diyecek;
lânetli şeytan, pîrim diye, can verende görünecek,
imanını dinini alıp gönül hâlini sormayacak;
Arslan Baba’m sözlerini işitiniz teberrük.” (Ahmed-i Yesevî, 12/19)

Komadın şeytânlığı âhir sen iy bed-hû rakîb
Yârı benden ayırıp imânum almak yol mudur (Hayretî, aktaran Şentürk, 1995: 69)
“Ey kötü huylu rakip yapmadığın şeytanlık bırakmadın; sevgiliyi benden ayırıp imanımı almak yol mudur?”

Ahmed Yesevî’nin, ölüm anında şeytanın aldatmasına karşı uyardığı derviş, aşağıda Necâti

⁵ Kur’an-ı Kerim (2024). Mülk suresi, (e-kaynak).

Bey'in tasvirinde bir sofuya benzetilen âşıktır. Rakibin ölüm döşegindeki âşığa sevgilinin yüzünü göstermesi yine şeytanca bir eziyettir. Zira âşık sevgilinin yüzünü kendi ölümüyle gerçekleştiren bir ayrılığın hemen öncesinde görebilmiştir. Âşık, imanı gibi değerli olan sevgiliye rakip gibi amansız bir engelden dolayı vuslat nasip olmadan göçüp gitmektedir. Rakibin âşığa verdiği bu cefa, inanişâ göre şeytanın sekerât anındaki susamış hastaya su gösterip karşılığında imanını almasına benzetilmiştir. Bu inanişâ binaen halk arasında ölmek üzere olan hastaya içebilecek durumdaysa su içirme, içemeyecek durumdaysa ıslatılmış bez veya pamukla dudaklarını ıslatma şeklindeki uygulamalar devam etmektedir (Şentürk, 1995: 37):

Aldı sôfinün karârın gösterüp yüzün rakîb

San ki şeytân hastaya su gösterüp imân alur (Necâtî Beğ, aktaran Şentürk, 1995: 37)

“Rakip şeytanın hastaya su gösterip (karşılığında) imanını aldığı gibi, yüzünü sofuya gösterip aklını aldı.”

Şeytan rakibi tasvire sebep inanişâlardan biri de Kur'an-ı Kerim'in açık bırakılmamasına dair âdâptan olan bir davranış şeklidir. İslam edebiyatında sevgilinin yüzü en mukaddes değer olan Kur'an'a benzetilir. Âşık, ilahi nurun tecelli ettiği o yüze baktığında Kur'an ayetlerini okur ve vahyin sahibinin teveccühünü ümit eder. Bu saadeti tehlikeye düşürecek en kadim düşman olan şeytandan korumak gerekir. Bunun için de Necati Bey'in aşağıdaki beytinde dile getirdiği gibi sevgilinin Kur'an'a benzeyen yüzünü açık bırakmaması gerekir:

Bî-nikâb olma habîbüm görmesün yüzün rakîb

Mushaf açık olıcak dirler anı şeytan okur (Necâtî Beğ, aktaran Şentürk, 1995: 76)

“Sevgilim peçesiz olma rakip yüzünü görmesin; derler ki mushaf açık olursa onu şeytan okur.”

Sonuç

Bu çalışma, Osmanlı şiirinde aşk temasının temel tiplerini oluşturan âşık, sevgili ve rakip üçlüsünden rakibe dair şeytan tasavvurunu Hz. Âdem'in yaratılış hikâyesine kadar dayanan ontolojik kökleriyle ele almıştır. Şeytanın Hz. Âdem'e secde etmeyerek kendini ondan üstün görmesiyle ilk rekabeti temsil etmesi ve ardından Hz. Âdem'in cennetten kovulmasına sebep olan tavrıyla sevginin asıl kaynağıyla âşık arasında amansız bir engel olarak var olması Kur'an'da kısas-ı enbiyanın bir parçasıdır. Şeytanın hikâyesinde yer aldığı Hz. Süleyman'ın saltanat ve hakimiyetini temsil eden bir değerini hileyle koparıp almasıyla Hz. Âdem'in cennetten kopmasına sebep olması aynı engel tasavvurunun farklı yansımalarıdır. Bundan dolayı, inananları doğru yoldan saptırarak kıyamete kadar varlığını Allah'la inananlar arasında engel olmaya adanmış olan şeytan, rakip tipini anlatan yaygın mazmunlar arasında yer almıştır. Şeytan ve şeytan kavram alanına giren şeytan tabiatlı cinler ise azgınlığı, sinsiliği, kışkırtıcılığı ve hilekarlığı vahiyle beyan edilmiş ruhani varlıklar olarak rakibin tasvirine yansımış ve *dîv* mazmunuyla ifade edilmişlerdir.

Türk İslam edebiyatının ilk dönem eserlerinde şeytanı karşılayan kavramlarla yapılan benzetmelerde Türkler'in İslam öncesi döneme ait inançları izlerini korumuştur. İncelenen şiir metinlerinde dünya hayatı, kötü ruh veya cin anlamında *yel büke*'ye benzetilirken doymak bilmeyen tarafla obur şeytan anlamındaki *yek içgek*'i andırır. Osmanlı şiirinde İslam kaynaklarındaki şeytani özelliklerle tasvir edilen rakip kavramının özündeki engel anlamı merkezdeki yerini korumuştur. İncelenen örneklerde âşığın şeytan engelini kendisinden uzaklaştırmaya çalışmasıyla, rakip engelinin sevgiliden uzaklaşmasını istemesinde benzer bir gaye vardır. Bu gaye tasavvufî gelenekte şeytani ve nefsanî engellerden arınmış bir âşığın ilahi teveccühe mazhar olmak istemesiyken beşerî aşıkta sevgiliye ulaşmaya engel olan rakibin aradan çıkıp âşıkların hasretinin son bulmasıdır. Bu çalışma gerek beşerî gerek ilahî aşkın rakip tipinin tasavvuru ve tasvirinde şeytan ve şeytan kavram alanına giren birçok ruhani varlığın İslam öncesi inanişâlardan ve İslam kaynaklarından beslenerek kullanımına ışık tutmaya çalışmıştır.


Kaynakça

- Akün, Ö. F. (1994). "Divan Edebiyatı", *DİA*, C. 9, s. 389-427.
- Ahmed-i Yesevî (1983). *Divan-ı Hikmet'ten Seçmeler*, haz. Eraslan, K., Ankara: TDK Yayınları.
- Aydın, A. (2013). *Divan Şiirinde Rakip Portresi*, İstanbul: Sonçağ Yayıncılık.
- Batıslam, H. D. (2003). "Divan Şiirinde Âşık, Sevgili, Rakip Üçlüsü ve Ölüm", *Folklor /Edebiyat*, S. 9(34), s. 186-199.
- Batıslam, H. D. (2013). "Divan Şiirinde Rakip ve Leyla Hanım'ın Rakip Gazeli", *Turkish Studies*, S. 8(13), s. 21-35.
- Bozkurt, N. (2007). "Peri", *DİA*, C.34, s. 232-233.
- Cöntürk, H. (2012). *Divan Şiiri Üstüne Denemeler*, haz. Aker, H., İstanbul: YKY.
- Clauson, S. G. (1972). An etymological dictionary of pre-thirteenth-century Turkish, Oxford: Oxford University Press.
- Çelebi, İ. (2010). "Şeytan", *DİA*, C.39, s. 99-101.
- Ekici, H. (2018). "Kâmî Divanında Rakip Tipi ve Rakip ile İlgili Tasavvurlar", *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, S. 7(2), s. 877-889.
- Işık, E. (1993). "Cin Suresi", *DİA*, C.8, s. 10-11.
- Kâmûsu'l-Muhît*. (2024). "Rakîb", <https://kamus.yek.gov.tr/>. Erişim tarihi: 22.06.2024.
- Karataş, A. (2013). "Türk-İslam Kültür ve Edebiyatında Kısas-ı Enbiyâ Türü", *Diyanet İlmî Dergi*, S. 49(3), s. 113-126.
- Kâşgarlı Mahmud (2013). *Divanü Lûgat-it-Türk*, çev. Atalay, B., C.1-4, Ankara: TDK Yayınları.
- Kavruk, H. (2001). *Şeyhülislâm Yahyâ Efendi Divânı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/>. Erişim tarihi: 22.06.2024.
- Keskin, K. N. (2010). "Maşûk, Âşık ve Rakip Arasındaki Hiyerarşik İlişkiler", *Turkish Studies*, S. 5(3), s. 400-420.
- Kılavuz, A. S. (1993). "Cân", *DİA*, C.7, s.139-140.
- Kubbealtı Lugatı*, <http://lugatim.com/>. Erişim tarihi: 22.06.2024.
- Kur'an-ı Kerim* (2024). "Saffât Suresi", <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/S%C3%A2ff%C3%A2t-suresi/3795/7-10-ayet-tefsiri>. Erişim tarihi: 20.05.2024.
- Kur'an-ı Kerim* (2024). "Mülk Suresi", <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/M%C3%BClk-suresi/5242/1-5-ayet-tefsiri>. Erişim tarihi: 20.05.2024.
- Levend, A. S. (1984). *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, İstanbul: Enderun Yayınevi.
- Lisânü'l-'Arab* (2024). "Rakîb", <https://archive.org/details/lisan.al.arab/lisan.al.arab.01/page/n423/mode/2up>. Erişim tarihi: 22.06.2024.
- Nesîmî (2020). *Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Türkçe Divanının Tenkitli Metni*, haz. Ayan, H., Ankara: TDK Yayınları.
- Nişanyan, S. (2024). "Dev". <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/dev>. Erişim tarihi: 22.06.2024.
- Onay, A. T. (1993). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*, haz. Kurnaz, C., Ankara: TDV Yayınları.
- Öbek, A. İ. (2009). "Habis Bir Tür Yılan ve Karşıt Yıldız Olarak Rakîb", *Gazi Türkiyat*, S. 5, s. 271-302.
- Özkan, M. (2017), *Muhibbi Divanı'nda Rakip*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Mersin.
- Pala, İ. (1995). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Pala, İ. (2020). "Mühr-i Süleyman", *DİA*, C.31, s. 523-525.
- Saraç, M. A. Y. (2018). *Eski Türk Edebiyatına Giriş: Biçim ve ölçü*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesi Yayınları.
- Saraç, M. A. Y. (2014). *Klâsik Edebiyat Bilgisi Belâgat*. İstanbul: Gökkuşbu Yayınları.
- Sinanoglu, M. (1998). "Hürmüz", *DİA*, C.18, s. 495-496.
- Şahin, M. S. (1993). "Cin", *DİA*, C.8, s. 5-8.

- Şemsettin Sami. (1891). *Kâmûsü'l-A'lâm*. C.3, İstanbul: Mihran Matbaası.
- Şentürk, A. A. (1995). *Klâsik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinden Rakîb'e Dair*, İstanbul: Enderun Kitabevi.
- Şentürk, A. A. (2016). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, C.1, İstanbul: OSEDAM.
- Şentürk, A. A. (2017). *Osmanlı Şiiri Kılavuzu*, C.2, İstanbul: OSEDAM.
- Şu'ûrî Hasan Efendi (2019). *Ferheng-i Şu'ûrî*, haz. Yılmaz, O., ed. Örs, D., C.2, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Taşdelen, İ. (2008), *Peygamber Kıssalarının Klasik Türk Şiirine Yansımaları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Kütahya.
- TDK *Güncel Türkçe Sözlük*, <https://sozluk.gov.tr/>. Erişim tarihi: 22.06.2024.
- Temel Çalışkan, P. (2019), *Bâkî Dîvânı'nda Sevgili-Âşık-Rakîp*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Kırıkkale.
- Topaloğlu, B. (2007). "Rakîb", *DİA*, C.34, s. 431.
- Tuğ, S. (1991). Azâzîl. *DİA*, C.4, s. 311-312.
- Vankulu Lügati* (2024). "Rakîb", <https://kamus.yek.gov.tr/>. Erişim tarihi: 22.06.2024.
- Yıldız, H. (2013). "Eski Uygur Türklerinde Şeytan Kavramı", *Millî Folklor*, S. 25 (100), s. 213-224.
- Yunus Emre. (2008). *Yunus Emre Külliyyatı - Yunus Emre Divanı 1*, haz. Tatçı, M., İstanbul: H Yayınları.
- Yûsuf Hâs Hâcib. *Kutadğu Bilig*, haz. Kaçalın, M. S., Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/10716,yusufhashacibkutadgubiligmustafakacalinpdf.pdf?0> Erişim tarihi: 18. 08.2024
- Yusuf Has Hacib (2008). *Kutadgu Bilig*, çev. Arat R. R., İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Yücel, Z. B. (2023), *Karacaoğlan ve Şeyhülislam Yahyâ'nın Şiirlerindeki Âşık, Sevgili ve Rakip Tiplerinin Karşılaştırılması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.

Araştırma Makalesi

Tuhfe Literatürüne Ek:

Şerîfî-zâde Âlî ve *Resm-i Âlî* Adlı Türkçe-Arapça Manzum Sözlüğü*Serîfî-zâde Âlî and His Turkish-Arabic Poetic Dictionary Named "Resm-i Âlî"*Hasan DOĞAN¹¹ Dr. Öğr. Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi, hasandogan143@gmail.com 

Öz: Genelde İslam medeniyetinin, özelde ise Osmanlı kültür ve edebiyatının gelişip şekillenmesinde Arapça ve Farsça gibi dillerin önemli etkisi olmuştur. Bu öneme binaen Osmanlı medreselerinde öğretilen ve öğrenilen dillerin başında Arapça ve Farsça başta gelmektedir. Söz konusu dillerin daha kolay öğrenilmesini ve yeni öğrenilen dildeki kelime hazinesinin geliştirilmesini amaçlayan şiire meraklı bazı âlimler şiir dilinin imkânlarından faydalanarak bazı eserler vücuda getirmişlerdir. Manzum sözlük veya tuhfe adı verilen manzum eserler de bu gayretin neticesinde ortaya çıkmıştır. Bir dili Türkçe olan bu eserler Arapça, Farsça, Hintçe, Urduca, Kürtçe, Sanskritçe, Peştunca, Taberice, İngilizce, Almanca, Fransızca, Bulgarca, Rumca, Ermenice, Boşnakça ve Arnavutça gibi dilleri ihtiva etmektedir. Öte yandan Osmanlı sahasında en fazla manzum sözlüğün Arapça ve Farsça ile ilgili olduğu görülmektedir. Bu çalışmanın konusu olan *Resm-i Âlî* adlı manzum sözlük de Türkçe-Arapça tuhfeler arasındadır. XVIII. yüzyıl şairlerinden Kulalı Şerîfî-zâde Âlî tarafından kaleme alınan *Resm-i Âlî*, 1177/1763 yılında tamamlanmıştır. 498 beyitten müteşekkil olan sözlükte 1790 civarında Arapça kelimenin anlamına yer verilmiştir. Bu makalede, tespit edilebilen iki nüshasından hareketle söz konusu manzum sözlük şekil ve muhteva açısından incelenmiş ve müellifinin biyografisi ortaya konmaya çalışılmıştır. Ekte ise *Resm-i Âlî*'nin transkripsiyonlu metni verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Klasik Türk şiiri, manzum sözlük, *Resm-i Âlî*, Kulalı Şerîfî-zâde Âlî.

Abstract: Languages such as Arabic and Persian have had a significant impact on the development and shaping of Islamic civilization in general and Ottoman culture and literature in particular. Due to this importance, Arabic and Persian were among the primary languages taught and learned in Ottoman madrasas. Some scholars, who were interested in poetry, utilized the possibilities of poetic language to create works aimed at making these languages easier to learn and expanding the vocabulary of learners in the newly acquired language. Poetic dictionaries or works known as "tuhfe" emerged as a result of these efforts. These works, written in Turkish, encompass languages such as Arabic, Persian, Hindi, Urdu, Kurdish, Sanskrit, Pashto, Tabaric, English, German, French, Bulgarian, Greek, Armenian, Bosnian, and Albanian. On the other hand, it is observed that most poetic dictionaries in the Ottoman realm are related to Arabic and Persian. The subject of this study, the poetic dictionary "*Resm-i Âlî*," is among the Turkish-Arabic tuhfe. Written by Şerîfî-zâde Âlî from Kula/Turkey, a poet of the 18th century, *Resm-i Âlî* was completed in 1177/1763. The dictionary, consisting of 498 couplets, addresses the meanings of approximately 1790 Arabic words. In this article, based on the two identifiable copies, the poetic dictionary in question has been examined in terms of form and content, and an attempt has been made to present the biography of its author. The appendix includes the transcribed text of *Resm-i Âlî*.

Keywords: Classical Turkish poetry, poetic dictionary, *Resm-i Âlî*, Şerîfî-zâde Âlî of Kula/Turkey.



Atıf: Doğan, H. (2024). "Tuhfe Literatürüne Ek: Şerîfî-zâde Âlî ve *Resm-i Âlî* Adlı Türkçe-Arapça Manzum Sözlüğü". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(2): 435-459.

DOI: 10.31465/eeder.1515438

Geliş/Received: 12.07.2024

Kabul/Accepted: 26.07.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Giriş

Birtakım dinî meseleler, yeni öğrenilen bir dilin gramer kuralları ile bu dile ait günlük hayatta sıkça kullanılan kelimelerin anlaşılması çeşitli zorluklar taşımakla beraber bazen ezber yapmayı da gerekli kılmaktadır. Mevzubahis meselelerin daha kolay ezberlenebilmesi için Doğu edebiyatlarında eğitim amaçlı manzum eserler kaleme alınmış ve bu sayede hedef kitlenin öğretilmek istenen konuları daha kolay öğrenmeleri sağlanmıştır. Didaktik amaçlı bu gayretlerin neticesinde bazı dinî konuların ele alındığı çok sayıda edebî tür ortaya çıkmıştır. Yine söz konusu çabaların sonucunda ortaya çıkan bir diğer tür de manzum sözlüklerdir. Kaynaklarda nakledildiği üzere ilk denemelerine XI. asırda kimi Arap dilcilerinin yazmış oldukları gramer kitaplarında rastlanan manzum sözlük geleneği, Ebu Nasr Bedreddin Mesud-ı Ferâhî (öl.1242) tarafından XIII. asırda kaleme alınan *Nisâbu's-Sıbyân* isimli Farsça-Arapça manzum sözlük ile başlamış, iki dilli olarak devam etmiş ve İslam dünyasında çokça rağbet görmüştür. Bu kapsamda XXI. yüzyıla kadar Türkçe, Arapça, Farsça Hintçe, Urduca, Kürtçe, Sanskritçe, Peştunca, Taberice, İngilizce, Almanca, Fransızca, Bulgarca, Rumca, Ermenice, Boşnakça ve Arnavutça gibi dilleri ihtiva eden çok sayıda manzum sözlük telif edilmiştir. Bu türün bir dili Türkçe olan Anadolu'daki ilk örneğini ise Abdullatif b. Melek'in 1392 senesinde yazdığı tahmin edilen *Ferîsteoğlu Lügati* oluşturmaktadır (Doğan Averbek, 2018: 87; Ekici ve Güneş, 2023: 9). Kimi araştırmacıların *tuhfe* adını verdikleri manzum sözlük türünün (Doğan Averbek, 2019: 65-66) Türk edebiyatındaki en yaygın örnekleri Türkçe-Arapça dillerinde verilmiştir. Nitekim mevcut bilgilerimize göre şu ana kadar 23 kadar Türkçe-Arapça manzum sözlük kaleme alındığı tespit edilmiştir. Bugüne değin nüshalarına ulaşılan Türkçe-Arapça manzum sözlükler şunlardır: *Lugat-i Ferîsteoğlu, Islâh-ı Merkezî, Elfiyye, Tuhfe-i Fedâyî, Nazmü'l-Le'âl, Müfîdü'l-Müstefîdîn, Nazm-ı Ferâ'id, Cevâhirü'l-Kelimât, Sübha-i Sıbyân, Nuhbe-i Vehbî, Tuhfe-i Âsım, Şehdü Elfâz, Mahmûdiyye, Lugat-ı Visâlî, Tuhfe-i Fevzî, Teşrih-i Tıbâ', Tuhfe-i Lebîb, Lügat-i Yûsuf, Türkî vü Tâzî, İsbâh, Tuhfe-i Hâcibî, Bülğatü's-Sıbyân* ve *Rûhu'l-Edeb* (Doğan Averbek, 2019; Kaplan, 2024). Bu çalışmanın odağındaki *Resm-i Âlî* isimli manzum sözlük ile birlikte Türkçe-Arapça iki dilli tuhfelerin sayısı 24'e çıkmaktadır.

1. *Resm-i Âlî* İsimli Türkçe-Arapça Manzum Sözlük

1.1. Sözlüğün Adı, Telif Tarihi ve Müellifi

Çalışmaya konu olan sözlüğün iki nüshasında da eserin müellifine, muhtevasına veya bir başka bir özelliğine gönderme yapan başlık bulunmamaktadır. Yalnızca sözlüğün Türk Dil Kurumu Kütüphanesi nüshasının ilk yaprağında daha sonradan eklendiği açıkça belli olan *Resm-i Âlî* (*Tuhfe-i Âlî*) kaydı yer almaktadır. Öte yandan sözlüğün her iki nüshasında da metin içerisinde sözlük ismi açıkça zikredilmektedir. Eserin mukaddime (giriş) ve hatime (bitiş) bölümlerinde belirtildiği üzere şair sözlüğüne *Resm-i Âlî* ismini vermiştir. Bitiş bölümünde yer alan bir beyitte şair, hem eser ismini zikretmiş hem de sözlüğün telif tarihini ebcedle belirtmiştir:

Aña revnaq virüp nazmuñ cemâli

Ki ola 'âlemde nâmi *Resm-i Âlî* [RAS-43a]¹

Geldi hâtifden nidâ târih için

*Resm-i Âlî*dür şu zîbâ yâdigâr [RAS-59b]

Son mısradaki "*Resm-i Âlî*dür şu zîbâ yâdigâr"² ifadesinin ebced değeri olan 1177, sözlüğün telif tarihini vermektedir. Buna göre eser miladi 1763 yılında tamamlanmıştır. Eserde şairin mahlası da üç yerde geçmektedir. Söz konusu beyitlerin ikisinde şair mahlasını künyesi ile

¹ Bu ve bundan sonraki tanıklar çalışmaya konu sözlüğün tespit edilebilen iki nüshası dikkate alınarak verilmiştir. Buna göre sözlüğün Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi İbni Mirza Koleksiyonu 00219-003 numarada kayıtlı nüshası RAS; Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Yz. A 216 numara kayıtlı nüshası ise RAT şeklinde kısaltılmıştır.

² رسم عالیدر شو زبیا یادگار [= H 1177 / M 1763]

beraber vermektedir. Sözlüğün bitiş bölümünde ise mahlas, “*Ey Âlî*” anlamına gelecek şekilde seslenme ünlüsüyle beraber kullanılmıştır:

*Şerîfî-zâde ‘Âlî*ye şerefde

Yiter bu dürr-i yektâ bu şadefde [RAS-42b]

Gedâñam *Kulevîyem* pür-çaâyam

Şerîfî-zâde ‘Âlî hâk-i pâyem [RAS-43a]

‘Âliyâ çün geldi hengâm-ı qarâr

Nâmeñi leff it bi-vechi’l-ihtisâr [RAS-59b]

Yukarıdaki beyitlerde geçtiği üzere *Resm-i Âlî*, Âlî mahlaslı bir şair tarafından kaleme alınmış olmalıdır. Ayrıca şair kendisini *Şerîfî-zâde* olarak tanımlayarak künyesini de açıkça belirtmekte ve *Kulevîyem* ifadesiyle memleketine işaret etmektedir. Bu bağlamda eserin telif tarihi olan 1763 senesi de dikkate alınarak başta tezkireler olmak üzere biyografik bilgi barındıran XVIII. asır kaynakları üzerinde yapılan taramalarda “Şerîfî-zâde Âlî” şeklinde bir künye ve mahlasa sahip herhangi bir şaire tesadüf edilmemiştir. Öte yandan Âlî ile ilgili bilgiye yalnızca yakın dönem kaynaklarından sayılan Bursalı Mehmed Tâhir’in (öl.1925) *Aydın Vilâyetine Mensûb Meşâyih, Ulemâ, Şu’arâ, Müverrihîn ve Etibbânın Terâcim-i Ahvâli* adlı biyografik eserinde rastlanmıştır. Mehmed Tâhir söz konusu eserinde Âlî Efendi’nin Kulalî şair ve âlimlerden olduğunu belirterek, şairin ilk eğitimini İstanbul ve Bursa’da aldığını, sonrasında ise Hâdimî Efendi’nin (öl.1176/1762-63) öğrencisi olarak tahsilini tamamladığını nakleder. Âlî Efendi, eğitimini tamamladıktan sonra Nakşibendî tarikatına intisap etmiştir. Mehmed Tâhir’in Âlî ile ilgili verdiği en dikkat çekici bilgi, şairin Türkçe-Arapça manzum sözlüğünden söz etmesidir. Bu açıdan çalışmamıza konu olan *Resm-i Âlî*’nin Âlî Efendi’ye aidiyetinde şüphe kalmamaktadır. Fakat *Resm-i Âlî*’nin elimizdeki nüshalarında sözlüğün 1177/1763 yılında tamamlandığı belirtilmesine rağmen Mehmed Tâhir, sözlüğün 1186/1772-73 telif edildiğini öne sürmektedir. Sözlüğün elimizdeki nüshalarından hareketle Mehmed Tâhir’in bu hususta yanlış olduğunu söylemek mümkündür. Mehmed Tâhir’in Âlî ile ilgili naklettikleri şu şekildedir:

‘Âlî Efendi

‘Ulemâ’-i şu‘arâdan bir zât olup Kulalîdir. Bidâyet-i taşşîli Dersa‘âdet ve Bursa ‘ulemâsından nihâyeti Hâdimî merhûmdandır. İkmâl-i taşşîlden sonra tarikat-i Nakşibendîyeye intisâb eyledi. 1186 [1772-73] târihinde te’lif itdiği *Tuhfe* nâmında manzûm ‘arabiyyü’l-‘ibâre bir eseri bir hayli âşâr-ı şî‘riyyesi vardır. Akhîşâr kütübhanesinde mükemmel *Mecmû‘a-i Eş‘ârı* da bulunduğu mervîdür. Medfeninüñ Bursa veya Sağızda olduğu menkûldür. (Mehmed Tâhir, 1324: 146)

Mehmed Tâhir’in Âlî biyografisi içerisinde verdiği diğer bir önemli bilgi de şairin şiirlerini bir araya getirdiği bir eserin olmasıdır. Verilen bilgiye göre Akhisar Kütüphanesi’nde Âlî’nin şiirlerini ihtiva eden bir *Mecmû‘a-i Eş‘ârı* bulunmaktadır. Mehmed Tâhir’in söz konusu bilgiyi “*mervîdir*” şeklinde sunması, bahis konusu eseri görmediğini, bu bilgiyi başka bir kaynaktan işittiğini yahut okuduğunu göstermektedir. Bu nakilden hareketle Manisa İl Halk Kütüphanesi ile Manisa Akhisar Zeynelzade Koleksiyonu üzerinde yapılan taramalarda Âlî isimli bir şaire ait herhangi bir esere tesadüf edilmemiştir. *Resm-i Âlî*’nin giriş kısmında yer alan ve şairin Nakşibendî tarikatı ile Hâdimî Efendi’ye dair serdettiği beyitler Mehmed Tâhir’in nakillerini doğrular niteliktedir. Şöyle ki Âlî, Hâdimî Efendi isimli birine bağlı olduğunu ve Nakşibendî tarikatına mensup olduğunu şu şekilde dile getirir:

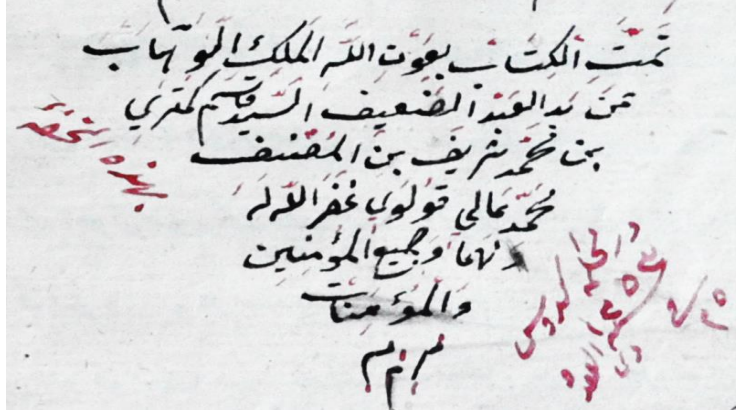
Menâbum *Hâdimî* merhûm efendi

Tarîkum hem tarîk-i *Nakşibendî* [RAS-43a]

Bu noktada şairin bağlı olduğunu belirttiği Hâdimî Efendi’den de kısaca söz etmek gerekmektedir. Kaynaklarda belirtildiği üzere 1113/1701-02 yılında Konya’nın Hadim kasabasında doğan Hâdimî’nin adı Mehmed olup babası müderris Fahrürürüm Mustafa Efendi’dir. Büyük oğlunun adına nispetle Ebû Saîd-i Hâdimî künyesiyle de anılan şahsiyet Hüseyinî,

Nakşibendî ve Konevî nisbeleriyle de bilinmektedir. İlk öğrenimini babası Mustafa Efendi'nden alan Hâdimî, önce Konya Karatay Medresesi ardından ise İstanbul'daki Kazovalı (Kazâbâdî) Ahmed Efendi Medresesi'nde tahsilini tamamlamış ve Hadim'e dönerek babasından boşalan koltuğa geçerek Hadim Medresesi'nde ders vermeye başlamıştır. Hadim'e döndükten sonra çok sayıda öğrenci yetiştiren Hâdimî'nin Kur'an, tefsir, hadis, fıkıh, kelam, akait, tasavvuf, ahlak, mantık, şiir, Arap dili ve edebiyatı gibi alan ve konularda seksen civarında eseri bulunmaktadır. Mehmed Hâdimî, 1176/1762 yılında hastalanarak Hadim'de vefat etmiştir (Özer, 2017: 459-491; Yayla, 1997: 24). Kaynaklar çalışmamıza konu olan sözlüğün müellifi Âlî'nin, Hâdimî Efendi'den ne zaman nerede ders aldığını belirtmezler.

Ayrıca sözlüğün Türk Dil Kurumu Kütüphanesi'ndeki nüshasında yer alan istinsah kaydında bulunan birtakım bilgi kıyıları da Âlî'nin hayatına ışık tutmaktadır. Söz konusu nüshanın katalog kaydında nüshanın Seyyid Kâsım Kemterî b. Mehmed Şerîf isimli biri tarafından istinsah edildiği ve bu ismin sözlüğün müellifi Âlî'nin torunu olduğu bilgisi yer almaktadır. Katalogda verilen bu bilgi, söz konusu nüshanın istinsah kaydından alınmıştır. Zira sözlüğün mevzubahis nüshasının sonunda yer alan istinsah kaydında, eserin Muhammed Âlî Kulevî'nin Muhammed Şerîf isimli oğlundan olma Seyyid Kâsım Kemterî tarafından istinsah edildiği nakledilmektedir:



Temmet el-kitâb bi-'avnillâhi'l-meliki'l-vehhâb 'an yedi'l-'abdi'z-za'if *es-Seyyid Kâsım Kemterî bin Muhammed Şerîf bin el-muşannif Muhammed 'Âlî Kulevî* ğaffara'llâhu lehu velehümâ ve cemî'a'l-mü'minîn ve'l-mü'minât. Bi-hâzihi't-tuhfe der-mahkeme[-i] Gedüs fi 25 zî'l-qa'de sene 1253 [RAT-18b]

Mevzubahis kayıttan anlaşılacağı üzere belirtilen tarihte Kâsım Kemterî Gedüs mahkemesinde görevli olmalıdır. Osmanlı Türkçesi metinlerinde Gedüs/Gedos şeklinde geçen bu yerleşim yeri, günümüzde Kütahya iline bağlı Gediz ilçesidir. Ayrıca belirtilen kayıttan anlaşılacağı üzere sözlüğü kaleme alan şairin tam adının Muhammed Âlî Kulevî olduğu, Muhammed isimli bir oğlunun ve bu oğlundan gelen Kâsım Kemterî isimli bir torununun bulunduğu söylenebilir. Fakat gerek Âlî'nin oğlu Muhammed gerekse Kâsım Kemterî'nin hayat öyküleri ile ilgili elimizde bir veri bulunmamaktadır. Bununla beraber istinsah kaydındaki tarihten hareketle Âlî'nin torunu ve sözlüğün müstensihisi olan Kemterî'nin 25 Zilkade 1253 / 25 Şubat 1838 tarihinde hayatta olduğu kesindir. Ayrıca müstensih Kemterî'nin babası olan Muhammed'in, Âlî'nin sözlüğün sebab-i telif kısmında zikrettiği oğlu Muhammed olması en olası ihtimaldir. Zira sözlüğün sebab-i telif mahiyetindeki giriş kısmında Âlî, bahis konusu eserini oğlu için kaleme aldığını aktarır ve Muhammed isimli bir oğlunun olduğunu belirterek oğlunun Farsça öğrenmeye başladığından fakat Farsçadan önce Arapça öğrenmek gerektiğinden söz eder:

Pes andan sonra bil oğlum *Muhammed*
Şerîf ol hâk-i pây-ı âl-i Ahmed

Bi-ħamdi'llâh olup ta'lîme aħrâ
Muħaddem fūrse āġâz itdi ammâ

‘Arabca tercüme şıbyâna muṭlaḳ

Gerekdür Fârisiden aḳdem olmaḳ [RAS-42b]

Buraya kadar sözü edilen veriler ışığında *Resm-i Âlî* isimli sözlüğün müellifi; adı Muhammed olmakla beraber Âlî mahlasını kullanan, XVIII. yüzyıl Nakşibendî şeyhlerinden Ebû Saîd Hâdimî Efendi’nin (öl.1176/1762-63) müritlerinden olan ve Muhammed isimli bir çocuğu bulunan Manisa Kulalı bir şahsiyet olmalıdır. Ayrıca çalışmaya konu sözlüğü 1763 yılında henüz çocuk yaşlarda olan erkek evladı için kaleme aldığını belirten şairin XVIII. asrın ilk çeyreğinde doğmuş olabileceği kuvvetle muhtemeldir.

1.2. Şekil ve Muhteva Özellikleri

1.2.1. Nazım Şekli

Resm-i Âlî’de Şerîfî-zâde Âlî’nin tek bir nazım şekline bağlı kalmadan eserini çeşitli şekillerle oluşturduğu görülmektedir. Şair eserinde *gazel*, *kaside* ve *mesnevi* nazım şekillerini kullanmıştır. Eserin mukaddime mesabesindeki giriş bölümü *gazel*³ ve *mesnevi* nazım şekli ile kaleme alınmıştır. *Resm-i Âlî*’nin asıl bölümü olan sözlük kısmının çoğunluğunda ise *kaside* formunu görmekteyiz. Bu manzumeler divan şiiri geleneğindeki yaygın *kaside* örneklerine göre daha kısa olduklarından söz konusu manzumeleri *kaside-i beççe* olarak değerlendirmek de mümkündür. Asıl bölümün bazı fasıllarında da şairin *mesnevi* nazım şeklini tercih ettiği görülmektedir. Şunu da ifade etmek gerekir ki asıl bölümde her kıt’adan önce *gazel* nazım şeklinde kaleme alınmış 2, 3 ve 4 beyitlik manzumeler de bulunmaktadır. Bu manzumelerin ilk beyitlerinde çoğunlukla divan şiirindeki muhayyel sevgili tipiyle ilgili ifadeler yer alırken ikinci veya üçüncü beyitlerde ise ilgili fasılların hangi aruz kalıbıyla kaleme alındıkları ve bahir isim ve hususiyetlerine değinilmiştir.

1.2.2. Bölümler ve Beyit Sayısı

Resm-i Âlî; giriş, sözlük ve bitiş bölümü olmak üzere temelde üç bölümden oluşmaktadır. Sözlüğün 1-25. beyitleri eserin giriş/mukaddime bölümüdür. Devamında gelen 28 bölüm ise eserin asıl bölümü olan sözlük kısmıdır. Eserin bitiş bölümü esasen belirli bir şekilde ayrılmamış ve hatime mahiyetindeki beyitler sözlük kısmının son bölümünde verilmiştir. Buna göre eserin sözlük kısmının son bölümü olan 28. faslında yer alan son beş beyit bitiş mahiyetindedir. Eserin sözlük bölümü TDK Kütüphanesi nüshasında “*kıt’a*” başlıklarıyla birbirinden ayrılmışken Süleymaniye Kütüphanesi nüshasında bu usulün ara ara kullanıldığı görülmektedir. Bu farklılık, müstensihin tercihinin yahut kaynak nüshanın formuna göre değişiklik arz etmektedir. Ayrıca burada şu hususu da özellikle belirtmek gerekir ki eserin sözlük kısmında kullanılan *kıt’a* ifadesi, manzum sözlüklerin hemen tamamında karşılaşılan bir ibare olup nazım şekli anlamında değil de fasılları ayırt etmek için şiir parçası anlamında kullanılan bir ifadedir.

Resm-i Âlî’nin mukaddime ve bitiş bölümleri de dâhil olmak üzere tamamı 498 beyittir. Beyit sayısı her iki nüshada da aynıdır. Son iki bölüm istisna olmak üzere, eserin asıl bölümü olan sözlük kısmındaki fasıllar 12-13 beyitten oluşmaktadır. Son iki bölüm ise önceki bölümlere nazaran daha uzun olup 25 ve 65 (hatimeyle birlikte) beyitten müteşekkildir. Burada şairin belirli bir plana göre hareket etmediği ve bölüm uzunluklarını kişisel zevkine göre tertip ettiği dikkat çekmektedir. Eserin sözlük kısmındaki fasılların beyit sayılarına göre dağılımı aşağıdaki gibidir:

Beyit sayısı	Kıt’a/fasıl numarası
12 beyitlik	1, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 13, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26
13 beyitlik	2, 3, 7, 8, 12, 14, 15, 16, 17, 22

³ İki beyitlik bu türden gazelleri kimi araştırmacılar “*nazm*” olarak niteleseler de divan şiiri nazım şekilleri üzerine kapsamlı araştırmalar yapan Cemal Kurnaz ve Halil Çeltik, bu isimle anılan bir nazım şeklinin olmadığını; bu tabirin şekil olarak *kıt’a*, *vezin* olarak tuyuğ ve *rubaiye* benzemeyen iki beyitlik şiirler ile mahlassız gazelleri ayırt etmek için kullanıldığını belirtmektedirler. Kurnaz ve Çeltik’e göre iki beyitlik bu türden manzumeler gazelden ayrı bir nazım şekli değildir (Kurnaz ve Çeltik, 2013: 145).

25 beyitlik	27
65 beyitlik (son 5 beyit hatime)	28

Tablo 1: Resm-i Âlî'nin sözlük bölümündeki manzumelerin beyit sayılarına göre dağılımı

Tablodan anlaşılacağı üzere *Resm-i Âlî*'nin sözlük bölümünün daha ziyade 12 beyitlik fasıllardan oluştuğu dikkat çekmektedir. Ayrıca burada şu hususu da belirtmek gerekir ki sözlük kısmındaki iki kıt'ada (15. ve 18. fasıllar) aynı takti/vezin beyitlerinin iki kez yazıldığı da görülmektedir.

1.2.3. Aruz Ölçüsü

Manzum sözlük geleneğinde müellifler hangi bölümü hangi bahir ve kalıp ile yazdıklarını takti beyitlerinde/vezin beyitlerinde özellikle belirtmektedirler. *Resm-i Âlî*'de de geleneğe bağlı olarak şairin, tercih ettiği vezinleri takti beyitleri ile verdiği görülür. Buna göre eserin mukaddime kısmı aruzun hezec bahrinin *mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün* kalıbıyla kaleme alınmıştır. *Resm-i Âlî*'nin sözlük kısmında her bir bölümde iki takti beyti yer almaktadır. Öte yandan sözlük kısmındaki bazı bölümlerde üç kadar vezin takti beytinin yer aldığı vakidir. Az sayıdaki bu istisnai örneklerde aynı takti beytinin iki kez yazıldığı dikkat çeker. Her bölümdeki takti beyitlerinin ilki kıt'aların baştan ikinci beyti olarak verilmiştir. Burada şair beytin ilk mısrasında kalıbı vermiş, ikinci mısrada ise bahir adlarını vererek bu bahirlerin taşıdıkları bazı hususiyetlere değinmiştir. Bölümlerdeki ikinci vezin beyitlerinde ise her kıt'anın son beyti şeklinde bir tertip söz konusudur. Bu beyitlerde de manzum sözlük geleneğinde sıkça görüldüğü üzere ilk mısrada ilgili kısımda kullanılan kalıp belirtilirken ikinci mısrada ise dinî zemine oturan ve nasihat ihtiva eden ifadeler yer verilmiştir (Doğan Averbek, 2019: 71). Örnek olması açısından eserin sözlük kısmındaki on birinci kıt'anın takti beyitleri aşağıda verilmiştir. Tanık beyitlerin ilkinde yukarıda ifade edildiği üzere şair öncelikle kullanılan aruz kalıbını vermiş ve söz konusu kalıbın vâfir bahrinde salim (tam) bir kalıp olduğunu belirtmiştir. İkinci beyitte ise yine aruz kalıbı verilerek haram ve yalan gibi sakıncalı davranışlardan söz edilmiştir:

müfâ' aletün müfâ' aletün müfâ' aletün müfâ' aletün
'aceb mi bu *bahr-i vâfir* ü *sâlim* olsa mümeyyizü'ş-şu'arâ'

...

müfâ' aletün müfâ' aletün müfâ' aletün müfâ' aletün
harâmı yimek yalanı dimek fesâda medâr olur giderek [RAS-48b]

Resm-i Âlî'nin sözlük kısmında ise 14 farklı bahirle 28 farklı aruz kalıbının kullanıldığı dikkat çeker. Eserin sözlük kısmında kullanılan bahir ve kalıplar ise aşağıda kıt'a/bölüm numaralarıyla beraber verilmiştir:

Kıt'a numarası	Vezin	Bahir
1	Müfte'ilün fâ'ilün müfte'ilün fâ'ilün	Münserih
2	Müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün	Serî'
3	Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün	Müctes
4	Fe'ülün fe'ülün fe'ülün fe'ül	Mütekârib
5	Mef'ülü fâ'ilätü mefâ'ilü fâ'ilün	Muzâri'
6	Müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün müstef'ilün	Recez
7	Mef'ülü mefâ'ilün fe'ül	Ahreb
8	Fâ'ilätün fâ'ilätün fâ'ilätün fâ'ilün	Remel
9	Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün	Hezec
10	Mütefâ'ilün mütefâ'ilün mütefâ'ilün mütefâ'ilün	Kâmil

11	Müfâ' aletün müfâ' aletün müfâ' aletün müfâ' aletün	Vâfir
12	Mef' ulü mefâ' ilü mefâ' ilü fe' ülün	Ahreb
13	Mef' ulü mefâ' ilün mef' ulü mefâ' ilün	Hezec
14	Müstef' ilätün müstef' ilätün	Recez
15	Mütefâ' ilün fe' ülün mütefâ' ilün fe' ülün	Kâmil
16	Mef' ulü fâ' ilätün mef' ulü fâ' ilätün	Muzârî'
17	Fâ' ilätün mefâ' ilün fe' ilün	Hafif
18	Müfte' ilün müfte' ilün müfte' ilün müfte' ilün	Recez
19	Müfte' ilün fâ' ilätün müfte' ilün fâ'	Münserih
20	Mefâ' ilün fe' ülün mefâ' ilün fe' ülün	Hafif
21	Müfte' ilün mefâ' ilün müfte' ilün mefâ' ilün	Recez
22	Fe' ilätün fe' ilätün fe' ilätün fe' ilün	Remel
23	Mef' ulü mefâ' ilün mefâ' ilün fâ'	Ahreb
24	Fe' ülün mefâ' ilün fe' ülün mefâ' ilün	Tavîl
25	Fe' ülün fe' ülün fe' ülün fe' ülün	Mütekârib
26	Fâ' ilätün müfte' ilün fâ' ilätün müfte' ilün	Muktedab
27	Fe' ilätün fe' ilätün fe' ilün	Hafif
28	Fâ' ilätün fâ' ilätün fâ' ilün	Remel

Tablo 2: *Resm-i Âlî*'nin asıl bölümünde kullanılan vezin ve bahirler

Yukarıdaki tablodan anlaşılacağı üzere eserin sözlük kısmında en fazla recez(4), remel(3), hafif(3) ve ahreb(3) bahirleri tercih edilmiştir. Serî', müctes, vâfir, tavîl ve muktedab bahirleriyle ilgili kalıpların ise yalnızca birer kez kullanıldığı görülür.

1.2.4. Kafiye ve Redif

Manzum sözlük geleneğinde sözlük kısmındaki fasılların klasik divan tertibine benzer şekilde kimi zaman alfabetik olarak sıralandığı ve sözlük kısmındaki manzumelerin kafiye/redif sesleri dikkate alınarak *hurûf-ı hecâ* tertibine göre (*harfû'l-elif*, *harfû'l-bâ* vb. gibi) düzenlendiği de görülmektedir. Örneğin Türkçe-Arapça, Türkçe-Farsça ve Türkçe-Fransızca iki dilli sözlüklerden *Teşrih-i Tıbâ'*, *Nazm-ı Ferâ'id*, *Tuhfe-i Fevzî*, *Nazm-ı Dil-ârâ*, *Tuhfe-i Lutfî*, *Nazm-ı Bedî'* ve *Miftâh-ı Lisân* adlı sözlükler ile Türkçe-Arapça-Farsça üç dilli sözlüklerden *Tuhfe-i Se-Zebân*, *Nazmü'l-Cevâhir* ve *Tuhfe-i Nushî* isimli eserler sözlük bölümü elif-bâ sırasına göre tanzim edilen manzum sözlüklerdendir (bk. Doğan, 2016; Yakar, 2009; Boran, 2016; Duru ve Eren, 2014; Tanyıldız, 2013; Gözitok, 2016; Kırbıyık, 2007; Düzenli, 2015; Kacar Altın, 2022; Güler, 2016). Bununla beraber *Resm-i Âlî*'de böyle bir tertip söz konusu değildir. Dolayısıyla sözlük kısmındaki fasıllar şairin kişisel tercihinin göre sıralanmıştır.

Resm-i Âlî'de mesnevi ve gazel şeklinin kullanıldığı yerlerde ek ve kelime hâlinde redifler görürüz. Eserin asıl bölümü yani sözlük kısmında, kaside nazım şeklinin kullanıldığı yerlerde ise (1-26. fasıllar arası) yalnızca iki manzumede redif kullanılmışken (14. ve 25. fasıllar), diğer tüm fasıllarda sadece kafiye tercih edilmiştir. *Resm-i Âlî*'nin sözlük bölümündeki manzumelerde *mücerred*, *mürdef*, *müesses* ve *mukayyed* kafiye olmak üzere hemen her tür kafiye kullanılmıştır. Bununla beraber mevzubahis manzumelerde en çok mücerred ve mürdef kafiye örneklerini görmekteyiz. Şöyle ki sözlük kısmında kaside nazım şekliyle kaleme alınmış tüm fasıllarda bu iki kafiye türü kullanılmıştır. Nitekim söz konusu manzumelerden 16 tanesinde mücerred kafiye görülürken, 10 manzume de mürdef kafiye ile kaleme alınmıştır. Öte yandan *Resm-i Âlî*'nin gazel ve mesnevi nazım şekilleriyle kaleme alınan manzumelerinde yukarıda değinilen iki kafiye

türünün yanı sıra çok sık olmasa da müesses ve mukayyed kafiye örnekleriyle de karşılaşmaktayız.

Resm-i Âlî'de kafiye hususunda üzerinde durulması gereken noktalardan biri de iç kafiyedir. Şair eserin kolay ezberlenmesini ve kulağa hoş gelmesini sağlamak amacıyla kimi beyitlerde mısra içlerinde de kafiye kullanmıştır. Sözlükte çok yaygın kullanılmayan bu örneklerde şair ses tekrarları ile eserin akıcılığını kuvvetlendirmiştir. Bu ses tekrarları kimi beyitlerde ya Arapça yahut Türkçe kelimelerle yapılmışken bazı beyitlerde ise hem Arapça hem de Türkçe kelimelerle yapılmıştır. Örneğin aşağıdaki ilk beyitte Arapça ve Türkçe ses tekrarlarının sağladığı bir ahenk söz konusuken diğer beyitte ise yalnızca Arapça kelimelerde ses tekrarları dikkat çekmektedir:

Di nāza delāl u āza kaḫl baḫl kaḫr oldı fişkı zibīl
Vişāb u vuşak ḫumār u faşīl dōşekle uşak eşekle köşek [RAS-48b]

Hācet erebdür kapu derebdür
Açlık seḡabdur yelmek ḫabebdür [RAS-50a]

1.2.5. Muhteva ve Tertip Özellikleri

Sözlükçülük ve edebî açıdan kabiliyetli olan kimi şairler, kaleme aldıkları manzum sözlüklerinde anlamına yer verdikleri kelimeleri belirli bir plan dâhilinde konu etmiş ve sözcükleri sistematik olarak ele almışlardır. Nitekim bazı şairler aynı harfle başlayan kelimeleri bir kıt'ada toplayıp anlamını verirken şairlerden bazıları ise kıt'aları konulara göre tasnif ederek aynı konu/alanla ilgili kelimeleri aynı kıt'ada değerlendirmişlerdir. Ayrıca tek bir konu veya yalnızca bir bölgede konuşulan lehçe veya ağıza odaklanan manzum sözlükler de bulunmaktadır (Sinan Nizam, 2023: 42; Ekici ve Güneş, 2023: 53; Babacan, 2016). *Resm-i Âlî*'de eserin tamamına hâkim olan tematik ve alfabetik bir birliktelik görülmez. Bununla beraber Şerîfî-zâde Âlî'nin kimi fasılların belirli beyitlerinde aynı konuyla ilgili kelimelere yer verdiği de vakidir. Nadir karşılaşılan bu konu birliği çoğu kez beyit hatta mısra düzeyinde kalmıştır. Örneğin aşağıda verilen beyitlerin ilkinde dolunay, yeni ay, güneş ve ülker yıldızı gibi gök cisimleri, ikincisinde ise beyaz, siyah, pembe, sarı, kırmızı ve ala renk gibi renk isimleri tek beyitte konu edilmiştir:

Tolı ay daḫı bedr ü şāriḫ güneş
Süreyyādur ülker yeñi ay hilāl [RAS-45a]

Aḫ ebyaż [u] esved karadur gülgülü verdi
Aşfer şaru ablaḫ aladur kırmızı aḫmer [RAS-49a]

Resm-i Âlî, ilgili literatürde kendine yer bulamayan ve muhtemeldir ki çok rağbet görmeyen bir eser olsa da gerek beyit sayısı gerekse izahı yapılan ve anlamı verilen kelime adedi açısından göz ardı edilmeyecek hacimde olan bir manzum lügattir. Nitekim 498 beyitlik *Resm-i Âlî*'de 1790 civarında Arapça kelimenin Türkçe karşılığı verilmiştir. Eş anlamlı kelimeler ile nadir de olsa tekrar edilen kelimeler bu sayıya dâhildir. Bu sebepten ötürü anlamı verilen kelime adedinin bir miktar düşmesi muhtemeldir.

Resm-i Âlî'nin sözlük kısmında anlamı verilmek istenen kelimeler kullanılırken okuyucu ve dinleyiciler birtakım kalıplaşmış ifadelerle yönlendirilirler. Çoğu emir kipinde olan bu ifadeler vezin ve kafiye göre muhtelif şekillerde yer almaktadır. Eserde “*di, digil, bil, hem, dahı, veli*” gibi emir ve bağlaçların yanı sıra “*ne*” ve “*nedir*” gibi soru edatları da kullanılmıştır. Öte yandan eserde çok sık olmamakla beraber kimi zaman “*oldı*” ifadesinin kullanıldığı da görülür. Bununla beraber şairin en sık kullandığı ibare “*söyle*” anlamlarındaki *di* ve *digil* emirleridir. Hatta bazı mısra ve beyitlerde bu ifadelerin sık sık tekrar ettiği görülür:

Diḫil giñ yola raḫrāḫ ulu kimseye caḫcāḫ
Di almaya tuffāḫ di bōstānlığa mihref

Di kuş burnına minḫār terāzū daḫı mi'yār
Di ırmaqlara enhār ne balık pulı ḫarşef [RAS-53a]

Resm-i Âlî'de anlamı verilmek istenen kelimelerin sıralamasında da belirli bir şablon yoktur. Şair vezin ve kafiyenin gerektirdiği ölçülerde bazen önce Arapça kelimeleri ardından Türkçe karşılıklarını verirken zaman zaman da aksi şekilde evvela Türkçe kelimeleri daha sonra ise Arapça karşılıklarını vermiştir. Örneğin aşağıda verilen ilk beyitte önce Türkçe kelimeler sonra Arapça karşılıkları verilmişken ikinci tanıkta tam tersi bir tertip söz konusudur:

Düşünmek *te'emmüldür* ulaşmak *tevessüldür*
Egilmek *temâyüldür* di egriye hem *a'vec* [RAS-55a]

Daḥk gülmek hem *teraşşah* derlemek
Kürde çardağ *kanḳarîş* oldu börek [RAS-57b]

Resm-i Âlî'de yukarıda değinildiği üzere kelime tertibindeki farklılığı yansıtan ve okuyucu/dinleyiciler açısından zor anlaşılabilir bazı beyitlerde de anlamı verilmek istenen kelime bir sonraki mısraya sarkıtılmıştır. Örneğin aşağıda verilen beyitlerin ilk mısraındaki son kelimelerin (*andelîb-nîrân*) Türkçe karşılıkları ikinci mısranın ilk kelimesi (*bülbül-ay*) olarak sunulmuştur:

Zehre çiçek *verd* gül ü *andelîb*
Bülbül ü maşrık yilidür hem *şabâ* [RAS-44a]

Gündüzle gicedür *melevân* lîk *nîrân*
Aydur güneşle yıldıza di *necm* ü hem *şihâb* [RAS-45b]

Sözlük kısmında şairin bir beyitte üç dört hatta daha fazla sayıda kelimeyi anlamlandırdığı görülmekle beraber az sayıdaki kimi örneklerde bir mısradaki tek kelimenin açıklandığı dikkat çeker. Beyit sayısını artırıp kelime sayısını azaltacak bu yöntemin tuhfelerde pek tercih edildiği görülmez. Bununla beraber Şerîfî-zâde Âlî'nin nadiren de olsa bu yöntemi kullandığı görülür. Bu türden örneklerde çoğu zaman gerek hedef dil gerekse kaynak dildeki eş anlamlı kelimeler konu edilmektedir. Örneğin aşağıdaki örneklerde her mısraya tek kelime gelecek şekilde her bir beyitte yalnızca iki kelime izah edilmiştir:

Sâḳ u *ḥurr* kumrî erkegidür hem
Di yabânî gügercine *vereşân* [RAS-51b]

Pehlevânlık hem yigitlik *şur* 'adur
Ḳap dibinde az ḳalan şü *cür* 'adur [RAS-58a]

Manzum lügatlerde asıl amaç halk arasında çok kullanılan kelimelerin anlamlarını vermek olduğundan anlamı verilmek istenen kelimelerin gramer yapısına çok dikkat edilmemiştir. Nitekim mevzubahis eserlerde anlamı verilen kelimeler isim, fiil kökü, çekimli fiil, zarf yahut sıfat olarak yazılabilmektedir. Bu durum, şairleri vezin ve kafiye açısından nispeten rahatlatmaktadır. *Resm-i Âlî*'de de gramer açısından bağlayıcı olmayan söz konusu kişisel tercihleri görmekteyiz. Şöyle ki şair zaman zaman Türkçe kelimelerin fiil köklerini mastar ekleriyle beraber zikrederken bazı yerlerde de isim, isim grubu, sıfat veya sıfat grubu şeklinde bir açıklama yapmaktadır. Öte yandan *Resm-i Âlî*'de kimi sözlüklerde karşılaşılan çekimli fiil şeklinde bir izah görülmemektedir. Örneğin aşağıdaki ilk beyitte çeşni, kara gözlü, açık kaşlı, beli ince gibi isim ve sıfat grubu şeklindeki Türkçe kelimelerin Arapça karşılıkları verilmiştir. İkinci beyitte ise su çağılması, sızıp çıkmak ve akmak gibi isim grubu, zarf grubu ve fiil kökü şeklinde bir anlamlandırma dikkat çekmektedir:

Di çeşniye *nümüzec* kara gözlüye *ed'ac*
Açık kaşlıdır *eblec* beli ince *mühefhef* [RAS-53a]

Hem şu çağıldıdır *tabḫabe* akmak *ayenân*
Şu sızıp çıkmaya di *reşha* vü cem 'i *reşehât* [RAS-54a]

Yukarıdaki beyitte görüleceği üzere *Resm-i Âlî*'de karşılıkları verilen Arapça kelimelerin zaman zaman çoğul şekilleri de zikredilmiştir. Bu türden örneklerde şair “*cem ‘i*” (çoğulu) şeklinde bir ifade kullanarak okuyucu ve dinleyiciyi yönlendirir ve söz konusu kelimelerin Türkçe çoğullarını ayrıca zikretmez. *Resm-i Âlî*'de bu şekilde on Arapça kelimenin çoğul şekli konu edilmiştir. Öte yandan nadiren de olsa eserde bazı kelimelerin yalnızca çoğul karşılıklarının verildiği de vakidir. Bu türden örneklerde yukarıda değinildiği gibi “*cem ‘i*” şeklinde bir ifade kullanılmayıp doğrudan çoğul kelimeler kaydedilmiştir. Örneğin aşağıdaki beyitlerin ilkinde şair, *evler* kelimesinin Arapça çoğul şeklini doğrudan vermişken ikinci beyitte ise *fuls* ve *ke’s* kelimelerinin Arapça çoğullarını “*cem ‘i*” notuyla kaydetmiştir. Diğer beyitte ise Arapçaya özgü hususiyetlerden sayılan aynı kelimenin farklı şekillerde çoğul yapılmasına örnek oluşturan ve *belde* kelimesinin *büldân* ve *bilâd* şeklinde iki çoğul şekli konu edilmiştir:

Kuş yuvası *veknedür* evler *buyüt*
Ṭayr uçmak bil örümcek ‘*ankebüt* [RAS-59a]

Digil pula *fuls* ü cem ‘i *fulūs* çanak dağı *ke’s* cem ‘i *ki’ās*
Ṭavuk ne *decâce dīk* horüs di kekligüñ erkeğine *sülek* [RAS-48b]

Ülke *iḳlīm* oldu tãc *iktīl* sancağdur *livā’*
Beldedür şeh̄r adı līkin cem ‘i *büldân* ü *bilâd* [RAS-47a]

Bilindiği ve daha evvel değinildiği üzere manzum sözlüklerin kaleme alınmasındaki esas gaye şiirin getirdiği imkânlardan faydalanarak öğrencinin yabancı kelime bilgisi kazanmasını sağlamaktadır (Doğan Averbek, 2019: 73). Dolayısıyla müellifler yabancı dildeki bir kelimenin anlamını verirken onu karşılayan kelimenin kökenine çok fazla odaklanmamışlar ve halk arasındaki bilinirliği ve yaygınlığı dikkate almışlardır. Daha açık bir ifadeyle Arapça bir kelimenin izahı yapılırken karşılığının mutlaka Türkçe olması gerektiği şeklinde bir zorunluluk yoktur. Bu sebeple hemen tüm tuhfelerde yabancı dildeki bir kelimenin yine yabancı kökenli bir kelimeyle açıklandığı çok sayıda örnekle karşılaşmaktayız. *Resm-i Âlî*'de de bu türden çok sayıda örnek bulunmaktadır. Nitekim Şerîfî-zâde Âlî'nin Arapça kelimeleri yine aynı dildeki kelimelerle yahut Farsça kökenli kelimelerle açıkladığı pek çok örnek görmekteyiz. Örneğin aşağıda verilen beyitlerin ilkinde kafiye anlamındaki Arapça *seyyâre* kelimesi Farsça *kârbân* kelimesi ile açıklanmışken ikinci beyitte de *kîr* ve *dücâle* gibi Arapça kelimeler yine Arapça kökenli *zift* ve *katran* kelimeleriyle izah edilmiştir:

Ṭâriḳ ne erte yıldızı tañ *subḥ* u yol *ṭarīḳ*
Seyyâre *kârbâna* di korḳulı yir *mehâb* [RAS-45b]

Zift *kîr* oldu *dücâle* *katrân*
 Günlüğe *mey ‘a* digil dağı *lubân* [RAS-56b]

Tuhfelerdeki bu türden örnekler söz konusu kelimelerin uzun süre önce Türkçeye girdikleri ve bir bakıma Türkçeleşerek yaygın olarak kullanıldıklarını göstermesi açısından dikkate değerdir. Şairlerin böyle bir tutum sergilemelerinin yegâne nedeni söz konusu kelimelerin bilinmesi ve yaygın olarak kullanılması değildir. Zira vezin ve kafiye gibi zorunluluklar da şairlerin böyle bir yol izlemelerindeki sebeplerden biridir. Vezin ve kafiye gibi zorlayıcı unsurların neden olduğu bir diğer durum da şairlerin dönemlerine göre arkaik kelimeler kullanmalarındadır (Doğan Averbek, 2019: 74). Şöyle ki geç dönemlerde kaleme alınan manzum sözlüklerde dahi hedef dildeki kelimelerin eski Anadolu Türkçesine ait bazı arkaik kelimelerle açıklandığını görmekteyiz. XVIII. asırda telif edilmiş bir eser olsa da çalışmamıza konu olan *Resm-i Âlî*'de de bu türden örneklerle karşılaşmaktayız. Örneğin sözlükte *süci* (şarap; içki içmek), *ügü* (baykuş), *yahñ* (alev), *dölenmek* (karar kılmak, huzura kavuşmak), *talaz* (dalga), *yeyni* (hafif, önemsiz) vb. gibi daha ziyade eski Anadolu Türkçesinin söz varlığı içerisinde yer alan kimi kelimeler kullanılmıştır. Gerek diğer manzum sözlüklerde gerekse *Resm-i Âlî*'de bu türden kelimelerin kullanılmasını yalnızca vezin ve kafiye bağlamak doğru değildir. Zira çalışmamıza konu olan tuhfenin sözlük

kısımında dikkatimizi çeken bazı veriler müellifin kaynak metinlerden büyük oranda etkilendiğini göstermektedir. Bir başka deyişle, Şerîfî-zâde Âlî, sözlüğünü hazırlarken bazı mensur sözlüklerden yararlanmış ve kaynak metinlerin yabancı kelimeleri açıklarken kullandığı kelimeleri -vezin ve kafiye açısından sorun olmuyorsa- aynı şekilde alıntılamıştır. Bu nedenle, *Resm-i Âlî*'nin sözlük kısmındaki bazı Arapça sözcükler, Arapça, Farsça yahut arkaik kelimelerle açıklanabilmiştir. Nitekim sözlüğün Süleymaniye Kütüphanesi nüshasında bazı kelimeler derkenarda açıklanarak yanlarına *Ahterî* kaydı düşülmüştür. Bu notların müstensih tarafından düşüldüğü kuvvetle muhtemel olsa da sözlük müellifinin de *Ahterî-i Kebîr*⁴ isimli meşhur sözlükten yararlandığı kesindir. Burada değinmeye çalıştığımız meselenin daha iyi anlaşılması için aşağıda *Resm-i Âlî*'nin sözlük kısmında yer alan iki beyit ile beyitte izahı yapılan kelimelerin *Ahterî-i Kebîr*'deki açıklamaları verilmiştir. Verilen örneklerden anlaşılacağı üzere Şerîfî-zâde Âlî, *Ahterî*'deki açıklamaları dikkate almış, vezin ve kafiye açısından bir sorun olmuyorsa çoğu kez aynı kelimeleri kullanmıştır:

Şurfe yüksek yer dölenmekdür *karâr*
Vakha yüzüzlük ağır olmak *vakâr* [RAS-58a]

Şurfe (الشرفة): Hisâr divârında olan burc (Ahterî, 1316: 545).

Karâr (القرار): Dölenmek (Ahterî, 1316: 804).

Vakha (الوقحة): Utanmazlık yani katı yüzüzlük. Hayırsız olmak (Ahterî, 1316: 1156).

Vakâr (الوقار): Halîm olmak, ağır olmak (Ahterî, 1316: 1157).

Hem *nûre* alçı *tâlem* zırnîh ü *mağre* aşu
 Yer '*akr fîn* balçık boz nesne dahı *ağbes* [RAS-51a]

Nûre (النورة): Huzme gibi kireciden ve zırnîhdan iderler ve alçu taşı ki kevkübü'l-arz dirler (Ahterî, 1316: 1117).

Tâlem (الطالم): Zırnîh (Ahterî, 1316: 632).

Mağre (المغرة): Aşu didikleri kızıl toprak boya (Ahterî, 1316: 1015).

'*Akr* (العقر): Köşk, kasır ve her bina ki âlî ve mürtefi' ola ve Bâbil vilâyetinde bir yerüñ adıdur (Ahterî, 1316: 693).

Tîn[er] (الطينة): Balçık (Ahterî, 1316: 641).

Ağbes (الأغبس): Boz renklü (Ahterî, 1316: 74).

Hemen tüm manzum sözlüklerde olduğu gibi *Resm-i Âlî*'de de karşılaşılan fasıl/kıt'a tertibiyle ilgili gelenekselleşmiş uygulamalardan biri de fasıl sonlarında vezin/takti beyitlerinden önceki beyitte kelime çevirisi yerine cümle tercümelerinin yapılmasıdır. Bazı tuhfelerde takti beyitlerinden sonrasında yer alan bu uygulama *Resm-i Âlî*'de vezin beyitlerinden önce yapılmıştır. Bu beyitlerde yine gelenekselleştiği üzere şair daha çok dinî ve ahlaki temele dayanan Arapça nasihat cümleleri ile bu cümlelerin Türkçe karşılıklarını vermiştir. Sözlük bölümünün kaside nazım şekliyle kaleme alınan fasıllarında karşılaşılan bu uygulama, mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış bölümlerde görülmemektedir. Öte yandan bu türden beyitlerdeki mısralarda Şerîfî-zâde Âlî'nin bazen ilk mısradaki Türkçe ibareleri ikinci mısradaki ise Arapça tercümelerini verdiği görülürken kimi beyitlerde ise aksi bir tutum sergilemiştir. Şairin bu türden takdim ve

⁴ Ünlü dil âlimi Muslihuddin Mustafa (öl.1560-61) tarafından kaleme alınan ve 1545 yılında tamamlanan *Ahterî-i Kebîr*, Arapça-Türkçe bir sözlük olup kırk bin kadar kelime ihtiva etmektedir. *Ahterî-i Kebîr*'de eski Anadolu Türkçesi devresine ait olan fakat Osmanlı Türkçesinde döneminde biraz ihmal edilen öz Türkçe kelimelerin kullanılması ve sözlüğün bazı ağız özellikleri taşıması sözlüğe ayrı bir kıymet kazandırmıştır (Kılıç, 1989: 184).

tehirler yapması kuvvetle muhtemel vezin ve kafiyenin bağlayıcılığındandır. Aşağıda her iki uygulamaya örnek oluşturacak tanıklar verilmiştir:

Yeglik okumağ iledür öğren dahı yeglen
el- İzzetü bi'd-dersi te'allem ve tefahhar [RAS-49a]

Hasene'd-dirâseti yâ fetâ hüve elzemü leke fe'sme'an
Güzel oldu okımağ ey yigit o gereklidür saña diñle sen [RAS-48a]

Sonuç

Manzum sözlükler bir diğer adıyla tuhfeler Osmanlı döneminde başta Arapça ve Farsça olmak üzere Hintçe, Urduca, Kürtçe, Sanskritçe, Peştunca, Taberice, İngilizce, Almanca, Fransızca, Bulgarca, Rumca, Ermenice, Boşnakça ve Arnavutça gibi yabancı dillerin öğrenilmesini kolaylaştırmak amacıyla şiir formunda yazılmış eserlerdir. Bu eserler, dil öğretimi ve kelime hazinesinin zenginleştirilmesi gibi amaçlarla medreselerde yahut medrese çağındaki öğrencilerin dil eğitiminde hususi olarak çokça kullanılmıştır. Ayrıca manzum sözlüklerin edebî zevk kazandırmak, vezin öğretmek dil öğretimi üzerinden kültürel öğeleri sonraki nesillere aktarmak gibi fonksiyonları da bulunmaktadır. Günümüze değin ulaşan ve varlığı tespit edilen tuhfeler arasında en fazla Türkçe-Arapça dillerinde manzum sözlük yazıldığı görülmektedir. Nitekim bu çalışmanın odağındaki *Resm-i Âli* ile birlikte 24 kadar Türkçe-Arapça manzum sözlük yazılmıştır.

Daha önce bir çalışmaya konu olmayan ve ilgili literatürde anılmayan *Resm-i Âli* adlı Türkçe-Arapça manzum sözlük XVIII. yüzyılda kaleme alınan tuhfelerdendir. Âli mahlasını kullanan ve kendini Şerîfi-zâde olarak takdim eden bir şair tarafından kaleme alınan *Resm-i Âli*, 1177/1763 yılında tamamlanmıştır. Gerek çağdaşı olan tezkireciler gerekse sonraki yüzyıldaki biyografi yazarlarının hiçbir suretle anmadıkları Şerîfi-zâde Âli ve manzum sözlüğü hakkında haber veren tek kişi Bursalı Mehmed Tâhir'dir (öl.1925). Söz konusu yazarın *Aydın Vilâyetine Mensûb Meşâyih, Ulemâ, Şu'arâ, Müverrihîn ve Etibbânın Terâcim-i Ahvâli* adlı eserinde konu edilen Şerîfi-zâde Âli, aslen Kulalı olup İstanbul ve Bursa'da eğitim almıştır. Eğitim hayatını Hâdimî Efendi'nin (öl.1176/1762-63) öğrencisi olarak tamamlayan Âli, hocasının etkisiyle Nakşibendiyye tarikatına intisap etmiştir. Şairin doğum ve ölüm tarihleri bilinmemekle beraber Mehmed Tâhir, kabrinin Bursa veya Sakız'da bulunduğunu bildirmektedir.

Resm-i Âli, yeterince rağbet görmemiş manzum sözlüklerden olsa da gerek beyit sayısı gerekse kelime hazinesi açısından küçümsenmeyecek hacimdedir. 498 beyitten müteşekkil olan sözlükte 1790 civarında Arapça kelimenin anlamına değinilmiştir. Eser, tuhfe geleneğinde sıkça rastlandığı üzere giriş, sözlük ve bitiş bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölümlerdeki manzumeler gazel, kaside ve mesnevi nazım şekilleriyle kaleme alınmıştır. *Resm-i Âli*'nin giriş bölümü de dâhil olmak üzere her bölümün ve sözlük kısmındaki fasılların başında 2-4 beyitlik gazeller yer alır. Eserin giriş bölümü ve sözlük kısmının son iki faslı mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış manzumelerden oluşmaktadır. Sözlükte bitiş bölümü için müstakil bir ayırım söz konusu olmayıp sözlük kısmının son faslındaki son beş beyit bitiş olarak düşünülmüştür.

Resm-i Âli'nin sözlük kısmı manzum sözlük geleneğinde görüldüğü üzere kıt'a adı verilen fasıllardan oluşmaktadır. Fakat burada zikredilen kıt'a, nazım şeklinden ziyade bölüm, fasıl, şiir parçası anlamlarında kullanılmıştır. *Resm-i Âli*'nin sözlük kısmı gazel, kaside ve mesnevi nazım şekillerini ihtiva eden 28 fasıldan/kıt'adan müteşekkildir. Söz konusu fasıllar bahir ve vezinlerine göre ayrılmıştır. Her fasılın başında 2-4 beyitlik gazeller yer almaktadır. Bu gazellerin ilk beyitlerinde divan şiirinin muhayyel sevgili tipi ile ilgili benzetme ve mazmunlar konu edilmiş diğer beyitlerde ise ilgili fasılın vezni nakledilerek bahir ismi ve özellikleri anılmıştır. Fasılların asıl kısmı olan sözlük kısmı ise kaside nazım şekliyle kaleme alınmış 12-13 beyitlik manzumelerden oluşmaktadır. Sözlük bölümünün son iki faslı ise mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmış olup 27 ve 65 beyit (son beş beyti hatime) şeklinde tanzim edilmiştir. *Resm-i Âli*'nin sözlük kısmında 14 farklı bahirle 28 farklı aruz kalıbının kullanıldığı dikkat çeker. Bazı tuhfelerin sözlük kısımları klasik divan tertibinde olduğu gibi hurûf-ı hecâyâ göre sıralansa da *Resm-i Âli*'de böyle bir tertip söz konusu değildir. Dolayısıyla sözlük kısmındaki fasıllar şairin kişisel tercihinine

göre sıralanmıştır. Eserde mesnevi ve gazel şeklinin kullanıldığı yerlerde ek ve kelime hâlinde redifler görürüz. *Resm-i Âlî*'nin asıl bölümü yani sözlük kısmında, kaside nazım şeklinin kullanıldığı yerlerde ise yalnızca iki manzumede redif kullanılmış, diğer tüm fasıllarda sadece kafiye tercih edilmiştir. Eserin sözlük bölümündeki manzumelerde mücerred, mürdef, müesses ve mukayyed kafiye olmak üzere hemen her tür kafiye kullanılmıştır.

Resm-i Âlî'nin sözlük kısmı genel hatlarıyla tuhfe geleneğine uygun şekilde tertip edilmiş ve kelimeler izah edilirken gelenek dışına çıkılmamıştır. Bu açıdan şairin vezin ve kafiye gibi zorunluluklardan kimi Arapça kelimeleri çağına göre arkaik sayılan kelimelerle açıkladığı, bazı kelimeleri açıklarken de yine yabancı dilde olan fakat yaygın şekilde kullanılan Arapça ve Farsça ifadeler kullandığı dikkat çeker. *Resm-i Âlî*'nin sözlük kısmı oluşturulurken şairin, Ahterî-i Kebîr isimli Arapça-Türkçe sözlükten büyük oranda faydalandığı görülmektedir.

Mevcut bilgilerimize göre *Resm-i Âlî*'nin iki nüshası bulunmaktadır. Bu nüshalardan biri Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi İbni Mirza Koleksiyonu 00219-003 numarada kayıtlıdır. Diğeri ise Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Yz. A 216 numara kayıtlı olan ve sözlüğün müellifi Şerîfî-zâde Âlî'nin torunu Seyyid Kâsım Kemterî tarafından istinsah edilen nüshadır. Sonuç olarak elinizdeki bu çalışmayla manzum sözlük literatürüne bir eser daha katılarak ilgililerin istifadesine sunulmuştur.

Kaynakça

- Ahterî [Muslihuddin Mustafa] (1316). *Ahterî-i Kebîr*. Dersa'âdet: Mahmûd Beg Matbaası.
- Babacan, İ. (haz.). (2016). *Şebinkarahisarlı Abdî'nin Erzurum Lehçesi Lügati: Edebiyatımızın Bilinen Tek Müstakil Manzum Ağız Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Boran, U. (2016). "Sözlükçülük Geleneğimize Umumi Bir Bakış ve Edirne Müftüsü Fevzi Efendi'nin Arapça-Türkçe Manzum Sözlüğü: Tuhfe-i Fevzi". *Şarkiyat Mecmuası*, S.28, s.73-154.
- Bursalı Mehmed Tâhir b. Rıf'at. (1324). *Aydın Vilâyetine Mensûb Meşâyih, Ulemâ, Şu'arâ, Müverrihîn ve Etibbânın Terâcim-i Ahvâli*. İzmir: Keleşyan Matbaası.
- Doğan Averbek, G. (2018). "Dillerinden Biri Türkçe Olan Manzum Sözlükler Üzerine Yapılan Çalışmalar Bibliyografyası". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 21(21), s.85-114.
- Doğan Averbek, G. (2019). "Anadolu Sahasında Müstakil Bir Tür Olarak Manzum Sözlükler Tuhfeler". *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 23(23), s.62-83.
- Doğan, H. (2016). "Budinli Cihâdî ve Teşrih-i Tibâ' İsimli Türkçe – Arapça Manzum Sözlüğü". *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2(4), s.16-32.
- Duru, N. F., & Eren, A. (Ed.). (2014). *Nazm-ı Dil-ârâ: Farsça-Türkçe Manzum Lügat - Osman Şâkir Bozokî* (İkinci basım Ocak 2014). Ankara: Altınpost Yayınları.
- Düzenli, M. B. (2015). *Tuhfe-i Se-Zeban: Arapça-Farsça-Türkçe Manzum Lügat - Hayret Mehmed Efendi*. İstanbul: Erguvan Yayınevi.
- Ekici, H.; Güneş, İ. (2023). *Feyzî-i Üsküdârî Arapça-Türkçe Manzum Sözlük*. Ankara: Sonçağ Akademi.
- Gözitok, M. A. (2016). *Çelebizade Ali İlmî ve Nazm-ı Bedî': Farsça-Türkçe Manzum Sözlük*. Erzurum: Mim Yayınları.
- Güler, K. (2016). "Dil Öğretiminde Manzum Sözlüklerin Rolü ve Tuhfe-i Nushî". *The Journal of Academic Social Science Studies*, 8(49), s.157-174.
- Kacar Altın, K. (2022). "Nazmü'l-Cevâhir (Aynî)". İçinde *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü*. <https://tees.yesevi.edu.tr/madde-detay/nazmu-l-cevahir-ayni>
- Kaplan, Y. (2024). "16. Yüzyıldan Bilinmeyen Bir Arapça-Türkçe Manzum Sözlük: Elfiyye". *Osmanlı Mirası Araştırmaları Dergisi*, 11/30: s.351-373.
- Kılıç, H. (1989). "Ahterî". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 2. İstanbul: TDV Yayınları, s184-185.
- Kırbyık, M. (2007). *Miftâh-ı Lisân: Manzum Türkçe-Fransızca Sözlük - Yûsuf Hâlis*. İstanbul: Beşir Kitabevi.
- Kurnaz, C.; Çeltik, H. (2013). *Divan Şiiri Şekil Bilgisi*. Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Köksal, M. F. (2012). "Metin Neşrinin Ana Esasları". *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 31: s.179-209.

- Özer, H. (2017). “Ebû Saîd Muhammed Hâdimî'nin (v. 1176/1762) Hayatı ve Eserleri”. *İslam Medeniyeti Araştırmaları Dergisi*, 2(3), s.459-491.
- Sinan Nizam, B. (2023). *Türk ü Tâzî: İbn Kalender'in Arapça-Türkçe Manzum Sözlüğü*. Ankara: Nobel Bilimsel Yayınları.
- Şerîfi-zâde Âlî Kulavî. *Resm-i Âlî*. Süleymaniye Yazma Eser Kütüphanesi İbni Mirza Koleksiyonu Arşiv no: 00219-003.
- Şerîfi-zâde Âlî Kulavî. *Resm-i Âlî (Tuhfe-i Âlî)*. Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Türkçe Yazmaları. Arşiv no: Yz. A 216.
- Tanyıldız, A. (2013). *Tuhfe-yi Lutfî: Türkçe - Farsça Manzum Sözlük - Mes'ûd Lutfî Efendi*. İstanbul: Akademik Kitaplar.
- Yakar, H. İ. (2009). “Türkçe-Arapça Manzum Sözlüklerimizden Nazm-ı Ferâ'id”. *Turkish Studies*, 4(4), s.995-1024.
- Yayla, M. (1997). “Hâdimî, Ebû Saîd”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. C. 15. İstanbul: TDV Yayınları, s. 24-25.

Ek 1: *Resm-i Âlî*'nin Transkripsiyonlu Metni⁵

[42b]

[Resm-i 'Âlî]

[*mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün*]

1. Zebānuñ tercümân-ı sırr-ı vahdet
Dehānuñ ğonce-i şad-berg-i hikmet
2. Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün
Hezec mahzûf budur ey serv-i kâmet

1. Te'ālâ'llāh zihî te'lîf-i râ'îk
Luġat fenninde her taşnîfe fâ'îk
2. Nazîrin görmedi çeşm-i zamâne
Ki yektâ geldi zîrâ bu cihâne
3. **Şerîfî-zâde 'Âlî**ye şerefade
Yiter bu dürr-i yektâ bu şadefde
4. Şaçuñ ve'l-leyl yüzün âyet-i nûr
Ruġuñ alnuñ nedür nûrun 'alâ nûr
5. Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün
Hezec mahzûf budur fehm eyle ey hür

Bismi'llāhi'r-raĥmāni'r-raĥîm

6. Şenâ vü ħamd-i bî-ĥad ol ĥudāya
Ki virdi nuţk ile insāna pāye
7. Yaradup âdemo 'âlemde a'lâ
Mükerrrem eyledi bā-'ilm-i esmâ
8. Ĥuşuşān raĥmeten li'l-'âlemîni
Sevüp ĥalk itdi eflāk ü zemîni
9. Şalât ile selām-ı bî-nihāye
O sālâr-ı nübüvvet Muştāfāya
10. Daĥı aşĥâb ü âline ki bunlar
Ser-â-pâ virdiler İslāma zîver
11. Pes andan soñra bil oġlum Muĥammed
Şerîf ol ĥāk-i pāy-ı âl-i Aĥmed
12. Bi-ĥamdi'llāh olup ta'lîme aĥrâ
Mukaddem Fürse âġâz itdi ammâ
13. Arabca terceme şıbyāna muţlak
Gerekdür Fârisiden aġdem olmak

[43a]

1. Velî lâzım aña bir nazm-ı ra'nâ
K'ola tertîb-i evzân ile zîbâ
2. İde ihsân u ġufrân ile Yezdân
Maĥâmın Şâhidînuñ bāġ-ı rıdvân
3. Anuñ çün tuĥfe-i gevher-nîġârı
'Arabca bulmadum bir yâdigârı
4. O dem kıldum niyâzi Lâ-yezâle
Ki şüret-yâb ola bu nev-risâle
5. Aña revnaĥ virüp nazmuñ cemâli
Ki ola 'âlemde nâmi **Resm-i 'Âlî**
6. Bu nazmuñ Şâhidî resmince ġuyâ
Ĥudâ itmâmın ihsân itdi ammâ
7. Ricâm oldur ki erbâb-ı feşâĥat
Kuşürin ideler tekmile himmet
8. Gedâñam külevîyem pür-ĥatâyam
Şerîfî-zâde 'Âlî ĥāk-i pāyem
9. Menâbum Ĥâdimî merĥûm efendi
Tarîĥum hem tarîĥ-i Nakşîbendi

10. Ola ġufrānuña yâ Rabb mażhar
Ol ednâ vâlideyn ile berâber

11. Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün
Oġul 'ilm ile me'lûf ol dünü ġün
12. Beni bir Fâtîĥayla kim ki mesrûr
İderse yâ İllāhî eyle maġfûr

[43b]

1. Teşne-i la'lûñ zülâl kaşuña mâ'il hilâl
Vechûne zînet cemâl ġamzeñe 'âdet celâl
2. Müfte'ilün fâ'ilün müfte'ilün fâ'ilün
Münserîĥ ü keşf-i tayy-i zamm ola budur mişâl

Ĥıţ'a [1]

1. Tañrînuñ adı durur Rabb ü İllāh u Selām
Midĥat ü ĥamd oldı öġmek ululuĥdur fiĥâm
2. Daĥı nebîdür viren ĥaĥ tarafından ĥaber
Zümre bölük uyulan kimseye dirler imâm
3. Neĥe ü sebîl oldı yol göstericîdür delîl
Sîĥ saĥar serc eyer at feres gem licâm
4. Şâb yigit şeyĥ pîr iş 'amel beg emîr
Ĥul dîşisi câriye erkegidür hem ġulâm
5. Cebĥe alın vech yüz ĥadd yañâĥ ĥâl beñ
Enf burun 'ayn göz daĥı ġüzellik ĥasâm
6. Turra digil ön şaĥa üzün ĥulaĥ der 'arak
Eñse ĥafâ şa'r kıl hâme baş ü cem'i hām
7. Femdür aġız sinn dîş hem tudaĥ adı şefe
Kîzb yalan dil lisân gizli ĥafî söz kelâm
8. Seblet ü şârib bıyık liĥye şaĥal ten beden
Cîd boyun ĥadd boy şadr göġüs ön emâm
9. El yed sâ'id bilek sürra göbek rukbe diz
Ka'b topuĥdur ayak ricl ĥadem toz ĥatâm
10. Keyyis ü dâhî digil zeyrege mecnûn deli
'Â'il ü mu'ter gedâ ulu kişîdür hümâm
11. Vire saña Tañrî bilgîyle yücesin yirûñ
Yessiruke'llāhu bi'l-'ilmi reffî'l-maĥâm
12. Müfte'ilün fâ'ilün müfte'ilün fâ'ilün
'İlme çalış ey oġul tâ bulasın iĥtirâm

[44a]

1. Ĥadd ü 'izāruñ ġören ey sîm-ten
Olmadı meyyâl-ı ġül ü yâsemen
2. Müfte'ilün müfte'ilün fâ'ilün
Baĥr-i serî' maţvi'i bil cân-ı men

Ĥıţ'a [2]

1. Şems ġüneş gök felek ü hem semâ
Ay kamer aydınlıġa dirler senâ
2. Hem ġicedür leyle vü ġündüz nehâr
Feer ü şabâĥ ırte vü yatsu 'işâ
3. Ĥâf ü cebel taġa digil arz yir
Yirle göküñ arası cev vü hevâ
4. Mâ' şü vâdî dere göldür ġadır
Yir yüzi hem sâhire şaĥrâ ova
5. Baĥr deñiz mevc talaz nehr çay
Dâliye şü çarĥı degermen raĥâ
6. Beyt eve di bâb ĥapu ĥaşr köşĥ
Ĥış evi meştâ daĥı ĥışdur şitâ
7. Zehre çiçek verd ġül ü 'andelîb
Bûlbûl ü maşrîĥ yilidür hem şabâ

⁵ *Resm-i Âlî*'nin transkripsiyonlu metni hazırlanırken sözlüğün Süleymaniye Kütüphanesi İbni Mirza Koleksiyonu 00219-003 numarada kayıtlı nüshası esas alınmıştır. Okunamayan veya okunmasında şüphe duyulan kısımlar ise sözlüğün Türk Dil Kurumu Kütüphanesi Türkçe Yazmaları Yz. A 216 numarada kayıtlı nüshasından kontrol edilerek ikmal edilmeye çalışılmıştır. Çeviri yazılı metin oluşturulurken Mehmet Fatih Köksal'ın *Metin Neşrinin Ana Esasları* başlıklı çalışmalarında belirlediği yöntemler esas alınmıştır (Köksal, 2012, 207-209). Her iki nüshada da boş bırakılan kısımlar üç nokta "...” ile gösterilmiş ve tereddütlü okunan kelime ve mısralar soru işareti (?) konularak belirtilmiştir. Anlam, vezin ve kafiye bütünlüğü gibi nedenlerle tarafımızca eklenen kelime, ek ve harfler ise köşeli parantez [] ile yazılmıştır. Ayrıca bazı mısralardaki vezin kusurları ile derkenarlarda yer alan bazı kayıtlara sonnotlarla işaret edilmiştir.

8. Nevra ağaç çiçeği yaprak varak
Ravza çemenlik çiye dirler nedā
9. Ceyb yaça zeyl etek kümm yeñ
Gömleğe sirbāl di kaftan kabā
10. Oldı oğul ibn veled bint kız
Hem anadur vālide vālid baba
11. Pāyesi bilicinüñ oldı yüce
Mertebetü'l- 'ālîmi kânēt 'alā
12. Müfte' ilün müfte' ilün fā' ilün
Yā hasenü'l-vech leke'l-merhabā
13. Müfte' ilün müfte' ilün fā' ilün
Bahr-i serî maṭvî' i bil cān-ı mā

[44b]

1. Çemende ruḥlarıña reşk iderse gül-i gülzār
'Aceb mi şimdi hevā-dār-ı 'aşkuñ olsa hezār
2. Mefā' ilün fe' ilātün mefā' ilün fe' ilāt
Bu bahr-i mücteg ü maḥbūni bil gel itme firār

Kıt'a [3]

1. Celî di rüşene alın cebñ ü hācib kaç
Şakîk ü aḥ di karındaşa hem neciyy sırdāş
2. Ḥadîka bāğçe aḳ gül vetire şevke diken
Çemen ḥadîledür ağaç şecer ḥacer daḥı taş
3. Erîke tahta digil levh tahta resp nişān
Di dülger adına neccār u naḳş iden naḳkāş
4. Kisā kilim ü ḥān sofra cüll çöl ev dār
Di şarḥ köşke şa' aş toz döşek bisāt firāş
5. Giceler oldı leyālî çerāğa di meşābih
Ferāşedür daḥı pervāne yarasa ḥuffāş
6. Şemül u rāḥ müdāme süci kadeḥdür cām
Şu ericiye di sākî levender evbāş
7. Rabî'e gözci bölük fırkadur 'adü düşmen
Hişār kal' a çeriler cüyüş u ḥarb şavaş
8. Zehāb gitmek ü dönmek iyāb u yol minḥāc
Şular miyāḥ u inā kab şusuzlar oldı 'atāş
9. Ḥazîne kenz gümüş fidḳadur zehab altun
Bidā' adur daḥı sermāye dirlik adı ma' āş
10. Semen bahā vü şatup almak oldı bey' u şirā
Di ribḥ işşıya dün bezzedür metā' vü kumās
11. Yeşîru munteḥabü'n-nāsi men yeküne ḥalîm
Olur güzîdesi ḥalkuñ şu kimse k'ola yavaş
12. Mefā' ilün fe' ilātün mefā' ilün fe' ilāt
Meded oğul hüner ögren hevāya bağlama baş

[45a]

1. Şu kim cevri- i dildāra oldı ḥumül
Olur cā-be-cā feyz-yāb-ı vuşül
2. Fe' ülün fe' ülün fe' ülün fe' ül
Tekārüb çü kaşr oldı buldı uşül

Kıt'a [4]

1. Güzellik cemāl oldı ögmek eşāl
Ulu kişi emced ululuḳ celāl
2. Neseb şoy ḥaşîm el ü yād ecnebî
Sevişmek ḥibāb çekişmek cidāl
3. Ecel vaḳte dirler emeldür ümîd
Ṭaleb istemek virgi cüd u nevāl
4. Ḥazān vaḳtidür mihricān şayf yaz
Ḥurür issi yel kış yelidür şemāl
5. Ṭolı ay daḥı bedr ü şāriḳ güneş
Şüreyyādur ülker yeñi ay hilāl
6. Çınār adı dülbe söğüddür ḥılāf
Velî gölge zıll oldı cem' i zılāl
7. Çiçek tal' ü kāmış kaşab ot nebāt
Şeker kand aru nahledür şehd bal
8. Di üsküb aḳarşuya ḥōş yel nesîm
Kuyu bi' r u ḥōş şu nemür ü zülāl
9. Ferāḥ şāzḥıḳ bil taraḥ ḡuşşadur
Gönül bāl ü hem ṭavr u bāl oldı ḥāl

10. Di kābūs ağız başmağa ḥilm düş
Karaltuya hem fikre derler ḥayāl
11. Kelāmî ke-dürri cemilün fe-ḥuz
Sözüm incü gibi güzeldür sen al
12. Fe' ülün fe' ülün fe' ülün fe' ül
İrer her kemāle begüm bir zevāl

[45b]

1. Cānā müjeñ çü sehm-i każādur kaşuñ kemān
Olmaz mı ḡamzeñ oḳları[na] sîneler nişān
2. Mef' ülü fā' ilātü mefā' ilü fā' ilāt
Bahr-i muzāri' aḥreb ü mekfüfdur 'ayān

Kıt'a [5]

1. Revnak digil güzellige yüz örtüsü niḳāb
Gömlek kāmış milḥafe çarşaf döşek vişāb
2. Yaşmak lişām ü vecne yañak ḥilyedür bezek
Beñ eşleb ü zevābe zülûf perdedür ḥicāb
3. Ṭāriḳ ne erte yıldızı tañ şubḥ u yol ṭariḳ
Seyyāre kārbanā di ḳorḳulı yir mehāb
4. Ün heft ü gök kenāri ufuk ra' d yıldırım
Çardaḳ revāk u burc eve di kubbeler kıbāb
5. Gündüzle gicedür melevān lîk nîrān
Aydur güneşle yıldıza di necm ü hem şihāb
6. Mîzān terāzû cevz digil ḳoza toz ḡubār
Ḳuyruḳlı adı 'aḳreb ü toprak durur türāb
7. Oḳlaḳ ḳuzıyla cedî vü ḥaml sevrdür şıḡır
Buḡday başına sünbüle dirler şaḡış ḥisāb
8. Oḳ sehm ḳavs yay ü kılıç seyf şayd av
Arslan esed di ḳorḳuya heybet ziyān tebāb
9. Irmaḳ kenāri şat seretān engeç eşer iz
Baṭ ḳaz u ḳabce keklige di ḳarḡadur ḡurāb
10. İnmek nüzül u delv ḳoḡadur ḡıyābe dib
Ḥōş şu fūrāt ü ḥüt balıḳ şāzḥıḳ hebāb
11. Ey yola gidici 'amel eyle kitab ile
Yā sālîku' ṭ-ṭariḳ fe-a' mel me' a' l-ḳitāb
12. Mef' ülü fā' ilātü mefā' ilü fā' ilāt
'İlm ögrenen kişi olur 'ālemde kām-yāb

[46a]

1. Reng aldı ḥaddünden şehā gülşende güller ḡalibā
Öğrendi bülbüller edā şîrîn lebünden cā-be-cā
2. Müstef' ilün müstef' ilün müstef' ilün müstef' ilün
Bahr-i recezdür sālîm eczāsî müşemmen dil-ḡüşā

Kıt'a [6]

1. Baḥşiş 'atā ḥācet vaṭar yemm deñiz ḳorḳu ḥaṭar
Leccdür keder [hem] ṭaḳalar emvāc incüler dürer
2. Münye dilek lāyık ḥariyy sebseb yaban caḥfel çeri
Ḳuşlar tıyur cîn perî hem ādem oḳları beşer
3. Beyni dimāḡ re' s baş ḥātem yüzükdür faşş ḳaş
Yābis ḳurdur ruṭab yaş 'arîd bulut yağmur maṭar
4. Menkib çigin zahr arḳa yan cenb yürek daḥı cenān
Dem ḳana dirler rûḥ cān ten cism ü şüretler şuver
5. Neyyir güneşdür şetve kış efvāḥ ağızlar şırs diş
Bākūra teründe yemiş hem mîve adıdur şemer
6. Şirret yozluḳ zenb suç eshel geñezdür şa' b ḡüç
Dā' in ḳoyun kerrāz ḳoç hem ḡalib olmaḳdur zafer
7. Tarlıḳ ḥarac zaḥmet naşîb kânün ocaḳ odun ḥaṭab
Köz cemredür yalîñ leheb nār od ḳıḡılcımlar şerar
8. Yıl 'ām ṭurmaḳdur beḳā ay şehr uymaḳ iḳtidā
Yel rîḥ yer altı şerā yol meş' ab ḳaçmaḳ meferr
9. Şaḡdur yemîn ü şol şimāl geçmiş ne māzî şimdi ḥāl
Hem zübde ḳaymaḳ eryü bal süddür ḥaleb sükker şeker
10. Meyyit ölidür ḥayy diri ḡāyet nedür iş āhiri
Firdevs uçmaḡuñ biri ṭamu da bir yirdür şaḳar
11. Efhem bilā' ilmi bi-ḳavli em yüfdü' l-menḳabe
Sen añla bilgisiz söz ile aşşı eyler mi hüner
12. Müstef' ilün müstef' ilün müstef' ilün müstef' ilün
Erbāb-ı 'ilmün şoḥbeti insāna cālar baḥşış ider

[46b]

1. 'Älemde kemâl 'ilme yelten
Ol zât-ı 'affî ü pāk-dāmen
2. Mef'ülü mefā'ılün fe'ül
Geç ahreb-i kabz ile hıracdan

Kıt'a [7]

1. 'Ayn oldu pınar ceri akmak
Destiye di cerra küz bardak
2. Yol serb ü zerb ağıl koyun şāt
Yazuya fezā di ebb otlağ
3. Kum reml deñiz kenārī sāhil
Yük haml ü gemi ne fülk ü zevrak
4. Kul tayr u kanad cenāh u bāşak
Atmaca vü şāhīn oldı zurrak
5. Mibred egedür kıyımıcı şā'ig
Altun ile cıva tebr ü zeybak
6. Erzen taru bürr ü hınıta buğday
Cülbān ü mülk 'Arabca burçağ
7. İbhām ulu barmağ oldı mirfağ
Dirsek aya keff ü züfir tırnağ
8. İç yağına di şāhm ü külve böbrek
Hem havşala vü ma'te kırsak
9. Aşvel şaşı kara gözli aşver
Gök gözli vü hem turu şu ezrak
10. Yazuya 'afir di faħz uyulak
Baldır dağı sāk a'rec ağsāk
11. Tam sağı şī'ab yarık 'aşar toz
Hem kal'a vezer di köşke cevsağ
12. el-'Ākilü lem yekun bidün
Uşlu kişi hergiz olmaz alçağ
13. Mef'ülü mefā'ılün fe'ül
İmā iledür sa'adet el-hağ

[47a]

1. Leblerün reşki şehā şad-päre eyler sükkeri
Odlara yakmaz mı hiç sevdā-yı hālün 'anberi
2. Fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilāt
Bu remel bahrindedür ekşer suhan lü'lü'leri

Kıt'a [8]

1. Mülk kudret 'abd kul sultān melik 'aded(?) dad
Saltanat şāhlık haşem hizmetciler kullar 'ibād
2. Yazıcı sāfir qaem mizber kitāblardur kütüb
Tırs kâğıd hem raqam yazmağ mürekkebdür midād
3. Ülke iklim oldı tac iklil sancağdur livā'
Beldedür şeh'r adı lıkin cem'i büldān ü bilād
4. Atlular hayyāle atlar hayl ü çadırlar hıyām
Cünd 'asker cenk heycādur gāzā etmek cihād
5. Tarf şoy at halbe yarış atları binmek ruküb
Hicr kırsakdur tümir yüğrük yürigen atlar cıyād¹
6. Toğrı yol semt hadāyık bağçeler bağlar kürüm
Hem fevākihdür yemişler dad lezzet ism ad
7. Laħm et biryān şevıyy fülül biberdür milh tuz
Beksimed ka'k cübñ peynir azıkdur küt u zād
8. Tañl tavul debdebe deblek veli ün şayhadur
Darb urmağ fetħ açmağ hem girü dönmek me'ād
9. Kulle tağ başı bürüdetdür şovukluk selc qar
Buz cemed şarşar şovuk yel titremekdür irti'ād
10. Mikdeha çakmağ taşı kaddāhadur bil kavçurak
Hem kabes od pāresi közler cümür kül ramād²
11. Gizli kāmın yār şāhibdür veli yoldaş qarın
Er hālil erlik ruculıyyet sevişmekdür vidād
12. Ey yigit söz incüdür al sen dağı koy gönüle
Yā fetā en-nuḥku dürrun huz ve derrac bi'l-fu'ād
13. Fā'ilātün fā'ilātün fā'ilātün fā'ilāt
Kimseye pāyende mülk olmaz bu çarh-ı bī'imād

[47b]

1. Şehā gamzeñden āh itsem dimezsın haste-hālümdür
'Aceb bilmez misin ol çeşm-i fettānuñ ne zālümdür

2. Mefā'ılün mefā'ılün mefā'ılün mefā'ılün
Hezec bahri mügemmendür ki her eczāsı sālimdür
 Kıt'a [9]

1. Pınar yenbü' yol merkel oluğ meş'ab şıvar menhel
Kerāki tırnalar cedvel şu arki lüledür mibzel
2. Hidān aħmak zekī zirek gāmes tañmak ramel yilmek
Kalevlā kaz u ziz(?) ördek hubārā toy toğan ecdel
3. Ketif yağrın fenek kırsak ciyā' açlar şıba' toymak
Resen ip felke ağırşak egirmek gāz ü ig muğzel
4. İbt koltuğ cild tendür veşen bütdür dörpü misfendür
Rehec toz küds hırmendür haşad biçmek orağ mincel
5. İştirmek sem' ü yermek zem ayırmağ meyz koğmak şem
Yılanuñ erkegi aħzem di keskin zehr hem helhel
6. 'Anet yazık çomak miħcen eret peltek geñez ehven
Sözi hoş kimsedür elsen dimek kāl oldı dil miğvel
7. Kelim sözler yalan hırmān reheb korku heşır arslan
Ceded düz yir cihet bir yan göcen hırnık kedi haytal
8. Nişān sımā güzel ra'nā yeşil aħdar tütü bebgā
Esā gam sıtmadur hummā leceb ün titremek efkel
9. 'Aramram çok çeri tārım kara ev azı diş urrem
Velī keskin kılıç şārim cilā virmek dürtür şaykal
10. Tolı mel'an ü boş hālī şerā çok and içen ālā
'Alem tağ yücedür 'ālī dağı alçağrak esfel
11. Ögüt tüt ey yigit şabr idici işi[n]de sen ivme
Teneşşah yā fetā kün şābiran fi'l-emri lā-ta'cel
12. Mefā'ılün mefā'ılün mefā'ılün mefā'ılün
Oğul tahşil-i 'irfān eyle el çek māsivādan gel

[48a]

1. Şeb-i kadr-i vaşluña ey şanem irer ise her günü 'td olur
Ne gedā ki vechüñe baksa tāli' i nık ü bahtı sa'ıd olur
2. Mütēfā'ılün mütēfā'ılün mütēfā'ılün mütēfā'ılün
Oğu bahr-i kāmīl-i sālimi ki sözüñ bahāsı mezīd olur

Kıt'a [10]

1. Tereyağı tırm u güzel hasen di düvāye kaymağa süd leben
Hem ağız lebā'e vü cüsse ten dağı Fārisīde ağız dehen
2. Kızlar buhām u gānem koyun kepenek lübāde vü sevñ ton
Di 'alika torbaya kerd ren(?) meme dar' u südlı koyun lebün
3. Teke teys ü kebş koç imtiħān şınamağ durur çatı issi ān
Sene yıl sünü ucıdur sinān deri cıld ü yay kabıdur qarēn
4. Ana ümm eb babadur cülüs di olturmağa giyesi lebüs
Kıyın ana şıhra gelin 'arūs eme qaravaş güyeyi ħaten
5. Yücelik 'ulüvv ü erüme şoy kocalık meşıha vü şime hıy
Di yabana bādiye qarve köy eve reb' u yurda digil vañan
6. 'Atebe eşik kaqımağ 'itāb 'aķab ökçe dağı 'ikāb 'azāb
Kıpu südde ev öñidür cenāb yücedür seniyye vü yol sünen
7. Di rebī' yaza vü güz ħarīf keçe libd yaz evidür meşif
Çadırdı hayme konağ mazif di irün ocağlara od seken
8. Ümerā di beglere emr iş dağı yay şısb ü veter kiriş
Çeñe lübb ü fākihe yaş yemiş di kabuğa kışır u budak fenen
9. Süridür resel kırırdur hāmā dağı lāle şakir kırañ şefā
Di kü'ayt bülbüle ün şadā şaru gül vi'āta 'arım çemen
10. Aralık hılāl ü ziyāñ halel ululuk 'azim delülük ħabil
Sücidür sülāfe vü sirke ħal yaş üzüm 'ineb çürimek 'afen
11. Hasene'd-dirāseti yā fetā hüve elzemü leke fe'sme'an
Güzel oldı okımağ ey yigit o gerekliür saña diñle sen
12. Mütēfā'ılün mütēfā'ılün mütēfā'ılün mütēfā'ılün
Bu la'at şu gülşen-i tazedür ki çiçekleri gül [ü] yāsemen

[48b]

1. Sözüñde şafā lebünde şifā dehānuña gonce dir zurefā
O beñleri 'arızuñda gören ider mi hevā-yı müşg-i ħıḩā
2. Müfā'aletün müfā'aletün müfā'aletün müfā'aletün
'Aceb mi bu bahr-i vāfir sālim olsa mümeyyizü'ş-şu'arā'
 Kıt'a [11]

1. Di etmege ħubz u ekl yimek katık ne idām u kırs çörek
Sekībe sened nüñāle kepek daqıķ un u münħul oldı elek

2. Şerîf ulu şoylı âri nazîf şakîl ağır oldu yeyni hafîf
Pirince eruz di kirde rağîf ekâl gıdâ nedür yiyecek
3. Taraf uca di şeref yücelik di tür'a kapuya şülme gedik
Sarây içi sâha mehd beşik di dâyeze za'r ü tıfl bebek
4. Berak kuzi dört ayaklı ne'am rekiyye kuyu şovuk şu şiyem
Kırağı celîd ü celcele hem bulut üni[dür] ferîşte melek
5. Bered tolıdur dabâbe duman demak dibidür beriyye yaban
Deñiz dağı tımm furda liman sefine gemi balık ne semek
6. Digil pula fuls ü cem'i fulüs çanağ dağı ke's cem'i ki'as
Tavuk ne decâce dik horüs di kekligün erkegine sülek
7. Di öpmeye küble yana kibel di şormağa mezz kıssa meşel
Di tatmağa zevk u bala 'asel 'asâl kovana di'ama direk
8. Di nâza delâl u aza kalîl bağı katır oldu fişki zibîl
Vişâb u vuşak hımâr u faşîl döşekle uşak eşekle köşek
9. Hemec üvez oldu dirü şuvad çekirge cerâde cem'i cerâd
Di issiye harr u uyçu ruğad be'ûda vü luğbe sivri siñek
10. Rehağ di günâha toz katre mesâ gice göz yaşı 'abra
'İzâr tuluñ beñiz beşera tamağ hanek ü zekandur eñek
11. Yekünü naşâyihu'l-'ülemâ'i bi'l-'ümerâ'i lâzimetün
Olısar ögüderi bilicilerün buyurıcılara gerek
12. Müfâ' aletün müfâ' aletün müfâ' aletün müfâ' aletün
Harâmı yimek yalanı dimek fesâda medâr olur giderek
[49a]
1. Aldanma fetâ câhına ki bâ'is-i lecdür
Her bir ferahu mürîş-i ekdâr u haracdur
2. Mef' ülü mefâ' ilü mefâ' ilü fe' ülün
Bu ahreb-i mekfûf-ı mahzûf-ı hezecedür
Kıt'a [12]
1. Arslana digil leys ü gâzanfer dağı hayder
Hem mişe durur eyke kadın tuzluğı enber³
2. Yumşak taşta di başra büyük şehir medîne
Şâhiğ yüce tağ küfe kızıl kum dere ca'fer⁴
3. Hürmâ ağacı nağl u yuva 'uşş toğan bâz
Hem bûme ügü çam ağacı erze vü 'ar'ar
4. Kök şicne budak şu'be tomurcuğ dağı kimmdür
Şinvân çatal kırmızı gül havcen⁵ u hevber
5. Ağ ebyaz [u] esved qaradur gülgülü verdî
Aşfer şaru ablağ aladur kırmızı ahmer
6. Gök ezrağ u bir dürlü bühüm hem oldu çivid nîl
Ehred di yalın yüzlüye ağ yüzlüye ezher
7. Eşhel di koyun gözlüye hem 'amiyye gözsüz
Kaşşâr digil gâzura hem tokmağı beyzer
8. Mizmâr düdük velvele ün def pulı celcel
Zirânçe(?) kerîş 'üd çopuzdur dağı mizher
9. Oğ tirkelidür ca'be süñü rumh u veğâ ceng
Cevşen ne demür gömlek ışık beyza vü miğfer⁶
10. Durdür di girdâba limân oldu mukelle'
Teyyâr deñiz mevci gemi lengeri encer
11. Hem kañluya cerr di şaman tıbn ü du'â yük
Mizrâ yaba yol mezheb harman yeri beyder
12. Yeglik oğumağ iledür öğren dağı yeglen
el-'İzzetü bi'd-dersi te' allem ve tefahhar
13. Mef' ülü mefâ' ilü mefâ' ilü fe' ülün
Kâmil er olur kim bu kitâbı kıla ezber
[49b]
1. Güyâ şeb-i zülfünde vechün meh-i rüşendür
Encüm gibi etrâfi beñlerle müzeyyendür
2. Mef' ülü mefâ' ilün mef' ülü mefâ' ilün
Bahr-i hezec-i ahreb budur ki müsemmendür
Kıt'a [13]
1. A'lâ yücerak ulâ yigrek yücelik rif'at
'Arif bilici bilmek 'irfân sebeb hikmet
2. Sâhir uyanık serhüş sekrân ü ayık şâhi
Sîret yürüyüş sağlık şıhhat ululuk şevket
3. Karğaf sücidür içmek şürb oldu kadeh nâcüd
Küp denn ü denâ'et alçaklık delilik cinnet
4. Rağbet dilemek iylik 'urf oldu temiz tayyib
Yol sârib ü ayrılmış mümtâz u bölük ümmet
5. Söz nutq u muhayyâ yüz cân mühce vü ten cüsümân
Dil lehce güzellik behce[t] yaradılığ hilkat
6. Dirnek yeri mahfeldür mum şem' u yalın mâric
Hem nür u zryâ aydınlık karañuluk dücnet
7. Tâhüne degirmen dönmek devr u oluğ mizrâb
Un tahn u rehâvet yumşaklık katılık şiddet
8. Hısb oldu ucuzluk buğday kamh u 'ales çavdar
Yıl havl u hafef tarlık geñlik refâhiyyet
9. Helhâl gözer ü kalbur gırbâl u elek minsef
Kab zarf u kafiz ölçek çok cemm ü ela nu' met
10. Güç zulm u imâre beglik şinşinedür 'âdet
Hüy hulk meberret iylik hem eyü iş haşlet
11. Men kâne bilâ-gamr kad câ'e lehü el-iqbâl
Kim ki oldu günsiz gerçek geldi aña devlet
12. Mef' ülü mefâ' ilün mef' ülü mefâ' ilün
'Ariflere müşkildür nâdân ile ünsiyyet
[50a]
1. Müştâk-ı la'lün yâküt-ı ahmer
Cânâ dişün ter incüye beñzer
2. Müstef' ilâtün müstef' ilâtün
Oldı muraşhal bahr-i recez ter
Kıt'a [14]
1. Hâcet erebdür kapu derebdür
Açlık seğabdur yelmek habebdür
2. Hem şad ferhândur ay zibirkan⁷
Yalıncağ 'uryândur ton selebdür
3. Düşmek hevâdur dermân devâdur
Batman menâdur ağ bal hazebdür(?)
4. Ernek enâdur dermek cenâdur
Nâkes denîdür çok mal neşebdür
5. Hem kirpi şevhebdür dilkü sa'leb
Süd kabı mihlebe şagmağ halebdür
6. Arslana kaşal di kurda neşsel⁸
Tul kişi ermel ergen 'azebdür
7. Celmed büyük taş hem merdümek mâş
Hisrim koruk yaş hürmâ rutabdur
8. İlka bırakmak bil kadh çakmak
İkâd yakmak tutrak haşabdür⁹
9. Ateş harakdur çorqu ferağdur
Sañsar delağdur kuyruk zenebdür
10. İkân inanmak hem zann şanmak
Haçlet utanmak kaçmak herebdür
11. Yâ ibnî te' allem fe'l-'ilmü esven?
Ey oğul öğren sen bilgi zebdür(?)
12. Müstef' ilâtün müstef' ilâtün
Miñtâhî 'ilmün sa'y ü talebdür
13. Müştâk-ı la'lün yâküt-ı ahmer
Cânâ dişün ter incüye beñzer
[50b]
1. Diler iseñ ercümendî şakın itme hod-pesendî
Şulehâ sözine dâ'im 'amel eyle diñle pendi
2. Şanemâ gönül begendi bu cemâl-i dil-pesendi
Yine zînet-i hayâlünle sarây-ı dil bezendi
3. Mütefa' ilün fe' ülün mütefa' ilün fe' ülün
Didi kâmil-i muğattaf bu ki 'aşıkân efendi
Kıt'a [15]
1. Kedi hirre lık fâre di sıçana şukka pâre
Acı murr u od harâre di kıfılcıma şerâre
2. Töre dâ'ib ü ilçi vâfid yazı sıfr kıtt kâğid
Yeñidür cedid ü ceyyid eyü perdedür sitäre
3. Di şusağa satıl pâye dağı rütbe râha aya
Didi maşlağa sağaya hem idâvedür matara
4. Dağı yol tart u 'uylyâ yüce yer aralık eşnâ
Di kızıl süciye şahbâ di sıkındıya 'uşäre

5. Di helâle hall ü halhal ulu kimse hōş şu selsel
Atadur cezîre nevfel deniz oldu berr kara
6. Deri mesk ü miskî ayles dahî kurd u kirbi 'as' as
Torî at kümeýt ü mid' as di sünüye cerh yara
7. H'âcedür 'amîd ü 'aşîk sevice kesel ağırlık
Yücelik sümüvv ü fâ'îk yücedür yaşam di 'âra
8. Ayu dübb ü kara esham dişî ayu kâradur hem
Dahî kargâ zâg u toz gam ova deşt ü taş hicâra
9. Dişiler nisâ' vü ma'şer di cemâ'ate racül er
Di örümcege hâzernağ dahî kehfdür mağara
10. Aralık ne fürce yarmağ dahî şakğ u mi' de kûrsak
Eyü ton riyâş ü meyzer di futaya reyta çara
11. Vecebet irâdetü'l- 'ilmi bi-dikkati tefahşâş
Gerek oldu istemek bilmegi aramağla ara
12. Mütefâ' ilün fe' ülün mütefâ' ilün fe' ülün
Ne ki bunda setr idersin olur anda aşikâre
13. Şulehâ sözine dâ' im 'amel eyle dinle pendi
Yine zînet-i hayâlünle sarây-ı dil bezendi

[51a]

1. Sünbül gibi serümde sevdâ-yı zülf-i hōş-bü
Fülfül gibi dilümde efkâr-ı hâl-i hindü
2. Mef'ülü fâ' ilâtün mef'ülü fâ' ilâtün
Olsa muzâri' aḥreb vezni olur anuñ bu

Kıt'a [16]

1. Eşheb boz at yegin gâlib hem bahâdur eyes
'Arîşe mişe kablan nemr oldu arslan 'anbes
2. Bilmek zeken taben zeyreklik eren sevinmek
Artuğ fikirli aḥdes zeyrek kimse ekyes
3. Silk iblik oldu derzi naşşâh ü ibre igne
Tonlar şiyâb u şındı mikrâz ü eski aḥlas
4. Hem nüre alçı talem zırnîh ü mağre aşu
Yer 'akr tîn balçık boz nesne dahî ağbes
5. Bulağ hümâ di 'ankâ sîmurğa serçe 'uşfûr
Kuzğun gûdâf u raḥme kırtal u nesr kerkes
6. Ekkâr ekinci ekmek ers oldu nebt bitmek
Bögrülce lübiyâ buğday füm u gizlemek des
7. Minfaḥ körük di örsê sendân ü 'aceded altun
Menfes şuluk yeridür ağır bahâlî münfes
8. Şakğâra zor ne haykırmağ na'ra zembr çalmak
Sıklık şaffir ü dil mizved dilsiz oldu aḥres
9. A' ser şolağdur atraş şağır eşel çolağdur
Bil şulb bügri aḥdeb hem egri belli akves
10. Ün şavt berğ yıldırımdur kâsırğa i' şâr
Yağmura vedğ u vâbil dirler toluva 'adres
11. Ey kimse kalma sen bilmezlikde gel 'aḥillan
Yâ men felâ-temekken fi'l-cehli ci' tekeyyes
12. Mef'ülü fâ' ilâtün mef'ülü fâ' ilâtün
Kıl mâsivâ-yı hâkdan di hânesin muḥaddes
13. Sünbül gibi serümde sevdâ-yı zülf-i hōş-bü
Fülfül gibi dilümde efkâr-ı hâl-i hindü

[51b]

1. Yüri merdâne eyle kesb-i fûnün
Ola zinhâr 'acüz dehre zebün
2. Fâ' ilâtün mefâ' ilün fe' ilât
Bu ḥaffif oldu kaşr ile mecnûn

Kıt'a [17]

1. Ems dün ü ay u gün durur kâmerân
Nesl ivmek di dönmege cevelân
2. Fetn yakmak esirgemek şefkat
Zend çakmak di yitmege fiğdân
3. Kıdr çölmek erişte lâkşedür
Tâbe miqlât u kaynamağ galeyân
4. Ceyl(?) yengeç cirriyy yılan balığı
Di şibâk ağlara bunıyye sazan
5. Nemle qarıncadur böcek düde
Hem çiyana şebes di hayye yılan

6. Lehv sâz ırlamak ğnâ vü renem
Kağımak ğayz herze söz hezeyân
7. Cüdde yol köpri cısr ü kañtaradur
Ġil aqarşu di aqmağa seyelân
8. Ġudde bez qarğa yara kalb yürek
Hem gönül dönmege digil ğaşeyân
9. Ĥatf ölüm dâ' derd ḥaste seğim
Göz yaş dem'a şaruluk yerekân
10. Sâk u hurr kumrî erkegidür hem
Di yabânî gügercine vereşân
11. Miğrefe kepeçdür merağ şûrbâ
Tabḥ pişmek tütün 'ukâb u duḥân
12. Oldı bilmekle yegligi kişinün
Şâra bi'l- 'ilmi ğurretü'l-insân
13. Fâ' ilâtün mefâ' ilün fe' ilât
Baḥre-yâb olmaz ehl-i fisğa uyan

[52a]

1. Vechüñe düş oldu meger çeşm-i hezârî gül-i ter
Ruḥlaruñ evşâfın ider şevk ile şeb tâ [be-seḥer]¹⁰
2. Müfte' ilün müfte' ilün müfte' ilün müfte' ilün
Bu recez-i maṭvî[yi] bil tâ olasin ehl-i hüner
3. Seyr-i ğulistân ideli nâz ile sen ey gül-i ter¹¹
Ruḥlaruñ evşâfın ider murğ-ı çemen şâm-ı şehêr
4. Müfte' ilün müfte' ilün müfte' ilün müfte' ilün
Bu recez-i maṭvî[yi] bil tâ olasin ehl-i hüner

Kıt'a [18]

1. Şâ'îka di yıldırma şa'şâ' adur yaldırmağ
Korğuya ḥîfet di mesel seyl yoludur nezr adağ
2. Kayn demürce vü 'alât örs ü çekiç mıtrağa
Fahm kömür refş kürek kîr köruk küra ocağ
3. Zubre vü mür pâresi toz mevr ü ḥadîd oldu demür
Tâbeye tâcin di kağan mircel ü miñşab saçayağ
4. Yufka ruğak oldu kaşık mil' aḥa deysak sinüdü
Sülle bölük dayf konuk serf yemek şahfe çanağ
5. Tatlu şu 'azb oldu târî taze vü kıssâ' e ḥıyâr
Ḥabḥab digil karpuzâ düğlek ḥadece kar'a kabak
6. Şıfır çukur tedruce süğlün ügeyik fâḥitedür
Serçe üni şakşaka reşrâş kavak fer' budak
7. Kubbere tuğğay kuş[ı] fak fahḥ u duzağdur şereke
Silsile zencîre digil kayd bukağı vü tuşak
8. Ustura miḥlağ yülümek mevs ü misendür bilegi
Nâşıye alın şacı fâḥim kara şaç hüdb saçağ
9. Cümme kulağ şacı yumağ ğasl ü ḥamîm ıssı şudur
Şudğ zülûf ca' d kıvrıcık şaçâ di müşt' taraq
10. Şüfr di kirpik yerine göz bebegidür ḥadeka
Hüdb di hem kirpige göz nûrı başar cefn kağak
11. Mes' eletü't-ḥâlibi bi'd-dersi fe-kânet seneden
Şorması isteyicinün oğumağâ oldu tayağ
12. Müfte' ilün müfte' ilün müfte' ilün müfte' ilün
Şol günü fikr it ki gele bir ayak üzre biñ ayak

[52b]

1. Kesb-i kemâl eyle her hünerden ol âğâh
Bul şeref-i ma'rifetle meretebe-i câh
2. Müfte' ilün fâ' ilâtün müfte' ilün fâ'
Maṭvî-i meczû' -ı münserih budur ey şâh

Kıt'a [19]

1. Cizye ḥarâc oldu ḥatṭ yazı divit nün
Şağış 'aded şıfır boşdur toli meşḥûn
2. Vâḥid ü işnân selâşe erba'a ḥamse
Bir iki üç dört beş ü riş güzel ton
3. Altı nedür sitte altun adı dînâr
Şatır yarım ḥars küp gizli ne meknûn¹²
4. Seb'a yedi hem semâniyedür bil sekiz¹³
Tis'a toğuz lu' b oyundur 'aşara on
5. Mâ' iyedür elf biñ ü şayıcı muḥşâ
İncüye lü' lü' di ev kumâşına mâ' ün

6. Vitr tek ü şef çift 'idl nedür denk
Kurşuna ânuk di lîk şeẓr uvağ altun
7. Şâkile hüy şekl nâz daħı hesab şoy
Kınn kul oğlan velîd âşla di kânün
8. Kırfede nedür darcın u âs ne mersîn
Güşn budak hîs ü bân mişe vü sorğun
9. Mebtaħa böstân ü ħurc hekbe ħabel yük
Kavuna batıřıħa ayd ü karpuza câfün
10. Şı'a bölük çok cezîl ü elsine diller
Peltege ülken yalancıya di melsün
11. Kim ki vire alçağa göñül odur alçağ
Men vehebe'l-bâle bi'd-denî ħüve'd-dün
12. Müfte'ilün fâ'ilâtün müfte'ilün fâ'

[53a]

1. Elâ ey şeh-i ħübân dil ü cânı idin cây
Sa'âdetle bu cânı şerîf eyle ser-â-pây
2. Mefâ'ilün fe'ülün mefâ'ilün fe'ülün
Çü mekfûf ola mahzûf hezec baħr-i dil-âsây

Kıt'a [20]

1. Sebeb yol ova şafşaf digil ortaya menşaf
Kele' ot kırınmak ceff açık nesnedür ekşef
2. Di bildirciya selvâ perâkendeye şettâ
Arınmış ne munaħħâ di kim nesneye seşef
3. Güzellik ne melâħat oluşmak ne sirâyet
Di zeyreklige fîtnat yavuz ħüyluya şefşef
4. Digil yumşaga leyyin velî yağ kabı mudhun
Semirdici müsemmen arık kimsedür a'cef
5. Di çeşniye nümûzec kara gözlüye ed'ac
Açık kaşludur eblec beli ince müheşef
6. Digil giñ yola raħrâħ ulu kimseye caħcâħ
Di almaya tuffâħ di böstânlığa miħref
7. Di kuş burnına minħâr terâzû daħı mi'yâr
Di irmaħlara enhâr ne balık pulı ħarşef
8. Balıkçıl kerevândur hem uçmak tayerândur
Egilmek meyelândur katı yel ħarcef¹⁴
9. Dilenciye di sâ'il süci ölçisi nâtil¹⁵
Gadağ çok tolu ħâfil içi boş nedür ecvef
10. Digil tâzeyeye emled teni nâzûge aħyed
Ĥayâ' ud daya eredd di sünnetsize aħlef
11. Saña bilgü güzeldür oħu daħı ululan
Leke'l-ilmî cemîlün tûderris ü teşerref
12. Mefâ'ilün fe'ülün mefâ'ilün fe'ülün
Geçüp meyl hevesinden ol'ilmle müşerref

[53b]

1. Hîç ere ħor baħmağıl belki ola o pür-ħüner
Ma'den egerçi tûredür çün ħazasın çıkar güher
2. Müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün
Ĥabn ile(?) tayy ile recez ħalbüñi pür-şafâ ider

Kıt'a [21]

1. Destere erre miħ veted keskin eħadd ü bir eħad
Ĥazma meħizzedür meded yardıma di tayağ sened
2. Tırfe¹⁶ yeñice ma'rifet bilmek ü yaya menzilet
Orta vasat mübâdere ivmek ü iş soñı emed
3. Ĥad'a aldamağ helel korku vü şâzlık ze'al
Sırça zücâce ün zecel¹⁷ aza eħal di çok lübed
4. Aşma 'arışdür naşib ħişşe ħurı üzüm zebîb
Tuħfedür armağan ħabîb dõsta di selledür seped
5. 'Irħ tamar 'aşab siñir daħı ħavîk meşânedür
Keşħ böğür kebid bağır batın ħurı yûrek ħaled
6. Ferc yarağ naħîl arık 'âne vü hem rekeb ħasık
Sâkiye¹⁸ çaycağız balık nün selindidür zebed
7. Eşer iz oldı söz ħaber pâyê ketir bölük ħafir
Hem devenüñ yûñi veber lifden örilen ip mesed
8. 'İhn yûñ oldı ip sebeb ħaşbe çiçek uyuz cereb
Ĥulbe¹⁹ di boya dâne ħab boya vü za'ferân cesed

9. Daħı mecerredür şaman uğrısı hem bulut 'anân
Kevkebe yıldıza evân vakte di gözlemek raşad
10. Micmede buzluğa cemâd cânsıza di direk 'imâd
Hem yûrek ağrısı ħudâd oldı göz ağrısı remed
11. Olma gönülicî sen gülmez iden gönülmek²⁰
Lâ-tekun el-ħasûde lâ-yedħaku câ'ale'l-ħased
12. Müfte'ilün mefâ'ilün müfte'ilün mefâ'ilün
Kim ide 'ilm ile 'amel ol bula devlet-i ebed

[54a]

1. Göziñüñ işvesine her kim iderse nazarı
Şanemâ ħobdı şanur fîtne-i devr-i kamerî
2. Fe'ilât[ün] fe'ilât[ün] fe'ilât[ün] fe'ilât[ün]
Bu durur baħr-i remel kim ola mecnün eşeri

Kıt'a [22]

1. Ĥavceme kırmızı gül ħõş ħoħulardur nefehât
Daħı bülbüller 'anâdil hem ağaçlar şeçerât
2. Yol nesak tañla ħalîk ħalğaledür çağrışmak
İrte ebħâr u duħâ kuşluğa di gice beyât
3. Ĥayr iyilik oħumağ ders di mektûba berât
Yavuz iş seyyi'edür hem eyü işler ħasenât
4. Yoğrılış tab'ü tabağ örti vü muḥbık dâ'im
Tabağa pâyê nişân oldı şıfat cem'i şıfat
5. Ferr kaçmak yüce yir râbiyedür ħatve adım
İz de'as şıçramağa tafre di cem'i taferât
6. Ra'y gütmek dişi tay mühre vü kırsak remeke
Di çemenliklere ravzât u böcekler ħaşerât
7. Ĥuħa şeftâlû dinâ ev õñi rummân enâr
Nulk alıç ayva sefercel çürümüş nesne rufât
8. Hem şu çağıldısıdur tabtabe aħmak 'ayenân
Şu sızup çıħmağa di reşħa vü cem'i reşehât
9. Yolcılar sâbile göç kâfile şenlik daħı 'avf
Nağme âvâz ceres çaña di sözler kelimât
10. İki bîndür daħı elfeyn iki yüz hem mi'eteyn
Didiler biñler ile yüzlere âlaf ü mi'ât
11. Ey yigit vire saña ħa yücesin pâyelerin
Yâ fetâ yessiruke'llâhü refi'a'd-derecât
12. Fe'ilât[ün] fe'ilât[ün] fe'ilât[ün] fe'ilât[ün]
Oħu tırma ħarekât ile olur çün berekât
13. Hemm ħam yokluk 'adem varlığa di zât ü vücûd
Dirlige 'ays [u] ħayât ölmege di mevt ü memât

[54b]

1. Din bende durur saña vü çâker hem cân
Şîrîn lebüñe daħı revânüm ħayrân
2. Mef'ülü mefâ'ilün mefâ'ilün fâ'
Bu vezn-i rubâ'idür ki olmaz pinhân

Kıt'a [23]

1. Ĥarz igne oyulğamağ batırmağ iğrâz
Hem ħurze lekende ibrişimci ħarrâz
2. Yiv derz ħıyât igne derzi ħayyât
Ĥayt iplige di ħumâş şatandur bezzâz
3. Ĥurmâ sücisi nebîz içmek iħsâ'
Az nesneye nebze di laħablar enbâz
4. Güç cevri cerîme suç yalancı kezzâb
Şek mirye vü mekr ħile ħovcı ħammâz
5. Kul rikħ ü veriħ gümüş saçılmış menħûd
Çok vâfir ü pul nümüyy ayırmağ ifrâz
6. Ĥâkim di buyurıcıya ħüccet bürħân
Hem şefre büyük bıçak çıħarmağ ibrâz
7. Buğdây adı ħalle hem dîbekdür miħrâs
Dög daħk u dögeç midak ħavândur minħâz
8. Zemmâr düdük çalan borıdur şebbür
Sâz çalıcı 'âzif oldı mi'zefdür sâz
9. Tavşancıl adı 'uħâb u irneb tavşan
Feyfâ yazı kelb it toğanlardur ebvâz
10. Müz'ic gice uğrısı aşılmış maşlûb
İpler meres ü medd çekmek ivmek ichâz

11. Kim [ki] uğradı korkuya olısar ürkek
Men merra bi-hayfeti yekûnu'l-ebbâz
12. Mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'ilün fâ'
Üstâzına gayz iden şeref-yâb olmaz

[55a]

1. Bu bahri tavîli gel işit ey boyı uzun
Ki nice latîf hûb olur müntehî mevzûn
2. Fe'ûlün mefâ'ilün fe'ûlün mefâ'ilün
Hemîşe sa'âdet yâricuñ devletûñ efvzûn

Kıt'a [24]

1. Ekin harş u nevrec dögendür haşeb ağaç
Sedâdur arış minsec tarak luhmedür argaç
2. Haber vehağ yumak felhem mekikdür uzun sercem²¹
Yerâ'a kâmiş havcen kızıl gül delen 'arfec
3. Taru zurradur semrâ' di buğdaya ten havbâ'
'Ades mercimek dubbâ' kâbak merdümeğdür sec
4. Garebdur kavağ sunuca tîn sarmaşık liblâb
Delik şukbedür mizâb oluk yaş ağaç halenc
5. İpek kurdudur feylak 'abel inlüce yaprak
Raķîk incedür yumşak budak hem dövek 'uslec²²
6. İniş yer şabeb zam'an şusuzdur meħîd ayran
Şoya şüc sabî oğlan güzel gözlüdür ebrec
7. Güler yüzlüye beşşâş di kuyruklu yıldız râss
Dağı merv berrâk taş u pîrûze firûzec
8. Di udhiye kurbân uvağ incü mercâna
Tüfeng oldı sebtâne mezec harb atmak zecce²³
9. Düşünmek te'emmüldür ulaşmak tevessüldür
Egilmek temâyüldür di egriye hem a'vec
10. Kivâm ortadur merşüş saçılmış şağır utrüş
Hatel aldamağ serhös semildür süci feyhac
11. O kim kaldı azgunlukda bulmaz çıkacak yer
Ve men dâme fi-gayyi fe'l-yücedu'l-mahrec
12. Fe'ûlün mefâ'ilün fe'ûlün mefâ'ilün
Çalış 'ilm [ü] 'irfâna oğul gel hevâdan geç

[55b]

1. Nigârî semenber şeker-leb berî-rû
Beñî 'anber-i ter şacı gâliye-bû
2. Fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün
Tekârüb k'ola sâlim uş ey melek-hû

Kıt'a [25]

1. Güzellik bahâdur beğenmek rızâdur
Uvağ taş haşâdur açık yer 'arâdur
2. Temizlik nezâfet nişândur emâret
Yigitlik şecâ'at mübâriz bahâdur
3. Belîd oldı ahmağ di şâhîne şevzak
Sükût epsem olmağ çağırmağ nidâdur
4. Büyük tağa hâlik di üstâda hâzik
Gurâbe ıraklık hışımlık velâdur
5. Di bekçiye nâzır eyü nesne fâhir
Velî pâke tâhir digil aza nâdir
6. Yakınlık tekârüb gözetmek teraķķub
Yeginlik teğallüb üremek nemâdur
7. Gidermek izâle uzatmak itâle
Akıtmağ isâle yetişmek liķâdur
8. Yazılmış muharrer degirmi müdevver
Zekâ 'ağla dirler güneş hem zuķâdur
9. Di dülküye semsem nişanlı müsevven
Hať'e yazuk [günâh] hem yañılmağ haťâdur
10. Ölümle menâyâ bucağlar zevâyâ
Kuyular rekâyâ vü urgan rişâdur
11. Kelâmî leke'l-'aynu fe'l-aħzu ahrâ
Sözüm saña altundur almağ revâdur
12. Fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün fe'ûlün
Gel aldanma dünyâyâ pek bî-vefâdur

[56a]

1. Yâr-ı gül-'izârüm eger göz ucıyla kıla nazar
Hurrem ola cân u gönül medħin ide şâm [u] şehër
2. Fâ'ilât[ün] müfte'ilün fâ'ilât[ün] müfte'ilün
Tâyı iderse muktedâbı dinür aña ehl-i hüner

Kıt'a [26]

1. Şâzlık neşât u sedem guşşadur bölükler ümem
Uğrı lişş u ağrı elem işm suç di anda kâsem
2. Sevť kâncı ĩm yılan ins ü cindür şekalân
Söz maķâl u ifk yalan toğrı sözler oldı ĩkem
3. Ağlamağ bükâ vü ra'aş ditremek şusuzluk 'ataş
Aķt keş[k] gâzâle güneş hem ziyâde ıssı ecem
4. Ekşilik ĩumûda vü şek şubhedür ĩdâ vü yemek
Sâm ölüm ü şiyer döşek ıssı yel semüm ağı semm²⁴
5. Çok keşir u güçlü kadır 'aşş az güzîde eşir
Dâneler ĩubüb şa'ır arpa sîmsîm oldı susam
6. Ruťbe yüce ĩuzme kucak şışş ağ kemend vehağ
Balta fe's kesr şımağ ĩâc bütt şulb şanem
7. Kıl ü şubre ölçek [ü] çeç taş şabâra şîd kireç
Tür tağ şeham yaş ağaç hem digil nişâna 'alem
8. Baķla fül meħrafe yol fülle turp kökler uşül
Ma'danos sezâb u marul ĩass u kerneb oldı kelem
9. Tatlu hulv kaķb koruğ issi ĩâr u kırta şovuk
Hem semiz semîn topağ etlü olmağda di derem
10. Hem gönül zamîr di 'anâ zahmet oldı gayr sivâ
Yara kedĩ ü gizli ĩafâ' iş ne şun' u şış ne verem
11. el-'Ulümü râfi'atün fe'lemü ekülü leküm
Bilgiler yüceldicidür bilünüz ki size dirüm
12. Fâ'ilât[ün] müfte'ilün fâ'ilât[ün] müfte'ilün
Şüretâ maħabbet idüp gâ'ibâne eyleme zem

[56b]

1. Yine tîr-i müjeñi eyledi yâd
Dil tehî eylemez âh-ı feryâd
2. Fe'ilâtün fe'ilatün fe'ilat
ĩabn-ı maħzûf budur(?) buña ad

Kıt'a [27]

1. Câh mansıb di berâta menşür
Virgidür mevhibe toğmağ ne şudür
2. Büyümeğ dağı temizlik ne zekât
İnanıcağ kişiler dağı şıķât
3. ĩikbe yıl lîk ĩiķâb oldı kuşak
Dağı râst gelemege di vefķ u vifâķ
4. Günler eyyâm u vakitler evķât
Şavm oruç dağı namâz oldı şalât
5. Bıķķ minşâr u ağaç kabı liĩâ'
Dibķ burc armuda kümşerâ
6. Zift ķîr oldı dücâle kaťrân
Günlüğe mey'a digil dağı lubân
7. Mişķ aşuya dağı alçı şârüc
Taş cerel lîk kaşımağ memzüc
8. Hem medâs oldı pâbüc ĩiff ivek
Ba'l er dabb keler zaiby geyik
9. Kaťı taş şabra vü şınmış meksür
ĩafre kaşmağ di külünge şâķür
10. Ev içi kâĩa bucağ zâviyedür
Hem şamunuñ birisi ĩâviyedür
11. Behle la'net di kuzağ şeytâna
Kuzağ yol berk yer adı đavbâne
12. Düz yer kay'a di ĩabĩab kařpuz
Dağı dip ka'r u deñizdür râmüz

[57a]

13. Mümtelî hem tolıdur boş ĩâvî
Taru câvers ü çekirge ĩâvî
14. Kamle bit sirke şu âb u bergüş
Büredür dağı tağılmış mebsüş
15. Şadd tağ kara tütündür yahmüm
Hem kaĩise ügidür bayķuş büm

- 16.Yayığa²⁵ mimhâda di hem ibriç
Dağı bennâ' ipidür zîc ü zevc²⁶
- 17.Sütredür perde vü sâde yaşduk
Uyuyan nâ'im ü sâhir uyanuk
- 18.Od lezâ yaldıramakdur lem'ân
Sevl bal arusu kuvvâre kovan
- 19.Mısr ulu şehri büyük köy rustâk
Laṭṭa ṭutmaç aşidur leşş sumak
- 20.Kamṭara boğcadur zurk telvüm
Dizmek üslüb u di[zi]lmiş manzüm
- 21.Kirde meymüne digil gayrıya dün
Girr bön dağı kesilmiş memnün
- 22.Kedi sinnüre arıkdur mehzül
Hem di kırt adına sîd ü huzlül(?)
- 23.Vizr suç yeyni kişidür veşvâş
Ğill kîn oldı çekişmek ne hirâş
- 24.Fecve geñ yer yüce yerler âkâm
Ġâbedür mişe şanevber dağı çam
- 25.Fe' ilâtün fe' ilâtün fe' ilât
Rûh-ı pâkine Resülün şalevât
[57b]

1. Her ki hûb evşâf ile mevşûf ola
Devlet-i keveyn aña ma'ṭûf ola
2. Fâ' ilâtün fâ' ilâtün fâ' ilât
Vezni budur çün remel maḥzûf ola

Kıṭ'a [28]

1. Medh²⁷ ögmek ḥubb sevmek kâdr câh
Kâh ṭâ' atdür uyanmak intibâh
2. Neyl erişmek bil yakınlıkdır şikâh
Şebh beñzeş hem berâberdür tücâh
3. Dâbir âhir tavid tağ şahrâ berâz
Tevbe dönmekdür şakınmak ihtirâz
4. Hôş sadâ lahn oldı zeyreklik lehan
Ḥabr bilmek añlamak fehmi ü lekîn
5. Armak ü fikr eylemekdür zeyl ü ḥayl
Ṭil örk hem at âvâzi şuheyl
6. Daḥk gülmek hem teraşşah derlemek
Kürde çardağ kankarış oldı börek
7. Otlı yer mesraḥ velî geñ yer rehâ
Yürimek meşy oldı yumşak yel ruhâ
8. 'Uşb yaş ot böstân fâlizdür
Evle kapu arası dehlizdür
9. Bevs öpmek bil hafeldur oşşamak
Belle yaşlık hem çi düşmekdür ğamiğ
10. Resve kıl bağı bilazikdür sivâr
Hem bezek zeyneb bürüncekdür vişâr
11. Çârşebdür miḳrame yorgân lihâf
Kaşre ev kumâşî kab ğilâf
12. Kûb bardağ kiçirek kûb kîzdür
Ṭamle etmek qaraca ot şünizdür
[58a]
13. Kîse himyân oldı dökmek dağı heyl
Fârisî atlu[dur] uyundı hem ṭufeyl²⁸
14. Cevb kesmekdür velî söz kıldür
Hem pâbüççi bıçkısı izmildür
15. Hem bıçak sikkîn ü korkağdur cebân
Kerbedîn kellüb kısaçdur kelbetân
16. Peklige zukret di gevşeklik ḥamec
Kerr devlet dağı şâd olmağ ferec
17. Hebṭ inmek nerdübân merḳâtdur
Ulu seyyid cem'î hem sâdâtdur
18. Pehlevânlik hem yigitlik şur' adur
Kaḫ dibinde az kalan şu cür' adur
19. Levb çokluk şusamak levb ü levâb
Ḥasve içmekdür velî şalyar luvâb
20. Şurfe yüksek yer dölenmekdür qarâr
Vaḫa yüzsüzlük ağır olmağ vaḫâr

21. Bağlamak şedd oldı bağırdak kımât
Hem nişân adı şeraṭ nişter şiraṭ
22. Zerḫ ağı katmak göñül dönmek 'iyâf
Za'f öldürmek ağıdur hem zu'âf
23. Zevy şolmak hem unutmakdur zuhül
Ser' düşmekdür yaban cinnisi ğül
24. Yol nemaṭ yalın ayak ḥâfi durur
Hem bedende gizli cin ḥâfi durur
25. Şufr ṭuçdur nadır altun tast taş
Hem pirinç adı şebh bakır nuḥâs
[58b]
26. Zelfe rüşen nesne düş ru' yâdur
Hem yakınlık zülfe vü zülfa durur
27. Feslegen reyḥân ü sa' terdür kekik
Râyiḥâ gökçek koḫu rîm aḫ geyik
28. Şunture barmağ tağılmış hem şinân
Şetm sögmek dağı düşmenlik şenân
29. Lûka kaymak çiyemek levk oldı hem
Bel' yutmak ârzü itmek veḫam
30. Selb kaḫmak selc yutmakdur dağı
Bil geñezlik yüsr u giñ dirlik raḫiyey
31. Uykusuzlukdur âriğ tarlık 'asağ
Tebb kesmek sarmaşık dağı 'asağ
32. Uğrı ḥârib ilk u sirḥân oldı kırt
Hem buzağı 'icl ü mesken dağı yurt
33. Cill añızdur nadâsa kerve di
Ṭull süd râ'ib dağı yoğurda di
34. Tâze peynir urne ṭuzluk mimleḫa
Dağı peynir mâyesidür infelḫa
35. Libne kerpiçdür şovuk balçık veḫal
Ev nişânıdur ṭalel yağmur ṭafel
36. Muştuluk büsrâ vü korḫutmak nuzur
Ḥayyiz ü merkez ṭuracak yer durur
37. Ĥim şusuzlar ḥammedür ıssı piñâr
Hem şusuz otsuz ovalardur kifâr
38. Kurna şahrîc oldı küllḥândur etün
Baştdur ot kındıra hem feylekün
[59a]
39. Şüf yün mâ'iz keçi râ'î çoban
Oṭlağa mer'â digil mikreb şaban
40. Ferve kürk adı bezek zuḫruf ḫalek
Karadur sermed velî dâ'im dimek
41. Âyna mir'at baḫmakdur nazar
Vaḫş kaḫmak dağı kîn ṭutmağ veḫar
42. Meş'eme şol yan burundur bil meşâm
Meymene sağ yan örü ṭurmağ kıyâm
43. İssı yel heyf oldı şayfi yaz evi
Gök siñek 'anter bil âvâzi deviyey
44. Yevm gündüz tarf gözdür toz 'uküb
Hem uyanmak hebb yel esmek hubüb
45. Kuş yuvası veknedür evler buyüt
Ṭayr uçmağ bil örümcek 'ankebüt
46. Kapular ebvâb revşen pencere
Ejdehâ tinnîn arslan kaşvere
47. Kurbağa şıfda' yaban yer hem felât
Hebve tozdur yarasa kuşu şehât
48. 'În yigrek 'ayn cäsüs 'ayn zât
Hem kız oğlan bâkire kızlar benât
49. 'Uzr kızlık ibne kız ḥinnâ kına
Bil gemiler süfün yel sâfine
50. Taş nekal şaksı ḫazefdür ḫaymerân
Feslegen deryâ kenâridur 'adân
51. Nazm dermek neşr şaçmak sâfiye
Tozlı yel beyt âḫiridür kâfiye
[59b]
52. Leff dörmek sevğ sürmek ḫikd kîn
Temr ḫurma tîn incir vaḫt ḥîn

53. Bil şapan kazzâfe oklar sihâm
Cirm ten keskin kılıcdur hem husâm
54. Kazf atmak ok nişâındur hedef
Naşl temren nebl ok başşîş lefâf
55. Merr ü mihfir kazmadur micref kürek
Ağlamak henn tekellüm söylemek
56. Cerr çekmek gül şuyı cüllâbdur
Cennet uçmak kapucı dirrâbdur
57. Âniye kablar durı baldur nesîl
Gibb şoñ cennet pîñarı selsebîl
58. Mühr ile iş âhîridür bil hitâm
Rabb şâhib dahı missesiz selâm
59. Bil hesâb-ı ebcedi ey naqd-i cân
Şay elifden yâya dek bir bir hemân
60. Yâdan on on şay varınca kâfa sen
Gayna dek yüz yüz sayarlar kâfdan

61. *Âliyâ* çün geldi hengâm-ı karâr
Nâmeñi leff it bi-vechi'l-ihtîşâr
62. Ehl ü evlâduñla sen bî-çâreyi
Luţfına mazhar kıla perverdigâr

1 Bu mısradaki vezin aksamaktadır.

2 Derkenar: er-Ramâd bi't-Türki âtes küli Ahter[î].

3 Derkenar: el-Enber kadın tuzluğı ki uvacukı karaca yemişdür etibbâ katında enberbâs dirler.

4 Derkenar: el-Ca'fer nehr-i sağır.

5 Bu kelime her iki nüshada da حوجب şeklinde yazılmıştır. Fakat sözlüklerde kırmızı gül anlamında bu imla ile yazılmış bir kelimeye tesadüf edilmemiştir. Bu nedenle kelimenin son harfinin noktasının yanlış yere konulduğu düşünülerek anlamı kırmızı gül olan havcen [حوجن] okunarak metin tamiri yapılmıştır.

6 Derkenar: Küllühüm bi-ma'nâ vâhid beyza: cenk eyyâmında başına giydikleri temür ke's ışık dirler i. h. [Ahterî].

7 Derkenar: Zibrikan ay kamer gibi Ahterî.

8 Derkenar: Neşel kurddur zi'b gibi.

9 Derkenar: Haşab odun haţab ma'nâsına[đur].

10 Bu mısra eksik olduğundan vezin aksamaktadır.

11 Mısra sonundaki "*ey gül-i ter*" ifadesi metinde "*gül/gel ey ter*" şeklinde yazılmışsa da bu hâliyle vezin aksadığından metin tamiri yapılmıştır.

12 Bu beyit derkenardır.

13 Bu mısradaki vezin aksamaktadır.

14 Bu mısra derkenardır.

63. Geldi [h]âtifden nidâ târîh için
*Resm-i 'Âlî*dür şu zîbâ yâdigâr
رسم عالیدر شو زیبا یادگار [= H 1177 / M 1763]

[60a]

64. Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilât
İlmi tahşîl eyle iç âb-ı hayât
65. Çün tamâm oldu bu resm-i nükte-dâr
Turma cânum şarfa âgâz eyle var

Temmete'l-kitâbü bi-'avni'llâhi'l-meliki'l-vehhâb
Nemeķahü el-fakîru'l-ħakîr es-Seyyid Kıyıksız(?) -zâde
Ĥâfız Süleymân el-fahîrî 'an-fuķarâ'î Naķşibendî bi-
Ĥarahîşârî ĝaffara'llâhü lehü ve'l-vâlideyyehü ve'l-
cemî'a'l-mü'mînîne ve'l-mü'minât

15 Bu mısra derkenardır.

16 Derkenar: Turfe 'aceb cedid nesnedür Ahterî.

17 Derkenar: Zecc bi-ma'nâ eş-şavt.

18 Bu kelime her iki nüshada da "*ħâsiye*" şeklinde yazılmıştır fakat devamındaki küçük nehir anlamındaki "çaycağz" kelimesinden hareketle "*sâkiye*" şeklinde okunarak metin tamiri yapılmıştır. Zira sözlüklerde nehir, çay, dere vb. anlamlarını taşıyan kâsiye şeklinde bir kelimeye tesadüf edilmemiştir.

19 Derkenar: Hulbe bi'z-zamme boy didikleri.

20 Bu mısradaki vezin aksamaktadır.

21 Bu mısradaki vezin aksamaktadır.

22 Derkenar: el-'Uslec: bi'z-zamme bağ tegeki ve ağaç budağı henüz taze bitmiş ola ve yumşak ola Ahterî.

23 Derkenar: Zecc remy gibi.

24 Bu mısradaki vezin aksamaktadır.

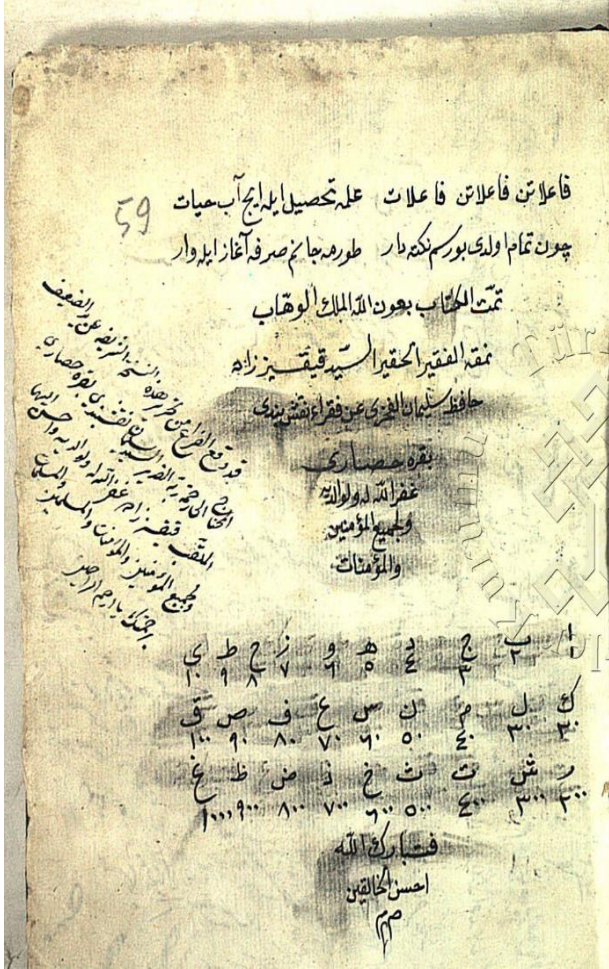
25 Derkenar: Yayık yoğurd çalkanup yağ çıkan nesneye [denir].

26 Derkenar: Zevic binâlar ipi[đür].

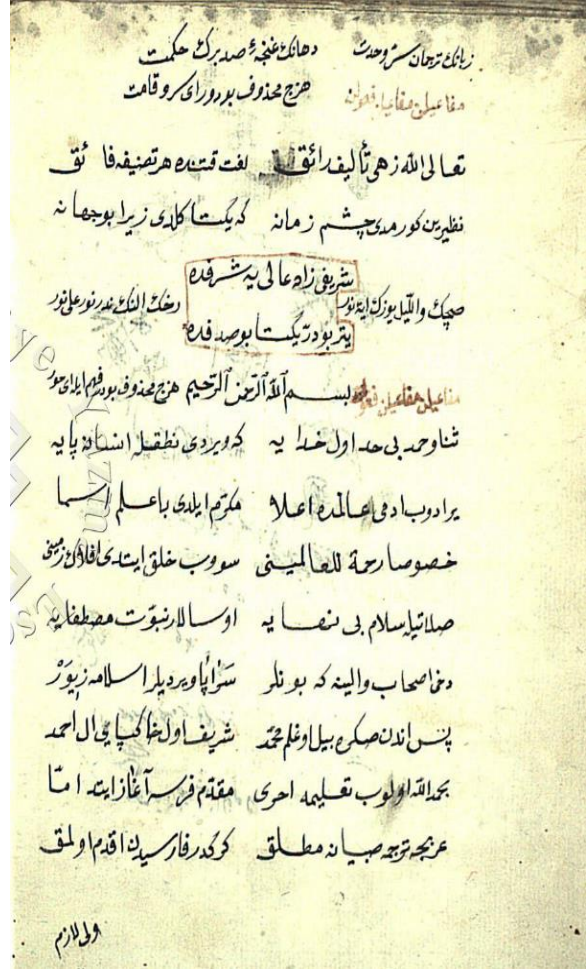
27 Bu kelime her iki nüshada da *سء* şeklinde yazılmıştır.

28 Derkenar: Tu feyl uyundu kimse[đür].

Ek 2: *Resm-i Âlî*'nin Yazma Nüshalarının İlk ve Son Sayfaları



[RAS-60a]




[RAS-42b]

Araştırma Makalesi

Pes Sözcüğünün Eski Anadolu Türkçesi Metinlerindeki Anlamları Üzerine

On the Meanings of the Word Pes in Old Anatolian Turkish Texts

Burhan BARAN¹

¹Doç. Dr., Dicle Üniversitesi, burhanbaran516@gmail.com 

Öz: Sözcüklerin bağlama göre kazandıkları farklı anlamlar, onları çok anlamlı hâle getirmektedir. Çok anlamlılık, sözcüklerin anlam alanı bakımından zenginliğini gösteren önemli bir ölçüttür. Türk dili çok anlamlılık açısından dikkate şayan bir özellik taşımaktadır. Eski Türkçeden beri bu anlam olayı mevcuttur. Bazı sözcüklerin anlamları, Eski Türkçeden Türkiye Türkçesine anlam genişlemesi yoluyla artarak gelmiştir. Sıklık da çok anlamlılığı etkileyen bir unsurdur. Genellikle sözcüklerin sıklığı arttıkça anlam sayıları da artmaktadır. Bu anlamlar, sözcüğün birleşik sözcük, atasözü ve deyimlerde kullanılmasıyla daha da artmaktadır. Eski Anadolu Türkçesi döneminde de bazı sözcükler çok farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılmıştır. Bu sözcüklerden biri "pes" sözcüğüdür. Pes sözcüğü, bu dönemde hem sık kullanılması hem çok anlamlı olması nedeniyle dikkati çekmektedir. Sözcük, Tarama Sözlüğü'nde birkaç anlama yer almaktadır. Döneme ait yazma eser çalışmalarının sözlük veya dizin kısımlarında da pes sözcüğü, Tarama Sözlüğü'ne paralel anlamlarla geçmektedir. Ancak Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait bazı metinler taranmak suretiyle sözcüğe verilen bu anlamların yetersiz olduğu, sözcüğün daha başka anlamlara da sahip olduğu tespit edilmiştir. İşte bu makalede pes sözcüğünün Eski Anadolu Türkçesi metinlerindeki anlamları üzerinde durulmaktadır.

Anahtar kelimeler: Pes, Eski Anadolu Türkçesi, çok anlamlılık.



Atıf: Baran, B. (2024). "Pes Sözcüğünün Eski Anadolu Türkçesi Metinlerindeki Anlamları Üzerine". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 460-467.

DOI: 10.31465/eeder.1525163

Geliş/Received: 30.07.2024

Kabul/Accepted: 06.10.2024

Yayımlı/Published: 22.10.2024



Abstract: The different meanings that words acquire depending on the context make them polysemous. Polysemy is an important criterion that demonstrates the wealth of words in terms of meaning. Turkish language bears a remarkable feature in terms of polysemy. This semantic phenomenon has existed since Old Turkish. The meanings of certain words have passed from Old Turkish to Turkey Turkish through semantic expansion. Frequency is also a factor affecting polysemy. Generally, as the frequency of words increases, the number of meanings also increases. These meanings increase even more when the word is used in compound words, proverbs, and idioms. In the Old Anatolian Turkish period, some words were used to convey a variety of meanings. One of these words is "pes". The word "pes" draws attention due to its frequent use and multiple meanings in this period. The word is included in the Tarama Dictionary with several meanings. In the glossary or index sections of the manuscripts of the period, the word pes also appears with meanings parallel to the Tarama Dictionary. However, by reviewing some texts belonging to the Old Anatolian Turkish period, it has been determined that these meanings assigned to the word are insufficient and that the word possesses other meanings as well. The present article focuses on the meanings of the word pes in Old Anatolian Turkish texts.

Keywords: Pes, Old Anatolian Turkish, polysemy.

Giriş

Türk dili çok anlamlılık açısından dikkate şayan bir özellik taşımaktadır. Genellikle sözcüğün sıklığı arttıkça anlam sayısı da artmaktadır. Kıran, bu anlam olayını sıklıkla yakından ilgili olarak kabul eder. Araştırmacı sıklığı en fazla olan sözcüklerin, en yoğun düzeyde çok anlamlılığa sahip olduğunu belirtir (2010: 250-251). Çok anlamlılık, Eski Türkçe döneminden beri rastlanılan bir anlam olayıdır. Aksan, çok anlamlılıkta sözcüklerin temel anlamını kaybetmeden yan anlamlar elde ettiğini ifade ederek Orhon Yazıtları'ndaki kimi sözcükleri bunun tanığı olarak gösterir (1998: 71). Runik harfli Türkçe metinlerde çok anlamlılığın incelendiği bir yüksek lisans tezindeki verilere göre bar-15 (Saral, 2021: 295-304), al- 6, (Saral, 2021: 288-291); alp 6 (Saral, 2021: 95-99), edgü 6 (Saral, 2021: 145), er 4 (Saral, 2021: 148-152) anlama tespit edilmiştir. Bu veriler, çok anlamlılığın Eski Türkçede de mevcut bir anlam olayı olduğunu göstermektedir. Türk Dil Kurumu Güncel Türkçe Sözlük'te fiillerden çıkmak 54, gelmek 36, okumak 12; isimlerden yol 13, el 6, oda 5 anlama yer almaktadır. Ayrıca bu sözcüklerin geçtiği birleşik sözcükler, atasözleri ve deyimler de mevcuttur. (2024: e-kaynak) Bunlar Türkiye Türkçesinin çok anlamlılığı için örnek teşkil etmektedir.

Eski Anadolu Türkçesi döneminde de çok anlamlı olarak kullanılan bazı sözcükler vardır. Bu sözcüklerden biri "pes" sözcüğüdür. Pes, bu dönemde oldukça sık kullanılan, metin içinde farklı anlamlar kazanan bir sözcük olarak dikkati çekmektedir. Farsça kökenli olan sözcük, Farsça-Türkçe Sözlük'te "1. arka 2. sonra 3. geri 4. o zaman 5. peki, öyleyse 6. o hâlde, şu hâlde, bu durumda 7. bu yüzden." (Kanar, 2010: 397) anlamlarıyla geçmektedir. Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat'te "1. ard, arka, geri, 2. öyle ise, imdi, 3. sonuç olarak." (Devellioğlu, 2006: 862) anlamlarıyla yer almaktadır. Tarama Sözlüğü'nde ise sözcüğe "1. şimdi, öyleyse, öyleyken, öyle olunca, bunun üzerine 2. sonra, nihayet 3. hasılı 4. vaktaki 5. İşte." anlamları verilmiştir. Tarama Sözlüğü'nde verilen anlamlardan ilki 28, ikincisi 9, üçüncüsü 2, dördüncüsü 1, beşincisi ise 3 tanıkla desteklenmiştir (1996: 3189-3193).

Bu çalışmada Eski Anadolu Türkçesi dönemine ait bazı metinler taranmış, "pes" sözcüğünün bu metinlerdeki anlamları tespit edilmiştir. Bu anlamlar için pek çok örnek bulunmakla beraber makaledeki örnek sayısı sınırlıdır. Sık kullanılan anlamlar için makaleye daha çok örnek alınmıştır. Tespit edilen anlamlar, makaledeki örnek sayısına göre çoktan aza doğru bir sıra izlenmek suretiyle tasnif edilmiştir. Sözcüğün geçtiği cümleler verilerek alındığı metin belirtilmiştir. Ardından cümlenin Türkiye Türkçesine aktarımı yapılmıştır.

Pes Sözcüğünün Eski Anadolu Türkçesi Metinlerinde Kazandığı Anlamlar

1. O hâlde, öyleyse:

"Dumrul eydür: Ya **pes** can veren can alan Allah teala mıdır? Beli oldur, dedi. Döndi Azrayile: Ya **pes** sen ne eylemeklü kadasın? Sen aradan çıkılgıl, men Allah tealayıla haberleşeyim, dedi." (Dede Korkut, 82b1, 2)

Dumrul, **öyleyse** canı veren canı alan yüce Allah mıdır, dedi. Azrail, evet, dedi. Azrail'e dönüp, **öyleyse** nasıl belasın sen, sen çık aradan, ben haberleşeyim yüce Allah ile.

"Mumlu baldur şeriat tortusuz yağdur tarikat / Dost için balı yaga **pes** niçün katmayalar." (Y. Emre Divanı, 57/5)

Şeriat, mumlu bal; tarikat, tortusuz yağ gibidir. **Öyleyse** dost için balı yağa niçün katmazlar?

"Eger sen kulısan **pes** kanı begün / Niçe bir nice senün dilegün." (Risaletü'n-Nushiye, 15r3)

Eğer sen kul isen **öyleyse** beyin hani; pek çoktur senin isteklerin.

"Ger geçem bir zerre denlü ilerü / Yanarım baştan aşağı ey ulu / Dedi Cebraile ol fahr-i cihan / **Pes** makamında dur imdi sen heman." (Mevlid-i Şerif, 222)

Zerre kadar ilerlersem, baştan aşağı yanarım ey ulu! O fahr-i cihan Cebrail'e, **öyleyse** sen hemen makamında dur şimdi, dedi.

“Ger dilersen sen anı üdeyesin / **Pes** gerek kim bir kiçi ev yapasın.” (Şeyyad Hamza-Yusuf ve Zeliha, 96/1436)

Onu ağırlamak istiyorsan **öyleyse** küçük bir ev yaptır, oraya davet et.

“Sen dilersen kim ola gönlün safa / **Pes** küduret ehline olma yakın / Çün münafıklar mükedder-dil durur / **Pes** münafıkla olma hem-nişin.” (Fütuhu’ş-Şam Tercümesi, 131b2,3)

Sen gönlünün kedersiz, neşeli olmasını istiyorsun, **öyleyse** kederli olanlara yakın olma. Çünkü münafıklar kederli gönle sahiptirler. **Öyleyse** münafıkla samimi olma.

“Emin eyitdi, ya **pes** biz bunlarıyla nice idelüm ki asanlıgıla biz bu şehri feth idevüz, didi.” (Fütuhu’ş-Şam Tercümesi, 194b10)

Emin, ya **öyleyse** biz bunlarla nasıl yapalım ki kolaylıkla bu şehri fethedelim.

2. Sonra, daha sonra:

“Kazılık Koca kalaya yetdüğünleyin cenge başladı. **Pes** ol Tekür kaladan taşra çıktı.” (Dede Korkut, 103b3)

Kazılık Koca kaleye varınca savaşa başladı. **Sonra** o Tekür kaleden dışarı çıktı.

“Enbiya ervahı karşı geldiler / Mustafaya cümle ikram kıldılar / Erdi ol dem Hakk’dan ervaha nida / Kim kılalar Mustafa’ya iktida. / **Pes** geçip mihraba ol hayrül-enam / Enbiya ervahına oldu imam.” (Mevlid-i Şerif, 198)

Peygamberlerin ruhları karşıladılar, Mustafa’ya hepsi ikram kıldılar. O zaman Allah’tan Mustafa’ya uysunlar, diye ruhlara nida geldi. O yaratılmışların en hayırlısı, **sonra** mihraba geçip peygamberlerin ruhlarına imam oldu.

“Didi şaha hükm kıl bu leşkere / Ortaya alup kamusun hep kıra. / **Pes** Melik Anter buyurdu kim çeri / Hazır olup beklediler yolları.” (Varka vü Gülşah, 487)

Dedi ey şah! Bu askere emret. Ortaya alıp hepsini yok etsin. **Sonra** Melik Anter emretti ki askerler hazırlanıp yolları beklediler.

“Ol kadar bu ameli mükerrer iderler kim tamam pad-zehre benzer olur. **Pes** kurudurlar, cila virürler.” (Tuhfe-i Muradi, 66b10)

Bu işi o kadar tekrar ederler ki tam olarak panzehre benzemiş olur. **Sonra** kurutup parlatırlar.

“Ki sultanlıkda bu dört iş güzündür / Sehavet **pes** şecaat adl ü dindür. (Hüsrev ü Şirin, 727)

Ki sultanlıkta bu dört iş seçkindir, Cömertlik **sonra** yiğitlik, adalet ile dindir.

“Deneyelüm iş ne durur bilelüm **Pes** ana layık çaresin kılalum.” (Süheyl ü Nevbahar, 2513)

Deneyerek işin ne olduğunu anlayalım; **sonra** ona göre gereğini yapalım.

“Gördüm anda bir deniz var tolu / Ol denizlerden ki gördüm bu ulu / **Pes** didüm Cebrail’e kim bu deniz / Ne denizdür adını bunı dinüz.” (Miracname, 157)

Orada bir deniz gördüm ki çok büyük; **sonra** Cebrail’e dedim ki bu denizin adı nedir, deyiniz.

3. Bunun üzerine:

“Yılda bir kerre Bayındır Han divanına varurdu. Yine Bayındır Han’dan adem geldi, tez gelesin deyü. **Pes** Begil geldi peş-keş çekdi, Bayındır Han’un elin öpdü.” (Dede Korkut, 120b2)

Senede bir Bayındır Han’ın huzuruna çıkardı. Bayındır Han’dan yine biri geldi; çabuk gel, diye. **Bunun üzerine** Begil geldi, hediye verdi, Bayındır Han’ın elini öptü.

“Getürür vezir varur **pes** saraya / Kondurur bunları bir hoş araya.” (Şeyyad Hamza-Yusuf ve Zeliha, 65/964)

Vezir **bunun üzerine** vardı saraya, bunları güzel bir yerde misafir etti.

“Nice idelüm, maslahat nedür, söylen, didiler. **Pes** Müslümalarun bir nicesi eyitdiler, yine dönelim, beriyyeye girelüm.” (Fütühu’ş-Şam, 25b11)

Nasıl yapalım, yapılması doğru olan nedir, söyleyin, dediler. **Bunun üzerine** birçoğu yine dönelim, çöle girelim, dediler.

“Rus çerisin sıdılar. **Pes** ol singun çeri kaçıp Basra şehrine girdiler.” (Fütühu’ş-Şam, 46b5)

Rus askerini yendiler, **Bunun üzerine** yenilen asker kaçıp Basra iline girdiler.

“İmdi ussun dirşür, gözün aç, gör neye uğradun. **Pes** eşek tizcek döndi, eyitdi...” (Marzubanname Tercümesi, 6a5)

Al aklımı başına şimdi, aç gözünü, bak neye uğradın. **Bunun üzerine** eşek çabucak dönüp söyledi...

4. Gerçekten, hakikaten:

“Âşık ol ışk odına pervane gibi yana gör / Oda yanan kimseler **pes** canıdur aşıklarun.” (Y. Emre Divanı, 150/2)

Gerçekten gerekir ki o, onda sağlam olmalı ki görenler işte doğru yol desinler.

“**Pes** onun bitisine izzet gerek / Hem ulu kişilere hürmet gerek.” (Süle Fakih-Yusuf ve Zeliha, 4143)

Gerçekten onun mektubuna saygı gerek, aynı zamanda büyük kişilere de saygı gerek.

“Kamu nesnede **pes** anundur dilek / Zi-tahte’s-sera ta-be-vec-i felek.” (Süheyl ü Nevbahar, 73)

Gerçekten her şey onun dilemesiyle gerçekleşir; yer altından, ta göğün en yüksek kısmına kadar.

“**Pes** Muhammed’dir bu varlığa sebep / Sıdk ile anın rızasın kıl taleb.” (Mevlid-i Şerif, 17)

Bu varlığın sebebi **gerçekten** Muhammed’dir. Doğrulukla onun rızasını talep et.

5. Zaten (Meydana gelmesinin olağan akışa uygun olduğu, bir şeyin yapılmasından veya olmasından başka bir yol bulunmadığı ifade edilir):

“Anun nuru karanuyı sürer gönül hücrelerinden / **Pes** karanulık nurıla bir hücreye nite sığar” (Y. Emre Divanı, 77/3)

Onun ışığı, karanlığı gönül hücrelerinden giderir, **zaten** karanlık ışıkla bir hücrede nasıl beraber olur?

“Yakub eydür şöyle kim sabr idem / Sabr itmedin ya dahı **pes** nidem.” (Süle Fakih-Yusuf ve Zeliha, 496)

Yakup der, şöyle ki sabredeyim, **zaten** sabretmesem de bundan başka ne yapabilirim?

“Bunı işide her biri vara gide / Gitmedin bunlar dahı ya **pes** nide.” (Süle Fakih-Yusuf ve Zeliha, 1054)

Bunu işitince hepsi kalkıp gidecekler, gitmeyip de bunlar bundan başka **zaten** ne yapacaklar?

“Didi Yusuf giçe ünin işidem / Çün elüm irmez ana ya **pes** nidem.” (Süle Fakih-Yusuf ve Zeliha, 2861)

Dedi Yusuf geçsin de sesini işiteyim, çünkü ona ulaşamam, **zaten** bundan başka ne yapabilirim?

6. Bundan dolayı, bu nedenle, için:

“İşka Mecnûn olanlar assı ziyandan farig / Korkmaz ıssı sovuksun **pes** ne biliser odı.” (Y. Emre Divanı, 371/6)

Aşka Mecnun olanlar, fayda ile zarardan vazgeçmişlerdir; ateşi bilmedikleri **için** sıcaktan soğuktan korkmazlar.

“Bir ayruhsı hem adı olsun didüm / **Pes** adını Kenzü'l-Bedayic kodum.” (Süheyl ü Nevbahar, 5621)

Adının farklı olması **için**; Kenzü'l Bedayi olarak adını belirledim.

“Ola kim harami çıka, malumuza, tavarumuza kasd ide. Biz anı def itmege bize silah gerekdür, didi. **Pes** Halid birle emin dahı eyle maslahat gördiler kim her gişi bir pare silah götürë.” (Fütühu’ş-Şam, 105a1)

Olabilir ki harami çıkıp malımıza, hayvanımıza el uzata. Onu defetmemiz için bize silah gereklidir. **Bu nedenle** Halit ile Emin de öyle uygun gördüler ki her biri bir tane silah götürsün.

7. İşte:

“Eger kız sevdası başında olmayub tabiatı ana mayıl degülse Davud avazı ana eser eylemeye. **Pes** bu hikayeti anunçun didüm kim...” (Marzubanname Tercümesi, 39a5)

Eğer kız sevdası başında olmayıp tabiatı ona meyilli değilse Davud’un sesi bile ona etki etmez. **İşte** bu öyküyü onun için dedim ki...

“Ve hem dahı Resul hazreti eminü'l-ümme bu ümmetin eminedür, dedi. **Pes** ol sebebden anı baş kılduk.” (Fütuhu’ş-Şam Tercümesi, 20b14)

Ve aynı zamanda Hazreti Resul bu ümmetin eminedir, dedi. **İşte** o nedenle onu başkan yaptık.

“**Pes** Müsülman ol durur elif gibi / Doğru ola olmaya egri çü cim.” (Fütuhu’ş-Şam Tercümesi, 191b17)

İşte Müslüman odur ki elif gibi doğru ola, cim gibi eğri olmaya.

8. de bağlacının görev ve anlamını üstlenir:

“**Pes** kişi şad olıcak ağlarımış / Kaygu dahı gelicek ağlarımış.” (Süle Fakih-Yusuf ve Zeliha, 4627)

Kişi mutlu olduğunda **da** ağlarmış, kaygı geldiğinde de ağlarmış.

“Haberi gelür anun uşda bana / **Pes** ümid var kim kavışam ben ana.” (Süle Fakih-Yusuf ve Zeliha, 4394)

İşte onun haberi gelir bana; ki ona kavuşmaya **da** ümitliyim.

“Çün kim bu duayı okıyup yüzümi Allah hazretine dutdum, ehl-i İslam için nusret diledüm, **pes** Allahu teala gendü Resulinun duasına izzet itdi.” (Fütühu’ş-Şam, 30b13)

Ne zaman ki bu duayı okuyup yüzümü yüce Allah’a tuttum, Müslümanlar için zafer diledim, yüce Allah **da** kendi resulünün duasını kabul etti.

9. Şimdi:

“Bu nefsile dünya fani **pes** dünyaya gelen kanı / Aldadun iy dünya beni işleründen bizar oldum.” (Y. Emre Divanı, 222/10)

Nefis ile geçici dünyaya gelen **şimdi** hani? Beni aldattın ey dünya, senin işlerinden usandım.

“Hekime eydür turuban gidesin / Çünkü rencüm bilmedün **pes** nidesin.” (Süle Fakih-Yusuf ve Zeliha, 1468)

Hekime, kalkıp gidersin; sıkıntımı da bilmedin, **şimdi** ne yapacaksın? der.

10. Sonunda, nihayet:

“Azazil davi kıldı davisı yalan oldı / Yalan davi kılanlarun **pes** cezası azab durur.” (Y. Emre Divanı, 47/5)

Azazil, iddia etti; iddiası yalan çıktı, yalan şeyi iddia edenlerin cezası **sonunda** azaptır.

“Eger saadet yarı kılub aklın başına dirşürüb fikr eyleser kim bizden öndin gelenlerün hali ne oldı ve neye degdi, **pes** giri varacak yiri sinle olacaktur.”(Marzubanname Tercümesi, 10a3)

Eğer talihi yardım eder, aklını başına alıp düşünürse ki bizden önce gelenlerin hâli ne oldu ve neye ulaştı, **sonunda** döneceği yeri mezar olacaktır.

11. 0 sırada, o anda, o zaman:

“Emirü'l-Müminin, Ali birle Resul hazreti mescidinde otururlardı, gelecti iderlerdi. **Pes** Abdullah geldi, mescide girdi.” (Fütühu'ş-Şam, 119a17)

Emirü'l-Müminin, Ali ile birlikte Hazreti Resul'ün mescidinde oturuyorlardı, konuşuyorlardı. **O sırada** Abdullah gelip mescide girdi.

“Halid, imamesi birle yüzün sarmıştı. **Pes** saruğın giderdi, eyitdi, bizüm selamumuz bu degüldür.” (Fütühu'ş-Şam, 161a3)

Halit, sarığı ile yüzünü kapatmıştı, **o sırada** sarığını kaldırdı, bizim selamımız bu değildir, dedi.

12. Öyle olduğu takdirde:

“Ol oldur ki akli imam idine ve akıldan taşra iş işlemeye. **Pes** ol kişinin kendüye hükmi geçer.” (Marzubanname Tercümesi, 17b3)

O odur ki akli önder edine ve akla uymayan şey yapmaya. **Öyle olduğu takdirde** o kişinin kendisine hükmü geçer.

“Yarın bir gün ki bu dindar alemin götüre yürüye, cihan bir kezden ana uya. **Pes** ayruk bize ne dirlik kala?” (Marzubanname Tercümesi, 19a8)

Yarın öbür gün bu dindar kişi bayrağını kaldırıp yürüyecek, dünya bir defadan ona uyacak, **öyle olduğu takdirde** biz nasıl yaşarız?

13. Art, arka, geri:

“Kişiden kalur hemin eylügen **pes** / Öliceğ beden çün kesilür nefes” (Süheyl ü Nevbahar 5577)

Nefes kesilip insan ölünce ondan **geriye** sadece iyiliği kalır.

“Şeş cihetden sen münezzehsin veli senden tolu / Arş u ferş ü fevk ü taht u sağ u sol u piş ü **pes**.” (Şeyhi Divanı, Kasideler II-8)

Altı yönden sen münezzehsin fakat senden dolu göğün en yüksek katı, yeryüzü, yukarı, aşağı, sağ, sol, ön ve **arka**.

14. Artık, öyle iken, öyle olunca:

“Can u gönül fehm ü akıl ışk mevcine gark olıcak / **Pes** niçe ansun ol kişi yazug u müzd assıziyan.” (Y. Emre Divanı, 259/3)

Canla gönül, anlayışla akıl, aşk sarhoşluğuna uğrayınca; **artık** o şahıs günahı, sevabı, faydayı, zararı düşünemez.

15. Eğer, şayet:

“İlm okımak bilmeklik kendözini bilmekdür / **Pes** kendözün bilmezsen bir hayvandan betersin.” (Y. Emre Divanı, 248/5)

İlim okuyup bilgi sahibi olmak kendisini bilmektir, **eğer** kendini bilmezsen bir hayvandan betersin.

16. Öyle (Tasdik etmeyi pekiştirme amacıyla kullanılır):

“Oğul, meger sen istediğün kız Pay Bican Beg kızı Banı Çiçek ola, dedi. Beyrek eydür: Beli, **pes**, evet, ağ sakallu aziz baba, menüm dahı istediğüm oldur, dedi.” (Dede Korkut, 42b7)

Oğul, herhalde istediğün kız Bican Beg'in kızı Banu Çiçek'tir, deyince Beyrek, evet **öyle**, beyaz sakallı yüce baba, istediğim odur, dedi.

17. Tarama Sözlüğünde olup taranılan metinlerden tespit edilemeyen anlamlar:

Metinlerden tanıklarıyla tespit ettiğimiz bu anlamların dışında Tarama Sözlüğü'nde iki tanıkla desteklenen “hasılı, hasılıkelam, velhasıl” üçüncü; tek tanıkla desteklenen “ne zaman ki, vakta ki” ise dördüncü anlam olarak yer almaktadır (1996: 3192). Bu anlamlar, taranılan metinlerden tespit edilememiştir.

Sonuç

Farsça kökenli olan “pes” sözcüğü, Eski Anadolu Türkçesi döneminde çok anlamlı olarak kullanılan bir sözcüktür. Sözcüğün, Tarama Sözlüğü'nde ve döneme ait yazma eser çalışmalarının sözlük veya dizin kısımlarında geçen anlamlarının dışında farklı anlamları da vardır. Tarama Sözlüğü'nde geçen “hasılı, hasılıkelam, velhasıl (iki tanık); ne zaman ki, vakta ki (tek tanık)” anlamları tespit edilememiştir. “Pes” sözcüğünün taranılan metinlerden tespit edilen anlamları şunlardır:

1. O hâlde, öyleyse
2. Sonra, daha sonra
3. Bunun üzerine
4. Gerçekten, hakikaten
5. Zaten. Meydana gelmesinin olağan akışa uygun olduğu, bir şeyin yapılmasından veya olmasından başka bir yol bulunmadığı ifade edilir.
6. Bundan dolayı, bu nedenle, için
7. İşte
8. de bağlacının görev ve anlamını üstlenir.
9. Şimdi
10. Sonunda, nihayet
11. 0 sırada, o anda, o zaman
12. Öyle olduğu takdirde
13. Art, arka, geri
14. Artık, öyle iken, öyle olunca
15. Eğer, şayet
16. Öyle. Tasdik etmeyi pekiştirme amacıyla kullanılır.

Kaynakça

- Akar, A. (2018). *Oğuzların Dili Eski Anadolu Türkçesine Giriş*, İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Aksan, D. (1998). *Anlambilim, Anlambilim Konuları ve Türkçenin Anlambilimi*, Ankara: Engin Yayınevi.
- Altun, N. (1996). *Erzurumlu Daririn Fütühu's-Şam Tercümesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Argunşah, M. (1999). *Tuhfe-i Muradi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Babacan, V. (2013). *Yunus Emre'nin Risaletü'n-Nushiyesi ve Divanı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Antalya.
- Biltekin, H. (2003). *Şeyhi Divanı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Bursalı Rıza Efendi (2015). *Tam Musahhah Mevlid-i Şerif*, İstanbul: Âlem Yayıncılık.
- Cığa, Ö. (2013). *Süheyl ü Nev-Bahar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü: Diyarbakır.
- Devellioğlu, F. (2006). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.

- Feşel Güzelışık, G. (1996). *Şeyyad Hamza-Miracname*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Güncel Türkçe Sözlük* sözlük.gov.tr (Erişim tarihi: 19 Temmuz 2024).
- Kanar, M. (2010). *Farsça-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Say Yayınları.
- Kıran, Z.; Kıran Eziler, A. (2010). *Dilbilime Giriş*, Ankara: Seçkin Yayınları.
- Köktekin, K. (1994). *Süle Fakih'in Yusuf ve Zelihası*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Erzurum.
- Köktekin, K. (2007). *Varka vü Gülşah*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özavşar, R. (2009). *Marzubanname Tercümesi, Metin-Çeviri-Art Zamanlı Anlam Değişimleri-Dizin*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dicle Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: Diyarbakır.
- Özçelik, S. (2016). *Dede Korkut*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Saral, R. (2021). *Runik Harfli Türkçe Metinlerde Çok Anlamlılık*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Tarama Sözlüğü* (1996). Cilt: V. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Taş, İ. (2017). *Şeyyad Hamza Yusuf ve Zeliha*, <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr> (Erişim tarihi: 1 Temmuz 2024).
- Tatçı, M. (1990). *Yunus Emre Divanı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Tatçı, M. (2023). *Yunus Emre Hayatı ve Divanı*, İstanbul: H yayınları.
- Tülübaş, T. (2017). *Hüsrev ü Şirin*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Muğla.
- Umay, G.; Horata, O. (2019). *Risaletü'n-Nushiye*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Araştırma Makalesi

Türk Halk Anlatı, İnanç ve Uygulamalarında On Yedi Sayısı

The Number Seventeen in Turkish Folk Narratives, Beliefs and Practices

Fadime TIKBAŞ APAK¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Adıyaman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, fapak@adiyaman.edu.tr

Öz: Evren bir sistem içinde mevcudiyetini korur ve bu sistem sayılar, bağlantılar ve tekrarlar üzerinden sağlanır. Sayıların kutsallığı yaratılışa ve devam edişe dair barındırdığı gizemlerden ileri gelir. Bu gizeme erişmek kutsala temas etmek demektir ve kişiye ayrıcalık sağlayan bir üst bilişi vaat etmektedir. Sayıların tek ya da çift olmaları gizemlerini arttırmakta ancak yaygın tutumun tek sayıların kutsallığına öne çıkardığı görülmektedir. Tek sayılar doğrudan ilahi olanla özdeşleştirilir. Bu tek sayılardan biri de çalışmamızın konusu olan on yedidir. Bir, üç, yedi, dokuz, kırk kadar yaygın bir kullanım ağına sahip olmaması on yedi sayısının önemini azaltmamaktadır. On yedi sayısı suyla ilişkilendirilmiştir. Bu ilişkilendirmeye yolculuk da eşlik etmektedir. Aynı zamanda göğün katları ve Tanrının oturmayı tercih ettiği gök katını belirtmektedir. Aynı zamanda söz konusu sayı; birliktelik ve sadakati, evlilik yaşını, savaşı, mücadeleyi, ayrılığı ve meşakkati çeşitli bağlamlarda görünür kılmaktadır. Dinî terminolojide de on yedi sayısının ayin, ibadet ve kabullerde yerinin olduğu görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: kültür, kültürel hafıza, sembol, sayı, on yedi

Abstract: The universe maintains its existence in a system, and this system is provided through numbers, connections and repetitions. The sanctity of numbers stems from the mysteries they contain about creation and continuity. Accessing this mystery means touching the sacred and promises a metacognition that gives the person a privilege. Whether the numbers are odd or even increases their mystery, but the common attitude seems to emphasize the sanctity of odd numbers. Odd numbers are directly identified with the divine. One of these odd numbers is seventeen, which is the subject of our study. The fact that it does not have as widespread a usage as one, three, seven, nine, or forty does not diminish the importance of the number seventeen. The number seventeen is associated with water. This association is accompanied by travel. It also refers to the levels of the sky and the level of heaven where God chooses to reside. At the same time, the number in question; It makes unity and loyalty, war, struggle, separation and hardship visible in various contexts. In religious terminology, it is seen that the number seventeen has a place in rituals, worship and acceptance.

Keywords: culture, cultural memory, symbol, number, seventeen



Atıf: Tikbaş Apak, F. (2024). "Türk Halk Anlatı, İnanç ve Uygulamalarında On Yedi Sayısı". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 468-477.

DOI: 10.31465/eeder.1526772

Geliş/Received: 01.08.2024

Kabul/Accepted: 15.10.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Giriş

İnsanoğlunun kendi ve kendisi dışındakini sorgulama serüveni, evrenin sistematik bir ağ içinde hareket ettiği sonucuna ulaşmak olmuştur. Bu sistem belli tekrarları da içermektedir ve dolayısıyla sayılara ilişkindir. Sayılara, yaratılışa dair gizemleri barındıran ilahi ve kutsal anlamlar atfedilmiştir (Önal Kılıç, 2018: 112). Bir sayıyı ve bu sayıya özgü gücü bilmek, ruhların yardımına ulaşmak, büyücülük yapmak veyahut saptanmış sayıda yineleyerek duaları daha etkili hâle getirmek için kullanılmıştır (Schimmel, 2011: 8-9). “Yazılı kültür öncesi insanoğlu yaşamı ve evreni anlamlandırmak için tabiat ve kozmik yapıda gözlemlediği sistemin ritimli devinimindeki zamanı hesapla, anlamı ise seslerle izah yoluna gitmiştir.” Bu denklemde yazı insan üretimi, sayılar ise ilahi kaynaklıdır (Önal Kılıç, 2018: 112).

Sayılar ilk olarak günlük yaşamın bir parçası olarak tarım, hayvancılık, avcılık gibi uğraşlarda sayılması gereken şeyleri ya da zaman dilimlerini belirlemek için atılan çentikle karşımıza çıkmıştır (Görücüoğlu Ünsal, 2019: 5). Ayrıca Sümerler çeşitli şekillerde kertikleri, İnkalar renkli düğmeleri, Çinliler çeşitli çizgileri olan imleri ve abaküsü, Firavun uygarlığı resimleri, Girit ve Hitit krallıkları hiyeroglifi, Fenikeliler ve Romalılar ise ilkel sayı formlarını kullanmışlardır. Son buluşlar 20.000 yıl önce sayının bilinip kullanıldığını göstermektedir (Ferah, 2012: 12-13). Bugün kullanılan sayıların anlamlarının çoğu ise Mezopotamya kaynaklıdır (Schimmel, 2011: 16). Pisagor felsefesine göre ise evrendeki her şey tek ve çift sayılar olmak üzere iki kategoriye bölünebilecek şekildedir:

“Tek sayılar sağ tarafa ait, sınırlı, eril, kalanlı, doğrulu, ışık saçan ve iyilik dolu, geometrik olarak kareyle bağlantılı; çift sayılar ise sonsuz gök küresine ait olup, sınırsız (sonsuzca bölünebilir), çok katlı, sol tarafa ait, dişil, hareketli, yalan dolu, karanlık, kötü ve geometrik terimle belirtilirse dikdörtgendir (Schimmel, 2011: 24).”

Aynı zamanda tek sayılar yükselmeyi, gökle bağlantı kurmayı, renk sembolizminde kırmızıyı simgelerken çift sayılar sakinliği, dünyevi varlıkları, ikili âlemi, ahengi, tarım uygarlığını ve renk sembolizminde yeşili simgeler (Ferah, 2012: 17). Tanrılık vasfı veya tanrıya ait olanlardaki tek olmaya yönelik göndermeler de göze çarpmaktadır (Ağyürek, 2016: 30). Tek sayılara olan bu olumlu tutum inanç ve geleneklerde sayı üzerinden kalıplaşmaların daha çok tek sayılar üzerinden oluşmasını sağlamıştır (Schimmel, 2011: 24).

Sayı sembolizminde toplama ve çarpma işlemi önemli iken çıkarma ve bölme işlemine başvurulmadığı görülmektedir. Bir sayının kendi kendine çarpımı o sayının sembol değerinin kuvvetlendiği anlamına gelir. Bu anlayışta çalışmamızın konusu olan 17 sayısının bileşenleri $2 \times 2 \times 2 + 1$ veya $4x4 + 1$ şeklindedir (Ferah, 2012: 14-16). Dolayısıyla 17 sayısının içinde 1, 2 ve 4'e ilişkin sayı sembolleştirmelerinin de etkisi görülmektedir. Bu sembolleştirmeler hem dünya anlatı, inanç ve uygulama belleğini beslemekte hem de Türk anlatı, inaç ve uygulama sistemi içinde yer bulmaktadır.

1. Dünya Anlatı, İnanç ve Uygulamalarında On Yedi Sayısı

Yaradan, Nuh'a soyları tükenmesin diye temiz sayılan hayvanlardan ve kuşlardan yedişer çift alarak gemiye binmesini, yedi gün sonra kırk gün kırk gece yağmur yağdıracağını söylemiştir (Yücel, 2011: 19). O yılın ikinci ayının on yedinci günü göklerin kapakları açılır (Eliade, 2000: 210). Yedinci ayın on yedinci günü tufan sona erer. Sular çekildiğinde gemi Ararat Dağına oturur (Schimmel, 2011: 240).

Mısır mitik anlatılarında Osiris Mısırlılara tarımı öğretir. Sonrasında bütün dünyayı gezerek uygarlığın nimetlerini onlara da taşır. Mısır'a dönüşünde kardeşi Set'in yetmiş iki kişiyle hazırladığı bir komploya kurban gider. Onu süslenmiş bir sandığa kapatır, sandığı çiviler ve eritilmiş kurşunla lehimleyerek Nil Nehri'ne atar. Sandık denize ulaşır. Bu olay Athyr ayının on yedinci gününde gerçekleşir (Frazer, 2004: 289).

Odysseia destanında da on yedi günlük bir yolculuktan bahsedilir. Anlatıda Odysseus'un gitmesi için bir sal hazırlanır, yola çıkılır ve on yedi gün boyunca yolculuk edilir ancak fırtına nedeniyle sal paramparça olur, Odysseus iki gün, iki gece yüzüp toprağa ayak basar ve çalılıkta uyuyakalır (Erhat, 2007: 221). Bir Yunan geleneği de, gemi yapmaak için ağaç kesme işleminin ayın on yedinci günü yapılmasını salık verir (Schimmel, 2011: 240).

Ararat Dağı civarındaki Urartu'nun yerel tanrısının kabul ettiği kurbanların sayısı on yedinin katları biçimindedir (Schimmel, 2011: 240).

2. Türk Anlatı, İnanç ve Uygulamalarında On Yedi Sayısı

Türk kültüründe sayılarla ilgili inanışların kökeni İslamiyet öncesi inançlar ve Şamanizme değin götürülebilir (Ünalın, 2023: 76). İslamiyetle birlikte ise bu inanışların çeşitlenip zenginleştiği söylenebilir. Üç, beş, yedi, dokuz ve kırk sayıları günlük yaşamda ve halk edebiyatı ürünlerinde yoğun bir şekilde kullanılmakta (Güvenç, 2009: 85) ve yapılan çalışmalarda konu edilmektedir. Bunlar arasında Durbilmez'in Türk Kültüründe ve Fütüvvet-nâmelerde Üç Sayısı (2005), Türk Kültüründe ve Fütüvvet-nâmelerde Beş Sayısı (2007), Türk Kültüründe ve Fütüvvet-nâmelerde Dört Sayısı (2009), Hakas Yiğitlik Destanlarından Huban Arıĝ'da Mitolojik Bir Sayı: Dokuz (2010), Altay Destanlarında Mitolojik Bir Sayı: Dokuz (2019), Gelenekli Tatar-Türk Anlatılarında Mitolojik Bir Sayı: Üç (2024), Güvenç'in Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme (2009), Torebekkyzy'nin Türk Halk Kültüründe ve Edebiyatında Yedi Sayısı (2021), Ünalın'ın Türk Kültüründe On Beş Sayısı ve On Beşi Geleneği (2023) başlıklı çalışmaları zikredilebilir. Bu sayılar kadar sıklıkla görülmemekle birlikte on yedi sayısının da Türk kültür sisteminde önemli bir yerinin olduğu iddia edilebilir.

Türk kültürünün temel metinlerinden olan Orhun Yazıtları on yedi sayısını ihtiva etmektedir:

İlteriş Kağan "Babam Hakan on yedi adamla başkaldırmış. İlteriş başkaldırıyor diye haber alıp şehirdekiler dağa çıkmış, dağdakiler şehre inmiş, derlenip toplanıp yetmiş kişi olmuşlar... sonunda hepsi yedi yüz kişi olmuşlar" demektedir (Kumru, 2017: 25). 17, 70 ve 700; yediye on eklenip sonra da yediyi on ile çarpmak suretiyle kökü yedi rakamından gelen sayılardır (Kumru, 2017: 26). 17,70,700 sayıları, birbirlerini tamamlayan, kutlu sayılardır ve mitolojik türeyişi yansıtır (Ögel, 2006: 162). İlteriş Kağan'ın 17 kişilik maiyeti erenler olarak adlandırılır ve sonraki Türk metinlerinde de alperenler olarak devam eder (Ögel, 1998: 503).

Köl Tigin Yazıtında Köl Tegin'in koyun yılının on yedisinde sonsuzluğa uçması, Yenisey Yazıtında ise on yedi yaşında kutlu yurdundan ayrılmak ifadelerine rastlanmaktadır (Karadavut, 2020: 67)

Türk kozmolojisinde göğün on yedi katlı olarak tasavvur edildiği görülmektedir (Gömeç, 1998: 41). Burası ışık âlemi olan sema ve aşağıdaki yedi veyahut dokuz kat da karanlıklar âlemidir. Bu iki kat arasında üzerinde insanların yaşadığı yeryüzü vardır ve burası üst ve alt dünyanın tesiri altındadır (Radloff, 1956: 5). On yedinci katta kâinatın kaderini tayin eden Tengere Kayra Kan, on altıncı katta altın bir dağ üzerinde altın bir tahtta oturan Bay Ülgen, dokuzuncu katta Kızagan Tengere, yedinci katta Mergen Tengere ve gökleri aydınlatan Güneş, altıncı katta Ay, beşinci katta Kuday Yayıç ve üçüncü katta Yedi Kuday (Yedi Tanrı) oturur (Radloff, 1956: 218-219).

Türk mitolojisinde on yedi sayısına rastladığımız kullanımlardan biri yer-su ruhlarıyla ilgilidir. Eski Türkler kendilerini tabiatın bir parçası olarak görmekte, tabiatla birtakım gizli kuvvetlerin varlığına inanmakta, onlardan iyi veya kötü, olumlu veyahut olumsuz bir karşılık göreceklarini düşünmekteydiler. Üzerinde insanların yaşadığı ve iyilik yapan ruhlar olarak tanımlanabilecek bu unsurlara yer-su adı verilmektedir (Oymak, 2016: 95). Bu ruhlar üzerinde yaşanan yeri temsil eder ve bundan ötürü de dağ eteklerinde, nehir kaynaklarında, denizlerde hayatlarını sürdürdükleri düşünülür. Bir görüşe göre sayıları on yedidir (Çoruhlu, 2011: 36) ve insan hayatı ile ilgili pek çok işle ilgilenirler (Gezgin, 2018: 74). Talay Kan bu iyi ruhlardan biridir ve yeryüzündeki bütün

suların hâkimi, ölülerin koruyucusudur. Talay Kan'ın evi on yedi denizin birleştiği yerdedir, buraya Yayık adı da verilmektedir (Sarıtaş, 2016: 53). Şamanist Türklerin inançlarında da Kayrakan "Kaargan" (Kağır gan) adında, on yedi yolun kesiştiği bir yerde yaşayan ve Ülgenle Erlik arasında aracılık yapan bir varlıktan söz edilmektedir (Beydili, 2003: 305).

Göktürklere ait Türeyis Destanı on yedi kardeş ayrımını içermektedir: "Göktürklerin ataları Hunların kuzeyinde bulunan Sou ülkesinden çıkmışlardır. Onların kabilelerinin reisine Apang-pu denirdi. Onun on yedi tane büyük ve küçük kardeşi vardı (Ögel, 1998: 27)."

On yedi yaş bir bahadırın en olgun çağıdır (Ögel, 1998: 312). On yedi yaşındaki oğullar savaşa gitmek ister (Ögel, 2006: 96). Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz Kağan İt-Baraklara karşı yaptığı ilk savaşı kazanamaz. İkinci akını ise on yedi yıl sürer ve bu ikinci akında İt-Barakları bozguna uğratar (Ögel, 1998: 190).

Altınordu Devletinin Timur Devletiyle mücadelelerinin anlatıldığı Edigey Destanı'nda Edigey, Toktamış Hanla giriştiği mücadelelerde haberci rüyalarından da faydalanır. Gördüğü bazı rüyalar Toktamış Han'ı mağlup edeceğine işaretler. Edigey'in gördüğü rüyayı on yedi yiğidin içinden bir yaşlı tabir eder (Çelebi, 2012: 236-237). Edigey bu on yedi kişiden "on yedi dostum" diyerek söz etmekte ve onların sadakatlerini övmektedir (İnan, 2020: 210).

Köroğlu İlk Kol'dan alınan parçalarda Köroğlu'nun babası Ahmet Baytar'dır ve at baytarı olarak çalışmaktadır. Gözüne mil vurulup, gözleri oyulur. Can acısıyla Ahmet Baytar, "Yarabbi! Nasıl ki bu Şah benim gözlerimi dünyaya hasret etti, şimdi bunun evladı yoktur. Sen buna bir evlat ver, on yedi yaşında öyle bir acıyla bundan ayır ki bunun da ağlaya ağlaya gözleri dünyaya hasret olsun." diyerek Allah'a yalvarır. Şahın oğlu Kerem dünyaya gelip on yedi yaşında âşık olup on yedi sene de kızın peşinden gezmiştir (Artun, 2008: 307).

Köroğlu hikâyesinin Maraş rivayetinde Kayseri valisi tarafından öldürülecek olan on yedi keşişin Köroğlu'na teslim olduklarından söz edilir (Boratav, 1984: 92)

Kilis'te anlatılan halk hikâyesinde Elbeyoğlu'nun Maraş'ta büyük bir kavgaya karışıp kırk kişiyi öldürdüğü, bunları alarak Maraş'a gittiği, daha sonra İstanbul'a gidip orada on yedi yıl yattığı anlatılmaktadır (Kılınç, 2021: 201)

Menikıb-ı Fil-i Hümayun adlı meddah hikâyesinde çocuğu olmayan yaşlı geçkin padişahın ve vezirin Allah'a edilen dualar sayesinde çocuk sahibi oldukları anlatılır. Ancak padişah vezirin çocuğunun akıbetini müneccimlere sorunca müneccimler çocuğun on yedi yaşına geldiğinde bir iftiraya uğrayacağını, başından türlü olaylar geçeceğini ancak sonunun hayırlı olacağını söylerler. Üç gün sonra padişahın çocuğu doğar. Onun talihinde de on yedi yaşına gelince başına bazı olaylar geleceği, bu zor durumdan vezirin oğlunun sayesinde kurtulacağı görünür (Kaya, 2021: 211-212).

Altın Ece adlı masalda ise doğan hiçbir çocuğu hayatta kalmayan bir hakanın gördüğü rüya üzerine bir çobana gitmesi; çobanın, rüyada gösterilen altın kolyeyi hakana şart sunarak vermesi ve sonrasında gelişen olaylar anlatılır. Çobanın şartı doğacak kıza Altın Ece adının konması ve kız on yedi yaşına gelince, kız istemeye gelecek oğluna vermesidir. Hakan bunu gönülden istemese de kabul eder. Kız tam on yedi yaşına geldiğinde, çobanın on yedi yaşındaki aslan yapılı oğlu on yedi sene önceki sözü hatırlatmak için padişahın huzuruna gelir (Olgun, 1989: 98-100).

Kimi mani örneklerinde on yedi, yârın görülmediği gün sayısını ifade etmektedir:

Su gelir gümbür gümbür

Eteğim dolu sümbül

Ben yârimi görmüyom

Bugün on yedi gündür (Yolcu, 2008: 185).

Yemen'e gidip dönmeyen birinin ardından söylenen ağıt da ölenin yaşının on yedi olduğu belirtilir:

Giderken bıraktığın Ali'nin yaşı on yediye vurdu
Benden daral istedi çocuğum saçına vurdu
Evlendiğin Hatça'nın saçı da bembeyaz oldu
Yârini de mi özlemedin oğul gelmedin (Gerek, 2012: 230).

On yedi yaşında ölen Yusuf için yakılan ağıt örneği ise aşağıdaki gibidir:

Taze bir fidanın kırdılar seni
Baban Mecnun oldu yandı kan gibi
Şu dünyada çok gördüler garibi
Yeşermeden soldurdular Yusuf'um
...
On yedi yaşında girdin toprağa
Necati gardaşın kalsın dünyada
Annen baban üzülmesin bir daha
Acılar içinde koydun Yusuf'um (Dinç, 2021: 379)

Bir türkü örneğinde ise on yedi, türkü yakılan kızın ben sayısına karşılık gelmektedir:

Ay bulutta bulutta
Mendilim kaldı dutta
Geleceksen gel gayrı
On yedi benli Şadiye
Daha gönlüm umutta
...
Ay buluta gidiyor
Gözüm yâri güdüyor
Geleceksen gel gayrı
On yedi benli Şadiye
Gençlik elden gidiyor
...
Evleri camiye yakın
Ak gülleri sen takın
Zengin kocaya vardın
On yedi benli Şadiye
Hani gerdanda altın
...
Aya karşı duramam
Dama kilit vuramam
Ay buluta girince
On yedi benli Şadiye
Bağlasalar duramam (Aşkın, 2019: 22-23)

Bir başka türkü örneğinde ise on yedi bey sayısını belirtmek için kullanılmıştır. Bu yönüyle yiğit/dost/mahiyetindekiler kullanımlarıyla paralellik göstermektedir:

Sana derim sana Bey Mursaloğlu
Asıl suyu dalgalanıp coştı mu
Şirin olur bahadırın güzeli
Konak konak Binboğa'ya göçtü mü

...

Yine Kadıoğlu mu Maraş Valisi
Uslandı mı dalkılıçlı delisi
Ahmet Bey'dir el beyinin ulusu
Ferman gelip İstanbul'a göçtü mü

...

Adana'ya divan harbi kurunca
On yedi bey o celsiye varınca
Devriş Paşa iskân emri verince
Kozanoğlu beyliğinden düştü mü

...

İskân emri aldı aşiret yasta
Kız gelin kalmadı hep oldu hasta
Dadaloğlu hapis derler Payas'ta
Kanat takıp sur duvarı uçtu mu (Adakçı, 2022: 212)

Yozgat'ta anlatılan demonojik anlatılardan biri Congolos'la ilgilidir. Buna göre Congolos evlere; karakışın sonu zemherinin başında (10-17 ocak arasında) uğrar. Bu yedi günlük süreye de congolos adı verilir. Congolos açık kalan yiyeceklere tükürür, hastalıklara sebep olur, kişilerinin sesini taklit ederek yakınlarını kandırıp götürülebilir (Boratav, 1994: 77) Halk takviminde Kocakarı Soğukları olarak bilinen soğuklar ise Rumi mart ayının dördüncü, Miladi martın on yedinci veya on sekizinde olan soğuklardır (Özgen, 2016: 238). On yedi yörüklerde kızların evlenmesi gereken yaş olarak dile getirilmiştir (Kılıç, 2010: 79). On altı-on yedi yaşlarına gelen genç kızların annelerinin izniyle tellik giydirme veyahut bürümcük adıyla da anılan baş bağlama töreni yapılır. Tören günü genç kız yeni elbiselerini giyer, ortaya konan bir sandalyeye oturur. Kızın etrafında oynanan oyunlar ve söylenen türkülerin ardından tek nikâhlı ve mutlu bir evliliği olan bir kadın, genç kızın başına pullu bir yazma örter. Bu törenle genç kızın, bir gelin adayı olarak hazır olduğu toplumca da onaylanmış olur (Ünalın, 2022: 182). Hun mezarlarında ipek içine sarılmış on yedi saç örgüsünün bulunması (Pınar Kuzu, 2010: 77), on yedi başlı evren tasarımları (Ögel, 2006: 568) bu sayıya atfedilen arkaik değerle ilgili diğer örneklerdendir.

3. Dinî Anlatı, İnanç ve Uygulamalarda On Yedi Sayısı

On yedi; dini anlatı, ayin ve ibadetlerde de kendine yer bulmaktadır:

Hız. Peygambere Miraç Gecesi Cebrail tarafından kuşak bağlanır. Hız. Muhammed Miraç dönüşünde Hız. Ali'ye kendi eliyle kuşak bağlar. Hız. Ali de Peygamberin huzurunda Selman-i Farisi, Kanber ve Süheyb-i Rumi'ye kuşak bağlar. Selman-i Farisi de Hız. Ali'nin icazetiyle on dört kişiye kuşak bağlar ve bu on yedi kişiye on yedi kemer-beste denir (Yücel, 2011: 42). Hız. Ali'nin bu on yedi yoldaşı, günde üç kez on yedişer defa dua eder (Şimşek, 2013: 443). Hız. Ali'nin sağlığında bâtin sırrına vakıf olanlara kemerbest bağlamıştır. Musahip olmak kemerbest takabilmenin şartıdır. Alevi inançlarına göre musahip olmayan ve beline bend bağlanmayan bir talip ceme girememektedir. Bu dünyadaki günahlı işlerden el etek çekildiğinin de bir işaretidir (Ersal, 2011: 1092). Bayramiç ilçesindeki Tahtacı Türkmen köylerinden olan Koşuburnu

Köyünde Hıdırellez törenleri üç gün sürmektedir. Bu törenlerde ölümlerin ruhu için kurban kesilir ve sofralar kurulur. Edilen yemek duasında on yedi kemerbestelere de değinilir:

Erenler hü

Yedirenler içirenler için

Bir sofraya duası için

Allah Allah diyoruz

Seyyid-i Saadet Nur-ı Muhammed

Soframıza Hak ve bereket

Üçler, beşler, yediler, on iki imamlar

On dört masum-u paklar, on yedi kemerbestler

Kırkların demine Hü mümine ya Ali (Meriç, 2019: 133-134).

Alevi-Bektaşî geleneğinde birlikte ibadet etme, kırklar semahı, dolu, lokma, adil paylaşım gibi unsurlar kırklar meclisine dayandırılmaktadır. Anlatıya göre kırklar meclisinde bulunanların on yedisi kadınlardan oluşmaktadır (Avşar, 2024: 86). Hurufiler günde on yedi rekât namaz kılarlar (Hançerlioğlu, 2000: 343). Günlük farz namazların rekât sayısı on yedi olduğundan Şiiiler de bu sayıya önem vermiştir (Yücel, 2011: 43). On yedi Türk loncasının koruyucu evliyalı olarak 17 evliya vardır (Schimmel, 2011: 241).

Sonuç

Kendisi ve etrafını anlamlandırmaya çalışan insanoğlu, bu sorgulama sürecinde evrenin bir sistem içinde hareket ettiği sonucuna varmıştır. Tekrarlardan oluşan bu sistem, yaratılışa dair gizemleri barındırmakta ve günlük uğraşlara etki edecek şekilde sayılması gereken şeyleri saymada ya da zamanı duraklara ayırmada kullanılan sayılara kutsallık vermektedir. Kutsal olan veyahut kutsallık taşıyan ilahi kaynaklıdır. Bu kutsallığa erişmek sayılara özgü gücü bilmek ve bu gücü lehe çevirmek için yapılması ve uzak durulması gerekenleri de bilmeyi içermektedir. Dolayısıyla bütüncül bir bilişe ve uygulamaya ihtiyaç duymaktadır.

Sayılar geçmişten günümüze toplumların zihnini meşgul etmiştir. Özellikle teklik ve çiftlik özelliği ilgi çekici bulunmuş, düşünürler bu farklılığı başka niteliklerle birleştirerek karşı kümeler oluşturmuşlardır. Örneğin tek sayılar ilahi, çift sayılar dünyevi olanla ilişkilendirilmiştir. Bu ayırım anlatı, inanç ve geleneklerde daha çok tek sayı üzerinden devam eden kalıplaşmanın kökenine dair de ipuçları vermektedir. Sayılarla ilgili bir diğer husus ise sayıların çarpma ya da toplama işlemleriyle sembolik hâle gelebildiği çıkarma ya da bölmenin bu sistem içinde kullanılmadığıdır. Bu bilgi, sembolizmin mutlak bir çoğalma, artış, katlanmayla ilgili olduğunu akla getirmektedir.

Çalışmamızın konusu olan on yedi; bir, üç, yedi, dokuz veyahut kırk kadar yaygın bir formülistik sayı değildir. Ancak üzerinde çalışmayı gerektirecek bazı arkaik kodlar barındırmaktadır. On yedi sayısı, arkaik metinlerde suyla birlikte görünür olmaktadır. Gerek Nuh Tufanı ile ilgili anlatılarda olay başlangıç ve bitiş zamanı olarak ayın on yedinci günlerinin öne çıkması, Osiris'in bir sandıkla Nil'e atılması ve on yedinci gün denize ulaşması, Odysseus'un bir salla on yedi gün yolculuk etmesi bu savı desteklemektedir. Türk anlatı belleğinden aynı anlam çevresine ilişkin bir veri ise Talay Kan'a dairdir. Talay Kan on yedi denizin birleştiği yerdedir. Dolayısıyla gene suya ilişkin bir ilk sembolleştirme açığı çıkmaktadır.

Türk kozmolojisi göğün katları olarak on yediyi de anlatı belleğinde muhafaza etmektedir. Burası Tanrı Kayra Han'ın ikametgâhıdır. Yer su ruhların sayısı on yedi olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla kutsal ve tanrıyla ilişkilidir.

Orhun Yazıtlarından itibaren Türk kültürünün ilk yazılı kaynaklarında da gördüğümüz bu sayı, birliktelik ve sadakati de simgeler olmuştur. İleriş Kağan'ın eren olarak adlandırılan emrindeki

on yedi kişi, Göktürk Türeyiş destanındaki on yedi kardeş, Edigey'in on yedi dostu/yiğidi bu kapsamda verilebilecek örneklerdendir.

On yedi aynı zamanda savaşı, mücadeleyi, evlilik yaşını, ayrılığı ve meşakkati simgelemekte bu simgeleme on yedi yıl süren savaşlar, on yedi yıl sevdiği kızın peşinden gitme, sevdiğini görememe, on yedi yıl hapis yatma, on yedi yaşında başa bir işin gelmesi, ölüm gibi bağlamlarda ifadesini bulmaktadır.

Takvimsel bölümlenmede de on yedi, toplumun beklediği ya da kaçındığı Congolos, Kocakarı Soğukları gibi zamanları kayıt altına almak için kullanılmıştır.

On yedinin, dinî literatürde de karşılığının olması yaygınlık sahasını göstermesi bakımından değerlidir. Çeşitlenen tüm kullanım alanlarıyla on yedi sayısı, Türk insanının kültürel hafızasının önemli unsurlarından biridir.

Kaynakça

- Adakçı, Ü. (2022). *Kayseri İli Sarız İlçesi Halk Kültürü Araştırması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Mersin.
- Ağyürek, C. (2016). *Çeşitli Dinlerde Sayı- Harf İlişkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Artun, E. (2008). *Anonim Türk Halk Edebiyatı Nesri*, İstanbul: Kitabevi.
- Aşkın, Ş. (2019). *Yaren Mahallesi (İvrindi-Balıkesir) Halkbilimi Ürünleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Balıkesir.
- Avşar, M. (2024). "Hamdullah Çelebi'nin Miraçlaması Merkezinde, Miraçlamaların Alevi ve Bektaşî Geleneğindeki Yeri: Tokat Örneği", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 110, s. 79-108.
- Beydili, C. (2003). *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, Ankara: Yurt Kitap.
- Boratav, P. N. (1984). *Köroğlu Destanı*, İstanbul: Adam Yayıncılık
- Boratav, P. N. (1994). *100 Soruda Türk Folkloru*, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Çelepi, M. S. (2012). *Halk Kültüründe Rüya*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Muğla.
- Çoruhlu, Y. (2011) *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Dinç, H. (2021). *Osmaniye/ Hasanbeyli Halk Kültürü Araştırması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Osmaniye.
- Durbilmez, B. (2005). "Türk Kültüründe ve Fütüvvet-nâmelerde Üç Sayısı", *Ahilik Araştırmaları Dergisi*, S. 1/2, s. 256.
- Durbilmez, B. (2007). "Türk Kültüründe ve Fütüvvet-nâmelerde Beş Sayısı", *II. Ahi Evran-ı Veli ve Ahilik Araştırmaları Sempozyumu- Bildiriler*, Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Ahilik Kültürünü Araştırma Merkezi Yayınları.
- Durbilmez, B. (2009). "Türk Kültüründe ve Fütüvvet-nâmelerde Dört Sayısı", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 52, s. 71-85.
- Durbilmez, B. (2010). "Hakas Yiğitlik Destanlarından Huban Arıç'da Mitolojik Bir Sayı: Dokuz, *Epik Türk Ənənəsində Dastan, Ortaq Türk Keçmişinden Ortaq Türk Galacayına VI Uluslararası Folklor Konferansının Materialları* (25-26 Noyabr), Bakü, s.80-85.
- Durbilmez, B. (2019). "Altay Destanlarında Mitolojik Bir Sayı: Dokuz", *Türk Dünyası Kültürü-2*, İstanbul: Ötügen Neşriyat Yayınevi, s. 64-79.
- Durbilmez, B. (2024). "Gelenekli Tatar-Türk Anlatılarında Mitolojik Bir Sayı: Üç", *Türk Dünyası Halkbilimi Kitabı*, 1. Cilt, (Hzl. H. Çetin), Ankara: Bengü Yayınları, s.51-66.
- Eliade, M. (2000). *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi*, İstanbul: Kabalıcı.
- Erhat, A. (2007). *Mitoloji Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Ersal, M. (2011). "Alevi İnanç Sistemindeki Ritüellik Özel Terimler: Musahiplik", *Turkish Studies-Türkoloji Araştırmaları*, S. 6(1), s. 1087-1110.

- Ferah, H. (2012). *Dinlerde ve Halk İnançlarında Sayı Sembolizmi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Isparta.
- Frazer, J. G. (2004). *Altın Dal*, Cilt 1, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Gerek, G. H. (2012). *Adana İli Pozantı İlçesi Halk Kültürü Araştırması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Adana.
- Gezgin, D. (2018). *Su Mitosları*, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Gömeç, S. (1998). "Şamanizm ve Eski Türk Dini", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, S. 4(4), s. 38-52.
- Görüçüoğlu Ünsal, A. (2019). *Hadis Metinlerindeki Sayılar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Güvenç, A. Ö. (2009). "Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 41, s. 85-97.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya İnançları Sözlüğü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnan, A. (2020). *Makaleler ve İncelemeler*, C. 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Karadavut, A. (2020). *Eski Türkçede Sayılar: Yapısal ve Anlamsal Bir Yaklaşım*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.
- Kaya, D. (2021). *Meddah ve Gerçekçi Halk Hikâyeleri*, İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Kılıç, E. (2010). *Osmaniye İli Düziçi İlçesi Halk Kültüründe Halk İnançları, Bayramlar ve Törenler*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Adana.
- Kılınç, A. C. (2021). *Kilis-Musabeyli Folkloru ve Halk Edebiyatı (Derleme-İnceleme-Tasnif)*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Gaziantep.
- Kumru, C. (2017). "Türk Mitolojisi Penceresinden Orhun Abidelerine Dair Değerlendirmeler", *Ulakbilge*, S. 6/ 20, s. 7-26.
- Meriç, C. (2019). *Bayramiç Folkloru*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Çanakkale.
- Olgun, Y. (1989). *Tarihî Bursa Efsaneleri*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Bursa.
- Oymak, İ. (2016). "Türk Mitolojisinde Su Kültü", *Türk Mitolojisine Giriş*, ed. Turan, F. A.-Ozan, M., Ankara: Gazi Kitabevi.
- Ögel, B. (1998). *Türk Mitolojisi*, C.1, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Ögel, B. (2006). *Türk Mitolojisi*, C. 2. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Önal Kılıç, S. (2018). "Yedi Sayısının Kültürel Arka planı Çerçevesinde Garîbnâme Mesnevisi'nin Yedinci Bölümü Üzerine Bir İnceleme", *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S. 86, s. 111-132.
- Özgen, M. (2016). *Tokat Zile Acısu Köyü Monografisi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: İstanbul.
- Pınar Kuzu, F. (2010). *Anamur Folkloru*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Erzurum.
- Radloff, W. (1956), *Sibirya'dan*, Cilt 2, İstanbul: Maarif Basımevi.
- Sarıtaş, S. (2016). "Türk Mitolojisinde Ak İyeler", *Türk Mitolojisine Giriş*, ed. Turan, F. A.-Ozan, M., Ankara: Gazi Kitabevi.
- Schimmel, A. (2011). *Sayıların Gizemi*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Şimşek, A. (2013). *Manavgat Yöresi Halk İnanışları*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Isparta.
- Torebekyzy, L. (2021). "Türk Halk Kültüründe ve Edebiyatında Yedi Sayısı", *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, S. 8/1, s. 82-91.
- Ünal, Ö. (2022). "Sosyo-Kültürel Değişim Sürecinde Alanya Yörüklerinde Evlilikle İlgili Âdetler ve İnanışlar", *Anasay*, S. 22, s. 177-212.

- Ünalın, Ö. (2023). "Türk Kültüründe On Beş Sayısı ve On Beşi Geleneği", *BENĐİ Dünya Yörük-Türkmen Araştırmaları Dergisi*, S.1, s. 61-81.
- Yolcu, F. (2008). *Adana İli Ceyhan İlçesi Halk Kültürü Araştırması*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Adana.
- Yücel, Ü. (2011). *Türk Halk İnanışlarında Sayılar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü: Ankara.

Araştırma Makalesi

Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi Adlı Öykü Kitabını Dil Sapmaları Işığında Okumak

Reading Bilge Karasu's Göçmüş Kediler Bahçesi Named Storybook in The Light of Language Deviation

Ebru GÜVENEN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Yozgat Bozok Üniversitesi, ebru.guvenen@bozok.edu.tr 

Öz: İnsanların duygularını, düşüncelerini, ait olduğu toplumdaki çağdaşlarına ve gelecek kuşaklara aktarmasını sağlayan dil, bununla kişisel ve toplumsal olma özelliğini bir arada bulundurmaktadır. Dilin en küçük ögesi olan sestem anlamlı mesaj bütünlüğü ifade eden cümleye kadar her unsuru; sosyal, siyasal ve kültürel yaşantısı hakkında bilgi veren kolektif bir belleğe işaret eder. Bu özellik; edebî metinlerde yeniliğin ve özgünlüğün temel alındığı üsluba dâhil olur. Dili değiştirme, bozma, dile yeni sözcükler ve sözcüklere yeni anlamlar katma, kullanım alanı daralmış ve/veya unutulmuş sözcükleri kullanma vb. şeklinde tanımlanabilecek dil sapmalarının; şair ve yazarların üslubuna ayırt edici bir özellik imkânı sağlamaktır. Türk Edebiyatında dil sapmasını en çok kullanan şairlerin İkinci Yeniciler olduğu, bununla birlikte aynı dönemde ortaya çıkan 1950 Kuşağı Öykücülerinin de sapmayı yoğun olarak kullandığı dikkati çeker. Bu bağlamda 1950 Kuşağı Öykücülerinde yer alan Bilge Karasu (1930-1995), öykülerinde dil sapmasına sıklıkla yer vererek kendine has bir üslup yakalamaya çalışmıştır. Nitekim Karasu'nun 1979'da yayımladığı ve masalsi öğelerin yer aldığı *Göçmüş Kediler Bahçesi* (GKB) adlı öykü kitabında hem kurgulama tekniği hem de kullandığı dil sapmalarıyla özgün bir anlatım tekniği gösterdiğinden söz edilebilir. Bu çalışmada söz konusu öykü kitabında yer alan sapmalar; sözcüksel, ses bilgisel (fonolojik), şekil bilgisel (morfolojik), yazımsal, anlamsal ve diyalektik sapmalar başlıkları çerçevesinde incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Üslup, sapma, öykü, Bilge Karasu, Göçmüş Kediler Bahçesi.



Atıf: Güvenen, E. (2024). "Bilge Karasu'nun Göçmüş Kediler Bahçesi Adlı Öykü Kitabını Dil Sapmaları Işığında Okumak". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8(2): 478-501.

DOI: 10.31465/eeder.1515908

Geliş/Received: 13.07.2024

Kabul/Accepted: 18.10.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Abstract: Language, which enables people to convey their feelings, thoughts to their contemporaries and future generations in the society to which they belong; with this feature, it shows the feature of being personal and social together. Every element of the language, from the sound, which is the smallest element, to the sentence expressing a meaningful message integrity; it points to a collective memory that provides information about social, political and cultural life. This feature; it is included in the rhetoric based on innovation and originality in literary texts. Changing the language, corrupting it, adding new words and new meanings to the words, using words that have narrowed down and/or have been forgotten, etc. language deviations that can be defined as; provide a distinctive feature to the rhetoric of poets and writers. It is noteworthy that the poets who used linguistic deviation the most in Turkish Literature were the İkinci Yeniciler, while the 1950 Kuşağı Öykücülerini, who emerged in the same period, also used deviation intensively. In this context, Bilge Karasu (1930-1995), who is among the 1950 Kuşağı Öykücülerini, tried to achieve a unique rhetoric by frequently using language deviation in his stories. As a matter of fact, it can be said that Karasu showed an original narrative technique in his *Göçmüş Kediler Bahçesi* (GKB) named storybook, published in 1979 and containing fairy-tale elements, with both the editing technique and the language deviations he used. In this study, the deviations in the story book in question are it was examined within the framework of lexical, phonological, morphological, orthographic, semantic and dialectical deviations headings.

Keywords: Rhetoric, language deviations, story, Bilge Karasu, Göçmüş Kediler Bahçesi.

Giriş

Sanatın her dalı, sanatçının duygu ve düşüncelerini karşısındakilere aktarabilmesi için çeşitli materyallerden oluşur. Güzel sanatlar içerisinde yer alan edebiyat için bu materyalin dil olduğu görülür. Dilin en küçük ögesi olan sestem anlamlı bir mesaj bütünlüğü ifade eden cümleye kadar her unsuru, ait olduğu toplumun sosyal, siyasal ve kültürel yaşantısı hakkında bilgi veren kolektif bir belleğe işaret eder. Dil aynı zamanda bireyin duygu ve düşüncelerini, olayları ve nesnelere anlamlandırmasıyla da bireysel olma niteliği taşımaktadır. Dilin bireysel olma özelliği, onun gelişimine en çok katkı sağlayan şair ve yazarlar için önem arz etmektedir. Çünkü şair ve yazarlar, dilin kendilerine verdiği tüm imkânları kullanarak ve kurallarının sınırlarını zorlayarak yeni söz varlığı öğeleri ve bu öğeler için anlamlar yaratabilirler (Deniz, 2021a: 49). Bu durum, onları dilin diğer kullanıcılarından ayırırken aynı zamanda özgünlüklerinin somut göstergesi olan üsluplarını da şekillendiren bir özellik olarak karşımıza çıkar (Özbek Arslan, 2023: 59).

Edebî eserleri kaleme alan sanatçıların bir üslup oluştururken başvurdukları yollardan birinin de dil sapmaları olduğu görülür. MÖ Antik Yunan'da şairlerin sapmanın bir türü olan yeni sözcük türetme yoluna başvurduklarını, bu şekilde dilin söz varlığına katılı sağladıklarını Aristoteles tarafından kaleme alınan *Poetika*'dan öğrenmekteyiz. (Tunalı, 1987: 60). Sapma ve türleri üzerine literatürde yapılan bilimsel çalışmaların daha çok şairler ve şiirleri üzerinde yoğunlaştığı dikkati çeker¹. Bu durumun şiirdeki sözcük sayısının sınırlılığı, kullanılması beklenen çeşitli ahenk unsurları, edebî sanatlar vb. faktörlerden kaynaklandığı söylenebilir. Fakat pek çok bileşeniyle kişisel bir üslup oluşturmada başvurulacak bir yöntem olan sapma, nesir türünde eserler kaleme alan yazarlar için de aynı öneme sahiptir. Çünkü bilinen ve yaygın olan dil kullanımlarının dışına çıkarak okuru şaşırtmak ve sarsmak maksadıyla sapmaya başvurulur. Literatürde çeşitli faktörler dikkate alınarak değerlendirilen sapmalar üzerine yapılan tanımların bazılarında, standart dilin dışındaki kullanım öncelenmiştir:

Çağrı Hasan Ölçücü ve Onur Tınkır'ın (2022: 469) dil sapmasının tespitindeki ana ölçütü, standart dilin kurallarıyla çerçeveselendirildiği "Standart dilin sınırları dışına çıkan her türlü kullanım" biçimindeki tanımının Berke Vardar'ın (2002: 164) "Bir dili konuşan bireylerin uydukları kuralların dışına çıkan her türlü kullanımı." olan tanımıyla örtüştüğü görülmektedir.

Erdoğan Kul (2008: 373) "Dilin alışılmışın dışındaki kullanımları; sözcüksel, yazımsal, biçim bilimsel, söz dizimsel ve anlamsal sapmalara yol açar." şeklindeki tanımıyla yukarıdaki iki tanımla belirlenen ölçüt noktasında birleşmekte, aynı zamanda bir edebî eserdeki sapmaların tespitinde kullanılabilir sınıflandırma ölçeklerini de tanımının içerisine dâhil ederek dikkatlere sunmaktadır.

Duygu Özge Demir ve Ayşe Kılıç'ın (2014: 47) "Sözcüklerin ses, biçim, söz dizimi ve anlam özelliklerinde bilinçli veya bilinçsiz olarak değişiklik yapmak, alışılmışın dışında dil bilgisel veya anlamsal değerlerde kullanmak" şeklindeki tanımı, yukarıdaki diğer tanımlarda yer alan standart dilde var olan kullanım ve/veya alışılmış kullanımla birleşmekte ayrıca bu ölçütte meydana gelen değişikliğin bilinçli veya bilinçsiz olarak gerçekleşebileceği dikkatlere sunulmaktadır.

Bazı tanımların ise sapmanın oluşumu, amacı ve kapsamı hakkındaki bilgilerle oluşturulduğu görülmektedir:

¹ Çalışmalardan bazıları için bkz. Çelik, A. (2015). "Nilgün Marmara'nın Şiirlerinde Dil Sapmaları", *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 1(1), s. 76-91. Gökşen, E.; Akpınar, S. (2018). "Sapma Ekseninde Günlük Dil ve Şiir Dili Etkileşimi", *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, S. 6(13), s. 432-442. Deniz, S. (2021). "Abdurrahim Karakoç'un Şiirlerinde Alışılmamış Bağdaştırmalar Üzerine", *Farabi Felsefe ve Din Bilimleri Dergisi*, S. 3, s. 46-56.

Ünsal Özünlü (2001: 25),

“Yazın dünyasındaki yazarlardan birçoğu, imgelerinde yarattıkları deyim, anı ve betimlemeleri, okuyucu ya da dinleyicilerine aktarabilmek için kimi biçimleri, genel dil yetisi içinde olmakla birlikte, dili kullananlarca alışılmamış bağdaştırmalar ve betimlemeler biçiminde kullanırlar, ya da tümce kalıplarının duyulmamış biçimlerini sıralarlar. Böylelikle herkesçe bilinen biçimlerin dizin ve anlam bakımından sapmalarına (deviation) neden olurlar.”

şeklindeki tanımıyla yazarların dilin ifade imkânlarını okura aktarırken alışılmamış bağdaştırma kullanımının sapmaya neden olduğu üzerinde durmaktadır.

Doğan Aksan ise (1999: 166),

“Sapma (İng. deviation) adı altında ele alınan konu, gerek sözcüklerin ses ve biçim özelliklerinde, gerek dilin söz dizimi açısından niteliklerinde bilinçli olarak değişikliklere gitmeyi, dilde bulunmayan yeni sözcük ve anlatım biçimlerini kullanma eğilimini içerir.”

diyerek sapmaların bilinçli bir dil kullanım özelliği olduğu ve dilin her bir inceleme alanı içerisinde görülebileceğine dikkat çekmektedir.

Ses bilgisinden söz varlığına, anlam biliminden söz dizimine, ağız araştırmalarından imlâ ve noktalamaya kadar dil bilgisi ve dil biliminin pek çok araştırma alanının kapsamına giren sapmalarla ilgili yapılmış farklı sınıflandırma yöntemleri vardır.

Bir ifadenin ve metnin bilişsel anlamının, onun toplam değerinin bir parçası olduğunu, bu değer de büyük oranda kurulan iletişimle ortaya çıktığını belirten Leech (1991: 40-52), sapmaları 8 başlık altında incelemiş, bazı alt başlıklarında sapmaların yalnızca şairler tarafından kullanılan bir teknik olmadığını ifade etmiştir:

1. Sözcüksel sapmalar,
2. Dil bilimsel sapmalar,
3. Ses bilimsel sapmalar,
4. Grafolojik sapma,
5. Anlamsal sapmalar,
6. Diyalektik sapmalar,
7. Kayıt sapması,
8. Tarihsel dönem sapması.

Eski çağlardan beri bir yapıtın yazın değerinin belirlenmesindeki 4 ölçütten birinin sapma olduğunu belirten, sapmaları da anlatım ölçütleri arasında değerlendiren Ünsal Özünlü (2001: 30-31), çalışmasında sapmaları 8 başlık altında incelemiştir:

1. Yazımsal sapmalar,
2. Ses bilimsel sapmalar,
3. Sözcüksel sapmalar,
4. Dil bilimsel sapmalar,
5. Anlamsal sapmalar,
6. Lehçesel sapmalar,
7. Kesimsel sapmalar,
8. Tarihsel dönem sapmaları (Özünlü, 2001: 142-153).

Nurullah Çetin (2004: 166) sapmaları “Kelime, ifade veya cümle yapılarında bilinen kurallara ve alışılmış yapılara aykırı olarak bazı değişiklikler, bozulmalar, türetmeler, uydurmalar yapmak, genel olarak kuralları sabit dile aykırı sapmalar” olarak değerlendirmiş, şiirde görülen sapmaları,

1. Yazım sapmaları,
2. Ses sapmaları,
3. Kelime sapmaları,
4. İfade sapmaları,
5. Dilbilgisi sapmaları,
6. Ödünç metinlere müdahale,
7. Kişileştirme olmak üzere yedi alt başlıkta değerlendirmiştir (Çetin, 2004: 166-184)

Erdoğan Kul (2008: 374), sözcüklerde görülen ses bilgisel değişikliklerden anlam değişmesi veya genişlemesine, söz varlığına yeni sözcüklerle katkı sunmaya, hem sözcüklerin yazımında hem de söz diziminde var olan kuralların dışındaki kullanımlara kadar geniş bir etki alanına sahip olduğunu belirttiği sapmaları, 5 başlık altında değerlendirmiştir:

1. Sözcüksel sapmalar,
2. Yazımsal sapmalar,
3. Biçimbilimsel sapmalar,
4. Sözdizimsel sapmalar,
5. Anlamsal sapmalar / alışılmamış bağdaştırmalar.

1. Bilge Karasu'nun Dil Anlayışı ve Göçmüş Kediler Bahçesi

1950 Kuşağı Öykücüleri arasında yer alan ve varoluşçuluğu benimseyen Bilge Karasu, “saçma”, “yalnızlık”, “yabancılaşma”, “yenilik” gibi izlekleri kullanmasının yanı sıra imge ve metaforlara da sıklıkla başvurarak dile yeni olanaklar kazandırmıştır (İlhan, 2018: 241; Tosun, 2023: 421).

Eserlerinde masal, tiyatro, deneme ve resimle yakınlık kuran ve eserlerini metin diye adlandırmayı tercih eden Karasu, kendine özgü bir anlatı tekniği yakalamıştır (İlhan, 2018: 244; Tosun, 2018: 219). Bireyin kendini araması ve varoluşunu sorgulaması üzerinde duran Karasu'nun; yalnızlık, ölüm ve yolculuk gibi izlekleri ele alırken tarihin çok eski zamanlarına yolculuk yapmasında kullandığı dilin de etkisi söz konusudur.

Onun eserlerinin kurgusunda iç içe geçmiş öyküler, bir öyküyü anlatırken aynı zamanda okurla sohbet etme mesajı veren metinlerle -bu metinler, çoğunlukla paragraf girintileri veya italik yazı biçimleriyle okuyucunun farklı bir konudan bahsedildiğine dikkat çekmektedir- sıklıkla karşılaşılmaktadır. O, gerçeküstü ve/veya tarihin eski çağlarında yaşanan olayları anlatırken bir ressam titizliğiyle çizilmiş tablo, görsel sanat uzmanlarınca oluşturulmuş bir tiyatro veya sinema sahnesi algısı yaratan tasvirlerinde benzetme sanatına, hayvanlar üzerinden duygu ve düşüncelerini, eleştirilerini dile getirirken kişileştirme sanatına sıklıkla başvurmuştur. Karasu'nun farklılığı sadece edebî türler arasındaki gezintisi, işlediği temalar ve bu temaların kurgusu, kullandığı edebî sanatlarla da sınırlı değildir. O, yazmakla yaşamayı birbirine benzer iki kavram olarak görmüş (Eliuz ve Şişman, 2021: 49), dili sadece sanatını gerçekleştirmede kullandığı bir araç olarak sınırlanmamıştır (Tosun, 2018: 221). Onun, eserlerinde Türkçe sözcükleri kullanmaya özen gösterdiği öyle ki standart dilde arkaik duruma gelmiş veya kullanım sıklığını kaybetmiş, bunların yerini yabancı dillerden ödünçlenmiş sözcüklerin aldığı kavramlar arasında ısrarla Türkçe olanlarını tercih ettiği görülmektedir. *Göçmüş Kediler Bahçesi*'nde (GKB), Arapça

akıl yerine birleşik sözcük yapımında dahi *usu* tercih etmesi, bu duruma örnek olarak verilebilir. Türkçe ve kullandığı dil tutumunun arkasında yatan düşüncelerini kendisi şu şekilde ifade etmektedir:

“‘Tadına varmak’, karşılaştırmalar yapabilmektir, tarih bilmektir. Nerelerden nerelere geldiğini bildiğimiz bir dil, hangi dünyayı dile getirmekle başlayıp bugüne nasıl ulaştığını, bugün hangi dünyayı, ne ölçüde dile getirmekte olduğunu bildiğimiz bir dildir. Hangi çerçeveyi, çerçeveleri dile getirmekte başarılı olduğunu bildiğimiz bir dil. Hangi çerçeveyi iletmekte daha az başarılı olduğunu, hangi çerçeveye yabancı kaldığını, ilgi göstermediğini -ya da, kalmış, göstermemiş görüldüğünü- bildiğimiz bir dil . . .” (Karasu, 2013: 31-32).

Dilin durağan bir varlık olmadığı, sürekli güncellendiği, dünyayı anlama ve anlamlandırmada öncü bir rol üstlendiği görüşü, Heidegger'in dil varlığın evidir düşüncesiyle örtüştüğünü göstermektedir (Steiner, 2003: 161). Bu bağlamda dilin gelişimi için yapılacakların tercihe bırakılmış bir iş olmadığı, aksine bir görev, bir zorunluluk olduğu Karasu'nun kaleminden çıkan düşünceleridir² (Karasu, 2013: 31-32). Eserlerinde ele aldığı izleklerin, yer yer gerçeküstü kurguda olması, yeni sözcüklere ihtiyacı doğurmaktadır. Bu bağlamda da yabancı dillerdeki sözcüklere başvurmak yerine özgünlüğünü açığa çıkaracağı, çoğunlukla kendi türettiği sözcükler ile dile katkıda bulunmaya çalışır. Onun eserlerinde standart dilden, ağızlardan ve Türkçenin tarihî dönemlerinden alınmış kök ve gövdelerden türetilmiş çok sayıda sözcük görmek mümkündür.

1950 Öykücülüğünün yenilik eksenli bir tavrı olduğu yukarıda belirtilmişti. Bilge Karasu, bu tavrı sadece biçimde değil dilde de uygular. Yeni sözcükler türetmenin yanı sıra dilin mevcut kurallarının esnetilme olanağı verdiği, bu olanakların araştırılması gerektiği görüşü (Karasu, 2013: 32) ve bu görüş eksenindeki denemeleri, onun eserlerinde somutluk kazanır.

1963'te TDK Çeviri Ödülü'nü kazanan Bilge Karasu'nun (Bilge Karasu (yesevi.edu.tr)) sanat ve dil anlayışına dair yukarıda dile getirilen görüşlerin 1979 yılında yayımladığı *Göçmüş Kediler Bahçesi* (GKB) adlı öykü kitabında yer aldığından söz etmek mümkündür. Doğu masallarındaki çerçeve öykü tekniğiyle hazırlanan eser (Tosun, 2018: 224), yazarın masal olarak nitelendirdiği 12 metin ve onların arasında parçalı olarak yer alan metinle birlikte toplam 13 metinden oluşmaktadır. Bunun yanı sıra eserde masalların içinde yazarın okuyucuyla sohbet eder gibi yaptığı konuşmalar, masal içinde o masallarla ilgili anılarını anlattığı bölümler, eserin metin sayısını artırırken Karasu'nun eserde uyguladığı teknikler hakkında da ipuçları vermektedir. Ölüm, yolculuk, arayış, umut, intikam ve teknoloji bağımlılığına eleştiri vb. masallarda ele alınan konular arasındadır. Kurmaca mekânlar, gerçeküstü olaylar ve kahramanlar; yazar için sözcük türetmeyi zorunlu kılarken tarihin eski çağlarını ve o çağlardan gelen kahramanları anlatmak, Türk kültürüne dair eski geleneklere³ gönderme yapmak, arkaik ve ağızlardan sözcük kullanmayı bir ihtiyaç hâline getirmektedir. Eserde tamamlanmamış cümleler, anlam bütünlüğünü alt alta gelen satırların değil aralıklı satırlarda aratma tekniği, yazarın yenilikçi ve dikkatli okura hitap etme amacının bir göstergesi olabilir. Zira Karasu'nun “Her ileti, alıcı olabilecek herkese yöneltilmiş değildir” (Karasu, 2013: 36) düşüncesiyle bu görüş örtüşmektedir. Bütün bu ve inceleme bölümünde değerlendirilecek olan ölçütler, dil sapmasının konu alanına girmektedir ve bu durum *Göçmüş Kediler Bahçesi* (GKB) üzerinde yapılan bu çalışmayı gerekli kılmıştır.

² Bilge Karasu'nun dili var eden olarak belirttiği, dilin gelişimi için sorumluluğu olduğunu düşündüğü kişilerin sanatçıları olduğu düşünülebilir.

³ Eserdeki *Birinci Masal Avından El Alan Adam*'da, Dede Korkut Hikâyeleri'nde de konu edilen 'ad verme' geleneğine göndermede bulunmuştur (Karasu, 2020: 25).

2. Göçmüş Kediler Bahçesi'nde Dil Sapmaları⁴

2.1. Sözcüksel Sapmalar:

Çalışmaya kaynak olan incelemelerde, bütün araştırmacıların yeni sözcük türetmede hemfikir olmakla birlikte birbirlerinden ayırdıkları yönlerinin de bulunduğu görülmüştür. Bu çalışmalarda sözcüksel sapmaların sınırlarını Leech (1991: 42) ve Aksan (1999: 167) mevcut kök ve eklerden yeni sözcükler türetme; Özünlü (2001: 145-146) ses ve hece düşmesi, söz varlığında daha estetik bir sözcük kullanılabilir yerde argo olarak nitelendirilecek sözcük tercihi ve yeni sözcük türetme; Günay (2007: 296) yeni sözcükler türetmenin yanı sıra söz başı, söz içi ve söz sonu ses türemeleri, göçüşme ve çeşitli ses değişimlerinin görülmesi; Kul (2008: 375 ve 380) yeni sözcükler türetme ve arkaik sözcüklerin kullanımı şeklinde belirlemiştir. Bu çalışmaya konu olan *GKB*'de tespit edilen sözcüklerin etkisiyle sözcüksel sapmaların sınırları, arkaik sözcük kullanımı ve yeni sözcük türetme olarak belirlenmiştir.

2.1.1. Arkaik Sözcük Kullanımı⁵:

Literatürde *eskil biçim* (Vardar, 2002: 93), *eskicilik* (Karaağaç, 2013: 375; Karaağaç, 2022: 321)⁶, *eskillik* ve *tarihlik* (Ahanov, 2021: 150) gibi terimlerle adlandırılan kavramın kapsamı; eski sözcük, ek ve anlamlara kadar genişleyebilmektedir. Söz konusu kavram, bu çalışmada sözcük ve ekler olarak değerlendirilmiştir.

Bilge Karasu çoğu metinlerini; *eski*, *uzak* ve *yabanıl bir geçmişin* içinde konumlandırmaktadır (Gürbilek, 2023: 73). Bu durum kendini *GKB*'de tarihin eski çağlarına gitmek, o çağlardan günümüze bir anda girmiş karakterlerle karşılaşmak vb. şeklinde göstermektedir. Okuyucunun gözü önünde bir tiyatro veya sinema sahnesi oluşturmak, bir tablo yaratmak; onun üslubunun en belirgin özelliklerindedir. Masallarındaki mekân, zaman ve karakter unsurlarını yer yer geçmişten seçen yazar, bu durumla uyum yakalamak ve bütünlük sağlanması adına arkaik sözcük kullanımını tercih etmiş veya yabancı dilden alınmış bir karşılık yerine Türkçe karşılığını tercih ettiği söylenebilir.

GKB'deki arkaik sözcüklerin belirlenmesinde Güncel Türkçe Sözlük'teki (GTS) (sozluk.gov.tr) "eskimiş" açıklaması esas alınmıştır.

binit "Binilecek taşıt veya hayvan"

Sözcüğü, Gülensoy (TTKBS, C. I: 148), *binit* "binek atı" ve Tietze (TETTL, C. I: 349) *binüt/bünüd* "binek, binek atı" olarak madde başı yapmış ve *bin-* fiilinden türediği bilgisini vermişlerdir. *GKB*'de ise sözcük "motorlu taşıt" anlamındadır.

*Bozkırın deveden başka binek görmemiş bu ıssız konağına yerden bitme, yel hızlı, maden kaplı **binitlerle** varmış kişiler. **Binileri** avluya doldurmuş, kendileri de hanın yatacak ne kadar yeri varsa tutmuş.* (GKB: 49)

elgin "Garip"

Sözcük Tietze tarafından "âciz, miskin, sefil" olarak anlamlandırılmıştır (TETTL, C. I: 709).

*Ne işi vardı, gerçekten, bu **elgin** kirpinin Ankara'nın bulvarında böyle? Hem de gece gece?* (GKB: 61)

imdi "Şimdi"

⁴ Metinden alınan örneklerde yazarın uygun gördüğü noktalama işaretleri, karışıklığa sebebiyet vermemek adına sayfa numaralarından önce belirtilmiştir.

⁵ Bu başlık altında yer alan sözcüklerin anlamları için *Güncel Türkçe Sözlük*'e (GTS) (sozluk.gov.tr) başvurulmuştur.

⁶ Karaağaç (2013: 375; 2022: 321), *eskiciliğin* aynı zamanda *yenicilik* olarak da değerlendirildiğini belirtmiştir.

Sözcük, EUTS'de (s. 14 ve 71-72) *amti* (*amdi-ümdi-ümti*) “şimdi”, EDPT'de (s. 156) *amti* “şimdi” olarak kaydedilmiştir.

İmdi. *bu olaydan sonra kaçıp, aylarca, konaklarından birinde gizlenişini anlamak için o çağın töresini göz önünde tutmak gerek:* (GKB: 223)

salık “Olmuş veya olacak bir olay, bir olgu ile ilgili verilen bilgi, haber”

Anadolu ağızlarında kullanılmaya devam eden sözcük, “haber” anlamıyla TS'de de tanıklanmıştır (TETTL, C. VII: 163; sozluk.gov.tr).

*Göğün aydınlığında yiten bir kuş. Martı mı? Belki. Ağmış ruhlar dünyasının ulağı o. Ne **salık** getirir bize? Tepesinde süzülüşü balıkçıya.* (GKB: 21)

sin “Mezar”

Eski Türkçe döneminden beri kullanılan sözcük (TTKBS, C. II: 782), bugün Anadolu ağızlarında kullanılmaya devam etmektedir (sozluk.gov.tr).

*Bir iki büyük, kolu kadı kırksıradan tanrı yontusundan başka bir de on üçüncü yüzyıldan kalma vir **sin** kapağı vardı.* (GKB: 47)

sinlik “Mezarlık”

GTS'de eskimiş olarak nitelendirilmeyen, Anadolu ağızlarında kullanımı devam eden sözcük (sozluk.gov.tr), STT'de kullanım sıklığı olan sözcüklerden değildir. Sözcüğün türemiş olduğu *sin* isminin arkaik bir sözcük olması ve *sinlik* isminin de yaygın bir kullanım alanına sahip olmaması sebebiyle arkaik sözcükler arasında değerlendirilmiştir.

*Kentin **sinliğinde**, üzerine toprak dökülürken “ben hangimizim, gömülen hangimiz?” diye sordum kendi kendime, alçak duvarın üstünden o demir rengi denize bakarken.* (GKB: 231)

tansık “Mucize”

EDPT'de (s. 525) *taşuk* olarak kaydedilen sözcüğün “harika, değerli, nadir” anlamlarında kullanılan *taş*'in türevi olduğu bilgisi verilmiştir. Gülensoy (TTKBS, C. II: 857-858), *tansık* “insan aklının almayacağı, şaşırtıcı, olağanüstü olay, mucize” şeklinde madde başı yaptığı sözcüğün DLT'de *tangşuk* olarak kayıtlı olduğu bilgisini verdikten sonra etimolojisiyle ilgili değerlendirmesini “< Ot. tang ‘şaşacak, şaşılacak nesne’+sık (<+suk)” şeklinde dikkatlere sunmuştur. TS'de *daşuk* (*taşuk*, *taşık*, *taşak*, *daşık*, *daşuh*) “1. Acayip, tuhaf, şaşılacak. 2. Garip, acayip şey” olarak kayıtlıdır (sozluk.gov.tr).

*İşin buna varması, yürek yıkıcı olurdu doğrusu. Bir **tansığa** sığınmak, kafamda düzeltmeğe çalıştığım durumu tersine çevirmekten başka bir şey olmayacaktı.* (GKB: 217)

tecim “Ticaret”

*Çalma çırpma, ya da **tecime** girişme şöyle dursun, tepe mahallelillere yaranarak yiyecek, yakacak parasından artırdığı bile olmamıştı.* (GKB: 132)

tecimen “Tüccar”

*Askerdim, kargım vardı; **tecimendim**, para dolu kesem üst eteğimin altındaydı.* (GKB: 107)

uçmak “Cennet”

Türkçeye Soğdca'dan⁷ (>wštmg) geçen (TETTL-VIII: 313) sözcükle ilgili Clauson (1972: 257), Eski Uygur Türkçesinde tanıklanmadığını, Türkçeye eski bir tarihte Müslüman Türkler aracılığıyla tercüme yolu ile girdiğini belirtmiştir.

⁷ Gülensoy (2007: 956), eserinde sözcüğün kökeninin Soğdca olma ihtimalinin şüpheli olduğunu belirtmiştir.

Her şey bitip tükendikten sonra her şeyin yeniden başlayabileceğine, biten bir yılın ardından yeni bir yıl geldiği gibi o uçmağa dönülebileceğine inanmak güç artık. (GKB: 28)

2.1.2. Bilge Karasu Tarafından Türetilmiş Sözcükler⁸

Gelişen ve değişen dünya karşısında dil de ona uyum sağlayarak kendisini güncellemek durumundadır. Dil, bazen içerisine girilen yeni kültürel çevre, teknolojik koşullar vb. sebeplerle söz varlığındaki kavramın yerine yenisini koyarken bazen de ilk kez karşılaşılan bir nesne, durum veya olayı anlatabilecek/tanımlayabilecek bir sözcüğe ihtiyaç duyar ve bu ihtiyacı dil içi imkânlarla -ki olması gereken budur- veya ödünçleme yoluyla giderir. Karaağaç (2013: 375; 2022: 321), dilin kendi olanaklarıyla üstesinden geldiği bu durumu *yenicilik* terimiyle adlandırır ve “Yeni söz ve yapı kullanma veya mevcut dil birimlerine yeni anlamlar yüklemeye biçimindeki dil kullanımıdır.” şeklinde tanımlar. Amaç, var olan bir ihtiyaca karşılık içine, söz varlığına katkı sunmak veya edebî eserler kaleme alan sanatçıların bilinçli ve sınırlılıkları gözeterek uyguladıkları bir yaratıcılıksa, bunun dile katkı sağlayacağı muhakkaktır. Özünlü (2001: 146), şairlerin şiirlerinde en çok tercih ettikleri sözcüksel sapma türünün yeni sözcük türetme (neologism) olduğunu belirtmektedir. *GKB*'de tarafımızca tespit edilen sapmalara sayısal veriler ışığında bakıldığında gerek bütün sapma türleri gerekse sözcüksel sapmalar içerisinde en çok bulgunun, yeni sözcük türetmede olduğu görülmektedir. Bu da göstermektedir ki bu durum, şiirin yanı sıra nesir için de söz konusudur. Çünkü yazar, okuyucusuyla buluşturmak amacıyla duygu ve düşünce evreninde yeni bir hayat kurmaktadır (Balcı, 2016: 494; Özbek Arslan, 2023: 58) ve bu hayatın içerisinde daha önce hiç görülmemiş varlıklar, durumlar ortaya çıkacak; hiç tecrübe edilmemiş olaylar yaşanacaktır. Bu hayatı okuyucunun zihninde bir tablo, bir görsel sanatlar sahnesi ve bir müzik parçası şeklinde somutlaştırmak için en çok ihtiyaç duyacağı şey, yeni sözcükler olacaktır.

GKB'de Bilge Karasu tarafından türetilen sözcükler, türemiş ve birleşik sözcükler olarak iki alt başlıkta değerlendirilmiştir:

2.1.2.1. Yapım Ekleri İle Türetilmiş Sözcükler

ağlanç “Hüzün veren, üzücü”

Etimolojisi ağla- [< ığla- (TTKBS, C. I: 56)] -n-ç olan ve *GKB*'de sıfat olarak kullanılan sözcük, cümlede kendisinden önceki gülünç sözcüğüne yapılmış analogiyle türetilmiştir.

Kimi ürkütmek ister, kimi vazgeçmesinden bir şeyler umar gibiydi bu usa sığmaz, gülünç, ağlanç sözleri ederken. (GKB: 195)

benzetlenmek “Benzetilmek”

Sözcüğün türediği benze- ile ilgili Gülensoy'un [<*meng(i)z+e (TTKBS, C. I: 132)] ve Tietze'nin < ET beñze- (TETTL, C. I: 315) şeklinde verdikleri bilgilerin ortaklaşan tarafı, sözcüğün mengiz~beñiz “yüz rengi”nden türemiş olabileceği görüşüdür. Clauson (1972: 352) ise beniz ile benze- arasındaki anlamsal bağlantının zayıf bulunduğunu belirtmiştir.

Deniz duyunun, deniz yelinin, ıssız kıyının, kayaların çevrelediği küçücük kumsalların benzetlendiği, sessizliğin, herhangi bir canlının herhangi bir etkisinin duyulamayacağı koşulların, her şeyin, her şeyin sağlandığı bir laboratuvarı. (GKB: 169)

buyruksu “Emre benzer söz, emri andıran söz”

⁸ Bu başlık altında değerlendirilen sözcüklerin anlamı, sözcüklerin geçtiği cümlelerdeki bağlamdan yararlanılarak tarafımızca belirlenmiştir.

Eklendiği isme, onunla aynı değil ama çeşitli açılardan benzeştiği anlamı katan +su isimden isim yapım ekiyle türetilmiştir.

*Yalan söylememek, doğru söylemek. Baştan beri ayrı işlerdi bunlar; eşdeğerli **buyruksular** diye gösterilegeldikleri halde. (GKB: 171)*

büksülleşmek “Kıvrım kıvrım olmak”

Sözcüğün anlamlandırılmasında, türediği *bükmek* fiilinin “kıvrırmak, burmak” anlamlarından yararlanılmıştır.

*Yolun düzgünlüğünden canı sıkıldıkça dayanıveriyordu eliyle duvarların birine, bunu da neden sonra öğrenmişti; dayanınca duvarlar dalgalanıyor, **büksüllesiyor**, köşeleniyordu. Sonra sonra düzeliyordu gene. (GKB: 101)*

dağılgın “Dağılmış”

Sözcük, fonksiyon olarak eklendiği fiildeki işin tamamlanmış olduğunu belirten sıfatlar yapan -*gın* ekiyle türetilmiştir (Korkmaz, 2009: 81).

*Yengeç (gerekçe göstermedi. Belki de insan olmadığı için. Cüneyt'in deyimiyle, “incinmiş gururu”, ya da nesnel bir bakışla, “saldırganlığı”, gerekçe sayılamaz... İnsanları bile anlamakta güçlük çekeriz) debelendikçe parçalanıyor şimdi, çıyanların kocaman, **dağılgın** bir yürek gibi atan corumunun ardında. (GKB: 81)*

dalgırlanmak “Dalgalanmak”

Sözcük, Türkiye Türkçesi ağızlarındaki *dalgır* “hare” isminden türetilmiştir (sozluk.gov.tr). Bu şekilde, bölgesel olarak kullanılan bir sözcük için standart dilde kullanılma olanağı yaratılmıştır denilebilir.

*... ilkyazın gelmesiyle yeşerip yapraklanınca, hıştırtılarını duyurunca, her ağaçtandaha çok, denizin **dalgırlanışını**, teknelerin salınışını anımsatırdı bunlar. (GKB: 34)*

dalgırlı “Hareli”

Ağızlarda kullanılan *dalgır* “hare” anlamlı sözcükten türetilmiştir (sozluk.gov.tr).

Dalgırlı mavi-yeşil renkli, kocaman bir şey. (GKB: 77)

dörtleşmek “Dörde çıkmak, sayıca üç iken dört olmak”

Fiilin geçtiği cümlede kendisinden önce bulunan ve GTS’de de kayıtlı olan *üçleşmek* (sozluk.gov.tr) fiilinin analogi yoluyla türetilmiş şeklidir.

*Şimdi, hâlâ, pazardaki adamlarla uğraşıyordu. Bir düşün düşünün anısı içinde üçleştiği gibi **dörtlesiyor**, garajda duran kendine bakıyor, baktığının dışında... (GKB: 39)*

esritici “Sarhoş edici”

GTS’de eskimiş olarak nitelendirilen ve alkol, keyif verici maddeler vb. etkisiyle ortaya çıkan hâli karşılayan *esritmek* fiilinden türetilmiş bir sıfattır (sozluk.gov.tr). Karasu, aslında bu sözcükle arkaik duruma geçmiş bir sözcüğü yeniden canlandırmak, söz varlığında yeniden kullanım sıklığı kazandırmak istemiştir denilebilir.

*İlk kez gülümsediğini görüyordum. **Esritici** bir işti ona bakmak. (GKB: 46)*

ettopraklık “Yumuşak, kırmızı ve özlü topraktan oluşan alan”

Et toprak ikilemesine getirilen yer adı yapan +lık isimden isim yapım ekiyle türetilmiştir.

Ama **ettopraklığı** geçerken, söylentilerin hepsini noktalar gibi anlatılan bu köyü, o araya hiç varamadıklarını söyleyenlerin, oraya hiç varılmadığını, varılmadığını anlatanların nasıl da bildiklerini merak etmişti. (GKB: 197)

ezişmek “Galip gelmek amacıyla birbirini ezmek”

Ezmek fiilinin “karşıdakini tamamen yok edecek biçimde yenmek” anlamından türetilmiş bir sözcüktür (sozluk.gov.tr).

Ortalıkta, çatışmaktan, **ezismekten** başka şey düşünmeyen iki yaratık kalmıştır. (GKB: 226)

gereksinirmek “İhtiyaç hâline getirmek”

“İhtiyaç duymak, ihtiyacı olmak” anlamındaki *gereksinmek* (sozluk.gov.tr) fiilinden türeyen sözcüğün anlamını belirlemede, bulunduğu cümledeki *kendi kendine* tekrar grubu ve kendisinden önceki sözcükte bulunan *belirtme hâli eki* ile kurulan bağlamdan yararlanılmıştır.

*Denizsiz bir kentte oturmağa karar vermekle deniz tutkunluğunun artacağını, çok sevdiği bir şeyden, insan hali, usanabileceği bir günün gelip çatması olasılığını ortadan kaldıracabileceğini düşünmüş, bir çeşit kurnazlık etmişti sanki; kendi kendini aldatmağı **gereksinirmiş** gibi, bunu yapmanın boşluğunu anlamadan...* (GKB: 34)

gülüm “Gülümseme”

Fiillere gelen *-(I)m / -(U)m* ekiyle türetilmiş bir isimdir.

*Çocuğun yüzündeki **gülüm** bir an bile sönmüyor.* (GKB: 22)

kıpraştırmak “Hareketlendirmek; bir duygunun, bir özlemin gerçekleşmesi için canlandırmak”

Sözcüğün GTS’de türetildiği kendisine en yakın türemişi, *kıpramak* “kıvıldamak” (sozluk.gov.tr); kökü, *kıpmak* “göz kırpmak” [*-k̄i-p-*] fiilidir (TTKBS, C. I: 509). Cümledeki bağlamdan anlaşıldığı üzere anlamı ise göz kapaklarındaki hareketlenmeyle gönüldeki bir isteği harekete geçirecek heyecan duygusunu canlandırma arasında kurulan benzerliğe dayanmaktadır.

*Kavaklar, kentin her yerinde bir daha yapraklanmıştı. Kuş bir daha ötmüştü. Ama kuş da, yapraklar da, denizi **kıpraştırmamıştı** gönülünde bu yıl; ilk kez olan bir şeydi bu.* (GKB: 34)

köşegenlemesine “Bir şeyin veya kimsenin çaprazına denk gelecek biçimde”

GKB’deki sayısal veriler de göstermektedir ki Karasu yeni sözcükler türetme eğiliminde olan bir yazardır. O, gerektiğinde dilin imkânlarını zorlayarak *-ki* bu hususta sık sık analogiye başvurmaktadır- sözcük türetme konusunda oldukça cesaretlidir, denilebilir. *Köşegenlemesine* de analogi yoluyla türetilmiş bir sözcüktür. GTS’de hâlihazırda bulunan *çaprazlamasına*’yı kullanmak yerine GTS’de *köşegen*’e kadar genişlemiş olan sözcükten (sozluk.gov.tr), yapısal ve anlamsal olarak aynı özelliklere sahip bir sözcük türetmeyi tercih etmiştir.

*Çardak altının **köşegenlemesine** öbür ucunda, onlardan uzakta, iki oğlan vardı.* (GKB: 126)

küseğenlik “Çabuk küsmeye meyilli olma”

“Çabuk ve sık sık küsen (kimse)” anlamındaki *küseğen*’den türemiş bir isimdir (sozluk.gov.tr).

*Konukları alsemenderlerin yetiştirildiği camlığın önüne götürerek lâleye bu kadar benzeyen bu bitkinin **küseğenliğini**, özelliklerini uzun uzun anlattı.* (GKB: 185)

kumlalık “Sahil olma, sahil olma özelliğine sahip yer”

“Plaj” anlamındaki (sozluk.gov.tr) *kumla*’ya getirilen, eklendiği isme “olma” anlamı katan isimden isim yapan *+lık* ekiyle türetilmiştir.

*Ada halkının tümünü bir araya getiren toplantıların yapıldığı kumla, **kumlalıktan** çıkmış, koca bir ova olmuştu üç gece içinde.* (GKB: 151)

kuşanık “Yanına almış, yanında hazır bulundurmak”

GTS'deki *kuşanmak* “1. Beline kuşak, kılıç, kemer vb. şeyler bağlamak; takmak. 2. giymek” fiilinden türeyen sözcüğün anlamı (sozluk.gov.tr), cümledeki bağlamdan da anlaşılacağı üzere türediği bu fiilden bir dereceye kadar uzaklaşmıştır denilebilir.

*Her şeyin başında, ortasında, sonunda, hayvanını **kuşanık** adamın imgesi var.* (GKB: 48)

saklangan “Saklı, saklanmış”

Saklan- fiiline gelen *-gan* fiilden isim yapım ekiyle oluşturulmuştur. Ekin fonksiyonu, *-An* sıfat-fiil ekinin anlam bakımından daha kuvvetlisini ifade eden sözcükler türetmektedir (Ergin, 2012: 190).

*Yolcuydu, başına her türlü şey gelebilirdi, hazırdu buna, ama bütün yolcular gibi, gene de, her şeyin yolunda gitmesini, her şeyin ayağına gelmesini, için için beklemişti; gizli, kaçak, **saklangan** bir duyguydu bu.* (GKB: 43)

sonul “Son; dönüşü olmayan ve bir şeyleri bitiren, nihayete erdiren”

Türkçede işlek olmayan isimden isim yapan ve “gibilik, benzerlik” anlamı katan *+l* ile türetilmiştir (Ergin, 2012: 177). Karasu, sözcüğün yer aldığı cümlenin soru cümlesi olması, pişmanlık, özgürlük vb. kavramlarla kurduğu bağlamda, *son* kavramının keskin olan sınırını biraz azaltmak istemiş, bu sebeple de *+l* ekini kullanmıştır denilebilir.

*Pişmanlığın, açıklığın, özgürlüğün ötesine geçemez mi, özgürlüğü ortadan kaldıran bu **sonul**, dönülmez davranışla?* (GKB: 81)

söylemeklik “Söyleme/dile getirme, söylemiş/dile getirmiş olma”

Sözcüğün türediği *+luk* eki için bkz. *kumlalık*.

-Bu yiğit yengecin öyküsünü anlatmış mıydım sana?

*diye sordu. Yengeçler konusunda, hele hele, yiğitlik konusunda, o güne değin kendisiyle hiç konuşmamış olduğumuzu **söylemekliğim** üzerine yengecin sırtını kaldırdı.* (GKB: 75)

tansımak “Şaşırarak, hayrete düşmek”

Fiil, Clauson'un (1972: 525) *taş* “harika, değerli, nadir”, Caferoğlu'nun (1968: 223) *tang* “şaşma, taaccüp, hayret” olarak madde başı yaptığı isimden/sıfattan fiil yapan *+sI* ile türetilmiştir.

*Bildikleri denizin bildikleri yeşilliklerini, iribaş karası, tavus aynası, denizanası, erik kütürü yeşillerini, her an yeniden **tansıyarak** yüzüyorlardı.* (GKB: 126)

tapınç “Tapınak”

***tapınç** kulelerinin tepesindeki sunaklarda çakmaktaşı bıçaklarıyla kölelerin, tutsakların göğsünü yarıp ışığa açar,* (GKB: 203)

telli “Karada kullanılan bir ulaşım aracı”

Eserde sıklıkla geçen *deniz* kavramı, tanım için bu aracın karada kullanıldığı bilgisini vermeyi gerekli kıldı fakat Karasu, eserde bu taşıyla ilgili tanım için kullanılabilir başka hiçbir bilgi veya ipucu vermemiştir.

*Gündüz otobüs kalkıyor bile olsa, gitmeyecekti garaja. Burada denize girmek varken, güneşin altında kızacak otobüste kavrulmak alıklık olurdu. **Telliye** bindi, denize gitti. Akşama doğru dönüp karnını bir güzel doyurdu, garaja uğrayıp değnekçiyi buldu.* (GKB: 38)

yastanık “Yaslanmış”

Sözcük, GTS'deki yastamak “yaslamak” fiilinden türetilmiştir (sozluk.gov.tr).

*Sabah beri, bakıp bakıp tepenin eteğine **yastanık** gibi gördüğü han, gerçekte, tepenin epey berisinde.* (GKB: 49)

yavruluk “Yavru olma”

Sözcüğün türediği +luk eki için bkz. *kumlalık*.

*Balık. Hava güneşliyse, **yavruluğu** bakmadan balıkçıya terler döktürecek; karlıysa, kulağına kaçacak kar suyuyla, baygın, suyun yüzüne vuracak balık.* (GKB: 17)

yeğnileşmek / yeğnileştirmek “(bir ağırlığı) Hafifleşmek / (bir ağırlığı) hafifleştirmek”

Ağızlarda kullanılan *yeğnilemek* “hafifsemek” fiilinden türetilmişlerdir (sozluk.gov.tr).

*Sandal akıp gidiyor hâlâ. Kolundaki ağırlığın **yeğnileşmesini** önce gönlünün gücüne bağlıyor ama biraz sonra anlıyor ki balık küçülüp kurumakta, etleri yarılıp kokmağa başlamakta.* (GKB: 29)

*Balık ağırlaştıkça, bu yükü sevdiğini anlıyordu balıkçı; ağırlığın arttığını duydukça, gönlünde, onu **yeğnileştirebiliyordu.*** (GKB: 25)

yoğuru “Bir katı veya toz maddeyle suyun karışımından oluşmuş ve şekil verilmiş nesne”

*Tutup peri masalına çevirecektim bu işi; günün birinde, oturduğu, çalıştığı evin bahçesinde bir kil katmanı bulduracaktım ona; bunu yoğuracak, bitirdiği **yoğurunun** kusursuzluğunu görecektim, “canlansa...” diye içinden geçirecekti; **yoğuru**, ertesi sabah, yeşil gözlü bir güzel yaratık olup çıkacaktı karşısına.* (GKB: 216)

2.1.2.2. Sözcük Birleştirmeye Türetilmiş Sözcükler

dili işlemek “Ağzı çalışmak, konuşmak”

Bu birleşik fiil için, STT'deki *ağzı çalışmak* birleşik fiilinin analogi yoluyla oluşturulmuş şeklidir denilebilir.

*Kendisini dinleyenlerin bu sözlerde ipe sapa gelir bir şeyler bulup bulmayacaklarını merak bile etmeden. Kafası mı çalışıyordu, **dili mi kendiliğinden işliyordu?** Bilemeyecek haldeydi. Sonra “böyleli...” dedi, zembereği kopmuş gibi durdu.* (GKB: 147)

eksik güdük “Nitelik ve nicelik bakımından yetersiz olan”

Tekrar grubu kuruluşunda olan bu söz varlığı ögesi, STT'deki *eksik gedik*'le ses bilgisel benzerlik gözetilerek türetilmiştir.

*Ama kaç kişi -bir parçacık da olsa, **eksik güdük** de olsa- bunu başarabilir?* (GKB: 28)

erik kütürü “Olgunlaşmış ve taze can eriği rengi”

*Bildikleri denizin bildikleri yeşilliklerini, iribaş karası, tavus aynası, denizanası, **erik kütürü** yeşillerini, her an yeniden tansıyarak yüzüyorlardı.* (GKB: 126)

gönlü yatmamak “İç, kalbi elvermemek”

*Çıyanlara kıymık kıymık, lif lif yem olmasına Cüneyt'in **gönlü yatamaz.*** (GKB: 81)

gönül gücü “Gönlün beyne ve bedene hükmetme kabiliyeti”

STT'deki akademik bir insan topluluğunu ifade eden *beyin gücünden* örneksenerek türetilmiş bir söz varlığı ögesidir.

*Bu gece gürültüye biraz alışmış olduğundan mı yoksa kulaklarını **gönül gücüyle** sağırlandırdığından mı ne, garajın içinde değil de çok uzağında gibiydi.* (GKB: 38)

gözden yitmek “Görünmez olmak, kaybolmak”

STT'deki *gözden kaybolmak* birleşik fiilinin, fiil unsuru olan *kaybolmak* yerine aynı anlamda ama Türkçe bir sözcük olan *yitmek*'in tercih edilmiş şeklidir. Karasu, Türkçenin zengin bir söz varlığına sahip olduğunu, eserlerinde yabancı kökenli sözcükler yerine onların Türkçe karşılıklarını kullanarak sık sık gözler önüne sermiştir.

Bir daha yitti gözden; bir kapı açılıveriyordu sanki önünde, düz duvarın karşısında durur gibi de olsa. (GKB: 46)

gülçizcilik “Kumaş, kâğıt vb. üzerine gül resmi çizme mesleği”

Lâlesiliciliği ile gülçizciliği, o aralar, pek çok ailenin ekme parasını çıkardığı bir iş olmuş. (GKB: 175)

gün devrilmek “Güneş batmak”

STT'deki *gün batmak* birleşik fiilindeki *batmak* yerine Karasu *devrilmek* fiilini kullanarak aynı anlama gelen bir söz varlığı ögesi türetmek istemiştir.

Gün devrilirken, hanın kapısına hâlâ erişememiş olacaktır bu abdal. (GKB: 48)

hiçolmak “Yaratılmamış, var olmamış gibi olmak”

Hem niye yıkım olsundu? Bu yeni duruma uyarlanmağı niçin kimse düşünmüyor gibiydi? Belki gerçek yıkımın nedeni, bu alacaktı. Ama bu düşüncesini ortaya atmak, dile getirmek atabilirdi biraz sonra bir araya gelindiğinde böyle düşünülmedik bir yoldan yıkıma gitmesi kendi için de bir bitim olacaktı. Bir hiçolum. (GKB: 149)

içini karıştırmak “İçine kurt düşmek”

Lâle tarlası, birden, denizde gördüğü gerçeksi düşe götürdü onu. Yüzünü görmediği, belki de hiç göremeyeceği u genç yönetici, birden karıştırıyordu kafasını, içini. (GKB: 174)

kafasını karıştırmak “Bir konuda karar veremeyecek duruma getirmek”

STT'deki *kafa karışıklığı* ve *aklını karıştırmak*'tan hareketle türetilmiş bir söz varlığı ögesidir.

Lâle tarlası, birden, denizde gördüğü gerçeksi düşe götürdü onu. Yüzünü görmediği, belki de hiç göremeyeceği u genç yönetici, birden karıştırıyordu kafasını, içini. (GKB: 174)

kâğıtuçurmaz “Kâğıdın herhangi bir esintide uçmaması için yapılmış ağırlığı olan bir araç”

Yeniden masanın başına geçip kâğıtuçurmazın altında yarım bıraktığı mektubu görünce, yorulduğunun, açtığının farkına vardı. (GKB: 174)

kardeşkovan “Yüzde olduğu ve bulunan kişilerin, biyolojik anlamda kardeşlerinin veya mesleki anlamda aynı ustadan yetişecek olan çırakların yaşamayacağına işaret eden bir damar”

Kardeşkovan damarını, bu sabah, ustası da aramıştı yüzünde. (GKB: 114)

konar kalkar “Konargöçer”

GTS'deki *konargöçer* sözcüğündeki *göçmek* yerine *kalkmak*'ın “başka yere gitmek veya taşınmak” (sozluk.gov.tr) anlamını kullanan Karasu, analogiyle *konar kalkar*'ı türemiştir.

Artık kışlak, konar kalkar köylerde kışlamadığı, kat kat yünler, postlar giyininip at sırtında uyumadığı için, bir zamanların göçebesi, içilecek suyun ardında değildi artık; yıkanılacak, çimilecek, bakılacak suyun tadına varmıştı. (GKB: 124)

küşüme düşmek “Şüphelenmek, kuşulanmak”

Türkçe yeni kavrama ihtiyaç duyulduğunda veya duygu ve düşünceleri yeni bir sözcükle ifade edilmek istendiğinde yapım eklerinin yanı sıra sözcük birleştirme, cümlelerin bağlamından yararlanarak edebî sanatlar aracılığıyla mevcut sözcüklerin anlam alanını genişletme gibi çeşitli yöntemlere sahip zengin ve güçlü bir dildir. *Küşüme düşmek*, Karasu'nun bu durumun bilincinde olduğunun göstergelerinden biridir. GTS'de "kuşkulanmak" anlamına sahip ağızlardan alınmış *küşüm* sözcüğünden türemiş *küşümlenmek* varken o, analogiye başvurarak *şüpheye düşmek* fiilinin sözcük birleştirme özellikleriyle ve dahi yardımcı fiilinin aynıyla bir birleşik türetmeyi tercih etmiştir (sozluk.gov.tr). Bu sözcük aracılığıyla hem okuyucunun dikkatini çekmek hem de yeni bir sözcük türeterek dile katkıda bulunmak ve *küşüm* sözcüğünün STT'deki kullanım sıklığını artırmak istemiş olabilir.

*Anlatılanların çoğunun yalan olduğunu, hiç değilse hepsinin dayanaksız, sağlamlıktan yoksun bilgiler üzerine kurulduğunu her gün, her gece, bir daha, bir daha anlar, görürken, nedense köyün varlığından bir an bile **küşüme düşmemişt**. Kimse görmediğine göre bu köy, tümüyle, bir masal olabilirdi de.* (GKB: 198)

lâlesilicilik "Kumaş, kâğıt vb. üzerindeki lale resmi silme mesleği"

Lâlesiliciliği ile gülçiziciliği, o aralar, pek çok eilenin ekmek parasını çıkardığı bir iş olmuş. (GKB: 175)

merak gıcıklamak "Meraklandırmak"

Bir şeyin nedenini, niçinini vb. anlamak istediğini ifade eden mental bir fiil olan *merak gıcıklamak*, şekil ve anlam olarak GTS'deki *iç gıcıklamak* fiilinin analogi yoluyla türetilmiş birleşik fiildir (sozluk.gov.tr).

*bilmiyorum, inanan inanır, ama biliyorsunuz ki giz lakırdıları etmeğe bayılır insanlar, her neyse, bana kalırsa, salt **merak gıcıklamak** için böyle sözler edilir,* (GKB: 90)

mutusulanıvermek "Kendini mutsuz edivermek"

Cümleden büyük birliklerin varlığı bakış açısıyla bağlam alanını genişleterek bakıldığında, Bilge Karasu'nun kişinin kendi kendine verdiği, kendinde yarattığı bir duyguyu tanımlamak için, eklendiği fiile dönüşlü çatı eklerinden "yapılan işin yapana döneceği" anlamı katan fiilden fiil yapım eki *-n-*'yi kullandığı anlaşılmaktadır (Korkmaz, 2009: 129).

*Aradığım mutluluk olmadığı, olamayacağını anladım geçen yıllar içerisinde; mutluluğun tanımı nasıl yapılırsa yapılsın...Kısacası, mutluluk, belki mutsuzluğun, belki umutsuzluğun kabul edilmesi anlamına gelecek. [Ama bunların (yani mutsuzluğun, umutsuzluğun) kabul edilmesi de, her şeyden önce, gerçekten öğrenilmelerine bağlı...Son zamanlarda bunu öğreten biri çıktı karşıma (kendi uydurduğuna herkesten önce kendi inanan, başkalarının buna hemen kapılmaması karşısında **mutusulanıveren**, ya da öyle görünen biri)].* (GKB: 214)

oğultutmaz "Yüzde ortaya çıkan ve görülen kişinin öleceğine işaret eden bir çeşit damar.

Bu damar, kan bağı veya usta-çırak ilişkisi olan kişilerce görülür."

*Ama bu arada, sabah ışığının yumuşak parlaklığında, kendi bir şey görmüştü ustasının iki kaşı arasında. Kardeşkovan damarının mol çatalı yerine, **oğultutmaz** damarının yeşilimsi kalmasını.* (GKB: 114)

salık almak "Haber almak"

Bilge Karasu bu birleşik fiili analogi yoluyla, GTS'deki *salık vermek* birleşik fiilindeki *vermek* yardımcı fiilinin zıddı olan *almak* fiilini kullanarak türetmiştir (sozluk.gov.tr).

*Ölüp yok olan, ölülere karışan, yerin, suyun altına inip onlardan **salık alan**, gökyüzüne, onun da ötesine çıkıp ışığı, aydınlığı, bilgeliği oradan, çiçek derer gibi, yanına alıp gövdesinin dağılmış parçalarını yeniden bir araya getirerek, tazelenip yeniden doğmuş gibi yeryüzüne dönerek insan arasına karışandır ki bilinecek her şeyi bilir.* (GKB: 27)

suyüzü “Deniz, okyanus vb. su alanlarının üst kısmı”

GTS’de *yeryüzü* “dünya, yer kabuğu” kavramlarını karşılamakta ve birleşik yazılmaktadır (sozluk.gov.tr). Karasu, cümledeki bağlamdan da anlaşılacağı üzere *yeryüzünü*, dünyanın denizin dışında kalan topraklık alanı için kullanmış; analogi aracılığıyla *yeryüzüyle* yazım olarak aynı görünüşte, anlam olarak da zıddı olan bir diğer deyişle “*dünyanın topraklık alanı dışında kalan, suyla kaplı bölümü*” tanımına karşılık olabilecek *suyüzü* sözcüğünü türetmiştir.

*Balık -omzundan, üzerinden bir an bile kopmadığı halde- aşağıda, uzkata, yeryüzü, **suyüzü** gibi yayılıyor.* (GKB: 27)

usa sığmamak “Akla uygun gelmeyen”

Bilge Karasu, daha yaygın bir kullanım alanına sahip olsalar da yabancı dillerden ödünçlenen sözcükler yerine ağızlardan, tarihî lehçelerden veya standart dilde olan ama daha az bilindik sözcükleri kullanma cesaretine sahip başka bir deyişle Türkçeyi sınırlarını zorlayacak kadar seven ve ona okuyucuyla arasındaki iletişim aracı olmaktan daha fazla anlam yükleyen bir sanatçıdır. *GKB*’de Arapça *akıl* sözcüğü yerine sıklıkla *usu* tercih ettiği, *akıl* ile kurulmuş birleşik sözcüklerde sıklıkla tanıklanmaktadır. Bunlar analogiyle oluşturulmuş sözcükler olarak değerlendirilebilir.

*Bu alıklığı görüp kavrayan, kendine başka bir yaşam yaratmak için **usa sığmaz** bir buluş gücünün zengin çeşitliliğini ortaya koyan yeni bir kuşak yetişmişti bu arada.* (GKB: 136)

usunun köşesinden geçirmemek “Hiçbir zaman veya koşulda düşünmemek, tahmin etmemek”

Açıklama için bkz. *usa sığmamak*.

*Korktuklarının başlarına gelmeyeceğine yavaş yavaş kanıkmağa başladıkları bir sırada (ne var ki, böyle bir kanıkmanın ancak şimdi farkına varabiliyorlardı) **uslarının köşesinden geçirmedikleri** bir şeyle karşılaşıyorlardı.* (GKB: 148-149)

usu almamak “Bahsi geçen olayın gerçekleşebileceğine olasılık vermemek”

Açıklama için bkz. *usa sığmamak*.

*Anlattıklarında herhangi bir kötülük olabileceğini, sevgili kafasını tedirgin edebileceğini **usu almıyordu**.* (GKB: 117)

usu karışmak “Kafası karışmak, herhangi bir konuda karar veremeyecek duruma gelmek”

Açıklama için bkz. *usa sığmamak*.

*Üç dört ayrı zamanı birbirine kattığının bilincine vardıkça **usu** büsbütün **karışıyordu**.* (GKB: 39)

usumdan geçmek “Aklından geçmek”

Açıklama için bkz. *usa sığmamak*.

*Göz göze geldik gene. **Usumdan geçeneri** bilmiş gibi, biraz alaycı bir gülümsemeyle, başını “evet” dercesine sallıyordu.* (GKB: 159)

usuna gelmek “Planlanan veya bilinenden başka şey düşünmek”

Açıklama için bkz. *usa sığmamak*.

Sonra başka bir şey **geldi usuma** o ara. (GKB: 158)

usunda kalmamak “Belleğinde yer etmemek, aklından çıkmak”

Açıklama için bkz. *usa sığmamak*.

Ustasına söyleyemeyeceği şey zaten içinde, **usunda kalamazdı**. (GKB: 114)

usundan çıkmamak “Unutmamak, hep hatırlamak”

Açıklama için bkz. *usa sığmamak*.

Otel karşılayıcısının “tutsak olmağa bakın” deyişi **usumdan çıkmıyordu** ama tutsak olmak bana bağlı değildi, üstelik tutsaklığı hiç istemiyordum. (GKB: 130)

usundan geçirmemek “Bir an için bile düşünmemek”

Açıklama için bkz. *usa sığmamak*.

İkinci yaprağı yedikten sonra üçüncüsünü yemenin gerekebileceğini **uslarından geçirmemişlerdi** belki de... (GKB: 190)

yüze varmak “Bir sıvının hava ile kesiştiği nokta, yüzey”

GTS’deki **yüze çıkmak** birleşik fiilinin analoji yoluyla **çıkılmak** yerine **varmak** konularak türetilmiş şeklidir.

Yavaş yavaş uyuşan balıklar, kendilerini yitirecek sonra, yarı ölü yarı baygın su yüzüne doğru yükselmeğe, **yüze varınca** da sirtüstü, yana yatmış, sürüklenmeğe başlayacak akıntıya uyup. (GKB: 19)

2.2. Ses Bilgisel (Fonolojik) Sapmalar⁹

Bu başlık altında GKB’de, GTS’deki kullanımlarının dışında, Bilge Karasu’nun tercihi olan fonetik hadiselerle kullanılan sözcükler ele alınacaktır.

aceletmek (<acele etmek) “Çabuk davranmak, ivmek”

Ünlü birleşmesi, Türkçede son sesi ünlü olan bir sözcükle, ilk sesi ünlü olan bir diğer sözcüğün yan yana gelmesi durumunda, iki ünlünün kaynaşarak tek ünlü hâline gelmesidir (Ercilasun, 2020: 98).

Her yerinden çekiştiriyorlardı. Sazlı’ya, Görencik’e, Madrabaz’a, Kuyulu’ya, Arıfköy’e, oraya, buraya, kalkıyordu arabalar, kalkacaktı, **aceledelim, aceledelim...** (GKB: 35)

adamoğlu (< âdemoğlu) “İnsan”

İlerleyici ünlü benzeşmesi ile /-e-/ ünlüsü /-a-/’ya değişmiş ve ilk hecedeki uzun ünlünün normal süreli ünlüye değiştiği öngörülmektedir¹⁰.

Adamoğlunun bütün serüvenini bir tekerleğin parmaklarına yerleştiriverdiğim için sevinmem yakışık alır mı? (GKB: 202)

deyecek (>diyecek) “Demek”

STT’de fiil, -ecek sıfat-fiil ekinin önündeki /-y-/ yardımcı ünsüzünün etkisiyle ünlüsü daralmış şekliyle kullanılmaktadır fakat Karasu fiili ünlüsü geniş şekliyle kullanmayı tercih etmiştir.

Deyecek zaman bıraksalar... (GKB: 87)

dışarıllık (< dışarlıklık) “Taşralı”

⁹ Bu başlık altında yer alan sözcüklerin kullanımları ve anlamları için *Güncel Türkçe Sözlük*’e (GTS) (sozluk.gov.tr) başvurulmuştur.

¹⁰ Bu ses olayıyla ilgili değerlendirmeyi, çalışmanın ses kayıtlarına değil, yazılı metne dayandığı ve gündelik hayattaki duyularımızdan yola çıkarak yaptığımız için *öngörmek* fiiliyle ifade etmeyi uygun bulduk.

STT'de /-i-/ sı düşmüş şekliyle kullanılan sözcük, Karasu tarafından /-i-/ lı olarak kullanılmıştır. *Aşfaltta, bulvarda yiyecek arayacak ölçüde Ankara'nın yabancısı, dışarıllık bir kirpi...* (GKB: 61)

kıtipiyoz (<kıtipiyoz)

“Değersiz, bayağı, kötü” anlamındaki sözcükte, birinci hecedeki /-i-/, ilerleyici benzeşmeyle ikinci hecedeki /-i-/ yi kalınlaştırmıştır.

İrkildi. Beklediği yere, kıtipiyoz bir araba gelmişti. (GKB: 39)

Refikamteyze (<Refika Hanım Teyze)

İkinci ismin ön sesteki /h-/ ünsüzünün düşmesi, bu ses olayının bir sonucu olarak ünlü birleşmesi (açıklama için bkz. *aceletmek*) ve iç seste /-i-/ düşmesi hadisesi meydana gelmiştir.

“Bu biçime yarım-çizme derler evlatlığımi” dediği Refikamteyesi. (GKB: 163)

tonos (<tonoz)

“Tuğla ve harçla örülmüş, alttan obruk, yarım silindir biçiminde tavan örtüsü” anlamındaki sözcükte son seste /-z/ > /-s/ değişimi görülmektedir.

Dükkânın arkası duvar değildi, camdı; bir kapıdan, gene tonos tavanın altında kalan başka bir sekiye çıkılıyordu. (GKB: 31)

uğuşturmak (<ovuşturmak) “Bir şeyi bastırarak başka bir şey üzerinden geçirmek”

Sözcükte /-v-/ > /-ğ-/ değişmesi gerçekleşmiştir. Ayrıca ikinci hecesindeki dar-yuvarlak /-u-/, gerileyici benzeşmeyle birinci hecedeki /o-/'yu daraltmıştır.

Başını salladı uzun uzun, gözlerini uğusturdu, artlarından bir daha baktığında bir şey göremedi artık yolda. (GKB: 54)

üzerleri (< üzeri) “Üst”

Türkçede *üzeri* isminin genellikle *çokluk eki* veya *3. çokluk şahıs iyelik eki* almış çekimleri tercih edilmemektedir. Bu gibi kullanımların gerekliliğinde, *üst* isminin kullanımı daha yaygındır. Karasu, *3. çokluk şahıs iyelik ekli* kullanım için *üzeri* ismini tercih etmiş, kullanımını da son sesteki /-i-/ yi düşürüp *üstleri*' ndekine benzer bir çekim hâline getirmiştir.

Bir martı yayılıyor üzerlerinde, bir ağacın tacı gibi. (GKB: 27)

yeyip (>yiyip) “Tüketmek”

Türkçede /y/ ünsüzü, yanındaki ünlüleri daraltma özelliğine sahip ünsüzlerden biridir. STT'de sözcüğün zarf-fiil eki aldıktan sonra yardımcı ünsüz /y/'nin etkisiyle yiyip şekliyle olmasına rağmen Karasu, ünlü daralmasına uğramamış şeklini kullanmıştır.

Her yanı dökülen, gerçek takaların güzelliğine inat, küçükseme dolu bir sesle “taka” diye nitelenen, yıllarca, iyili kötülü yol yeyip bitirmiş otobüslerden biriydi gelen. (GKB: 39)

yuğrulmak (< yoğrulmak) “Yoğurma işi yapılmak”

Sözcüğün ikinci hecesindeki dar-yuvarlak /-u-/, gerileyici benzeşmeyle birinci hecedeki /-o-/'yu daraltmıştır. Sözcük bu şekliyle DS'de de kayıtlıdır (sozluk.gov.tr).

Ne sandal çıktı denize, ne ekmek yuğruldu, ne de yanaşacak gemileri bekleyen var. (GKB: 146)

2.3. Şekil Bilgisel (Morfolojik) Sapmalar

Bu başlık altında değerlendirilmek üzere tespit edilmiş 1 örnek bulunmaktadır:

-dukta “-DIĞI/-DUĞU zaman, -İncA/-UncA”

-DİK/-DUK sıfat-fiil ekinin bulunma hâli ekiyle (+DA) genişletilmiş şeklidir. Eski Anadolu Türkçesi ve Osmanlı Türkçesi dönemlerinde sıklıkla kullanılan ek, Türkiye Türkçesinde kullanımdan düşmüştür (Korkmaz, 2009: 1032).

*Ne ki, kimi sanatçı söz konusu **oldukta**, “yaptıkları”nın arasında yaşamları, ya da en azından, bu yaşamın birkaç bölümü de var.* (GKB: 224)

2.4. Yazımsal Sapmalar

STT’de sözcükler arasında bulunan boşlukların kaldırılması veya olmayan boşlukların konulması, sözcüklerdeki olağan dışı sıralamalar bu başlık altında değerlendirilmektedir (Özünü, 2001: 142-143). GKB’de bu başlık altında, ayrı yazılması gereken sözcüklerde birleşme ve sözcüklerde alışılmamış sıralamalar değerlendirilmiştir:

ettoprak (< et toprak)

Ağızlardaki kullanımı dolayısıyla aynı zamanda *diyalektik sapmalardan* olan sözcüğün yazımı *et toprak* şeklindedir.

*İlk olarak önüne bakmamıştı dikkatle. Bir **ettoprağa** girdiğini anladığında iş işten geçmişti.* (GKB: 197)

ilerigelen (< ileri gelen)

*Adanın **ilerigelenleri**, bir de denizden gidip bakacaklardı koyun durumuna, çocukların bu derse girdikleri sıralarda.* (GKB: 142)

incitmebeni¹¹ (< incitme beni) (GKB: 132)

ölümdirim (< ölüm dirim)

*Bu dalgacık, yengecin dışında kalan dünyaya ulaklık etmektedir oysa. **Ölümdirim** ulaklığını.* (GKB: 80)

sualtı (< su altı)

*Gökyüzü, yeryüzü, **sualtı** bir araya gelmiş gibi, bu Ulu Ağaçta.* (GKB: 27)

tersyüz (< ters yüz)

*İlişki **tersyüz** edilmekle mi kalmıştır?* (GKB: 226)

yersualtı (< yer su altı)

*Ağacın dibinde durmakla, tepelerindeki gökyüzünü, gövdelerindeki yeryüzünü, ayaklarını taşıyan **yersualtı** bir araya getiren, evreni bir arada tutan onlardır sanki.* (GKB: 23)

2.5. Anlamsal Sapmalar

Literatürde *alışılmamış bağdaştırma* terimi ile de bilinen anlamsal sapma türüdür. Sözcüklerin kendi anlamları dışına çıkarak kazandıkları yeni anlamlarını konu edinir (Dinçer, 2004: 234). Bu başlık altında, cümlelerdeki bağlam aracılığıyla kazandıkları ve GTS’deki anlamlarından farklı bir anlamda kullanılan sözcükler değerlendirilmiştir:

bekinmek “İsrar etmek”

*Ertesi sabah arkadaşları yola çıktığında, adam onlarla gitmedi. Ne denli **bekindilerse** kandıramadılar.* (GKB: 53)

çöngül “Derinlik”

¹¹ Bu tespit, 9. Masal’ın başlığı olduğu için metin içi örnek verilememiştir.

Düşününün **cöngülünden** sıyrılıyordu... Yanıbaşında kopan bir tangirtıyla yerinden sıçradı. (GKB: 40)

emik “İçe göçmüş, içe çökmüş”

İki yanında da kocamış yüzler, çökmüş göğüslere doğru sarkmış kar saçlı kafaların buruş buruş yüzleri anlamsızca gülümsüyordu, **emik** avurtları, dişsiz ağızlarıyla; çukura kaçmış dalgın gözleri, adamın gözlerinin içine içine bakar gibiydi. (GKB: 44)

kar “Ağarmış, beyaz”

Karasu, atmosferik bir olay olan *karın* rengini, bir renk adı olarak kullanmıştır.

İki yanında da kocamış yüzler, çökmüş göğüslere doğru sarkmış **kar** saçlı kafaların buruş buruş yüzleri anlamsızca gülümsüyordu, (GKB: 44)

kavkı “Deniz kabuğu”

GTS’de sözcük “kabuk” olarak anlamlandırılmıştır. Sözcükle ilgili herhangi bir örneğin de olmaması sebebiyle sözcük, bu başlık altında değerlendirilmiştir (sozluk.gov.tr).

Denizsiz kalmamak için, gittiği her kıydan çakıllar, **kavkılar** taşırdı evine. (GKB: 33)

ölümlük “İdamlık”

Başkana uymamakla **ölümlük** bir suç işlediğinizi nasıl düşünmediniz? (GKB: 193)

us “Bilgisi, eğitimi, düşüncesi yüksek düzeyde olan kimse¹²”

Yeni 'nin her zaman doğru olduğu, doğru da olduğu, bir zamanların seçkin **uslarınca**, neredeyse tartışılması gereksiz bir gerçeklik diye görülürdü. (GKB: 76)

2.6. Diyalektik Sapmalar

Ağızlarda yer alan dil öğelerinin edebî eserlerde yer alması, diyalektik sapmaların konu alanını oluşturur. Leech (1991: 49), diyalektik sapmalara, nesir yazarlarının sıklıkla başvurduklarını belirtmiştir. Diyalektik sapmaların, GKB’de örneğine en çok başvuru ikinci sapma türü olması, bu bilgiyi doğrular niteliktedir. Bu başlık altında GTS’de ağızlarda kullanıldığı bilgisi yer alan veya DS’de kayıtlı olan sözcükler değerlendirilmiştir¹³:

atlangıç “Atlama taşı”

Buraya gelesiyey, kayalar **atlangıç** gibi sıralanmıştı sanki, şimdi anlıyordu; çektiği güçlük bir şeycik değilmiş. (GKB: 96)

aymak “Dalgınlıktan ayılmak”

Ama işte o gece, böyle paylandıktan sonra, **aymıştı**. Kâğıtlardan ötürü değil de, ustasının öfkesinden ötürü. Nasıl da sezememişti o güne dek? (GKB: 116)

azmak “Bataklık, sazlık, su birikintisi”

Azmaclarda gırıldayan kurbağamsı yaratıklar görmüştü; bir bükün içinden fırlayıp tavşana benzer bir hayvanı kovalayan bir yaban kedisi görmüştü. (GKB: 196-197)

balkıma “Parlama, parıldama”

Sözcüğün ağızlardaki kullanımı, fiil şekli için bir diğer deyişle *-ma* isim-fiil ekini almamış şekli için belirtilmiştir.

Işık yok, ışıltı yok, **balkıma** yok. (GKB: 26)

¹² Sözcüğün anlamlandırılmasında *beyin* sözcüğünün GTS’deki anlamına başvurulmuştur (sozluk.gov.tr).

¹³ Sözcüklerle ilgili değerlendirilmelerde sozluk.gov.tr’ye başvurulmuştur.

cıgara “Sigara”

İçeriden çıkan **cıgara** dumanıdışarıdan gelecek linyit dumanını bastıracak denli çoktu. (GKB: 64)

cırnak “Yırtıcı hayvan tırnağı”

Abayı delip derisini kazıyan, etine geçen **cırnakları**, dişleri; bu yırtılma, delinme acısını abdalardan başkası bilemez; çünkü yarı cırboğa, yeri firavun faresi, tüyü pembeye çalar renkli, dişleriyle kemirgen, pençeleriyle etebur hayvanı kuşağının katları içinde taşıdığını gören yoktur daha. (GKB: 49)

corum “Balık akını”

O zaman, içtiği sulara tuz ekmeğe başlardı düşünde, gövdesinin bütün uzunluklarını mersin balıklarına, bütün yuvarlaklarını denizanelerine dönüştürür, yosun ormanlarında dolanır, dalıverirdi palamut **corumlarının** içine. (GKB: 34)

cimmek “Yıkanmak, banyo yapmak”

Artık kışlak, konar kalkar köylerde kışlamadığı, kat kat yünler, postlar giyinip at sırtında uyumadığı için, bir zamanların göçebesi, içilecek suyun ardında değildi artık; yıkanılacak, **cimilecek**, bakılacak suyun tadına varmıştı. (GKB: 124)

çokuşmak “Toplanmak, birikmek, üsüşmek, kalabalık etmek”

Arıları ansıyordu. Arıların çiçeklere **çokuşmasını...** (GKB: 102)

esim “Yelin esişi”

Dört yanı açık. Sığınacak yer yok bu durumda. Çünkü **esim** de yok. Yere doğru bastıran, küçkten ayaz var yalnız, firdolayı... (GKB: 49)

eslemek “Önem vermek, aldırış etmek”

Yengeç yemeğe de bayılırdım ayrıca; oysa kıyıda, oltamı atıp tuttuklarım, kaçırdıklarım, ya da “ne yapacaksın onu, at gene denize” sözlerini **esleyerek** iskelenin tahtasına bıraktıktan sonra bir fiskede denize geri verdiklerim, yavru çağanozlar olurdu her zaman... (GKB: 76)

gevmek “Ağızda katı bir şey çiğnemek, geviş getirmek”

Sessizce alıyor onu abdal, duvar boyunca uzanan sekiye oturup ağır ağır, **geve geve**, yemeğe başlıyor. (GKB: 51)

gezginci “Gezici”

Kimsenin görmediği şeyi ben nereden görecektim. Hem buralarda olsa, **gezgincilerden** işitilirdi. (GKB: 67)

ıımızganmak “Uyku ile uyanıklık arası bir durumda bulunmak”

Geldiği otobüs buralara yaklaşırken, yol yorgunluğundan olsa gerek, **ıımızgandığı** yerde, pazar yerinde yürüyen adamla yukarıdan bu adamın filmi çekene adama bölünmüştü. (GKB: 39)

ikircik “Kararsızlık”

Güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle, onun dört gün ardından gelecek tipili, kürtünlerin iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki **ikircik...** (GKB: 17)

iyicene “Tam olarak, adamakıllı”

İyicene yanmış, büsbütün esmerleşmişti zaten güneyli derileri. (GKB: 126)

kanıkmak “Kanmak, gönlü kanmak”

*Korktuklarının başlarına gelmeyeceğine yavaş yavaş **kanıkmağa** başladıkları bir sırada (ne var ki, böyle bir **kanıkmanın** ancak şimdi farkına varabiliyorlardı) uslarının köşesinden geçirmedikleri bir şeyle karşılaşıyorlardı. (GKB: 148-149)*

kayran “Alan”

*Biraz yürüdükten sonra da birden kocaman bir **kayrana** vardım. (GKB: 84)*

kelli “Sonra”

*Böyle düşünmeli bundan **kelli**. (GKB: 199)*

kırgın “Toptan öldürme, kırıp geçirme”

*Birkaç saat sonra da, **kırgın** başlayacak. ... Kıyıya vuracak daha da sonra bu balıklar, güçlükten hoşandıklarını söyleseler bile kolay avları kaçırmayanların kepçelerine, kovalarına dolup kalmak üzere... (GKB: 19)*

kışlak “Kışın oruların, göçebe oymakların hayvanlarıyla birlikte yayladan inip konakladıkları yer”

*Artık **kışlak**, konar kalkar köylerde kışlamadığı, kat kat yünler, postlar giyininip at sırtında uyumadığı için, bir zamanların göçebesi, içilecek suyun ardında değildi artık; yıkanılacak, çimilecek, bakılacak suyun tadına varmıştı. (GKB: 124)*

kösnü “Şehvet”

*Kalkanlarını sıkı sıkı göğüslerine bastırır, kargılarını taş gibi kollarla tutarken, içlerinde birikmiş **kösnüye** ansızın uyanan gencecik, gürbüz insanlar. (GKB: 206-207)*

kürtün “Rüzgârın etkisiyle kuytu yerlere toplanmış kar yığını”

*Güneşli, ılık, ilkyaz koktu kokacak bir kış günüyle, onun dört gün ardından gelecek tipili, **kürtünlerin** iki üç karışı bulduğu bir kış günü arasındaki ikircik... (GKB: 17)*

pohpohlamak “Birini, yüzüne karşı gereğinden çok övmek”

*Derler ki, senin burcundakiler, birileri kendilerini korusun isterler; korusun, kayırsın, **pohpohlasın...** (GKB: 79)*

savut “Tabanca, silah”

*Onların başka yerlerinde bir gücü, bir **savutu**, ya da bir dikenleri var ama ben yerini çıkaramadım... (GKB: 69)*

somak “Hayvanlarda yüzün çıkıntılı ve az çok sivri olan ön bölümü”

*Kumaşın tozlu katları içinde bir **somak** uzandı, iki yanından da birer pençe. (GKB: 51)*

tor “Ürkek, çekingen”

*Orfinoz -ne orfoz, ne orkinoz olan balık; balıkçının her attığı oltayla gelmesini umduğu ama bugüne dek bir kez bile oltasına takılmamış, hiç bilmediği, yaşamı boyunca görmediği, işitmediği balık- olsa olsa, yolunu şaşırılmış, genç, toy, **tor**, torlak bir yaratık. (GKB: 20)*

yanıkmak “Yakınmak”

*İnsanlarla birlikte işler de artıyor, işsizlikten ya da iş çokluğundan **yanıkan** çıkmıyordu. (GKB: 138)*

yedmek “Çekerek peşinden götürmek, yedeğinde götürmek”

*Sayırsız parmaklı olduğu için, orfinozu da, balıkçıyı da, istediği yere sürükleyen, balıkla balıkçıyı ayrı ayrı **yeden**, kimi zaman birine, kimi zamam da öbürüne yüz verir gözüken. (GKB: 17)*

yıldırımak “Parıldamak”

*Kaçsa kaldırımdan caddeye iner, o saatte, boş buldukları yoldan **yıldırarak** geçen arabalardan birinin altında kalırdı.* (GKB: 60)

yıvışık “Islak, kaygan, yapışkan olan”

*Kandı bu sıvışan, herhalde. Sıcaktı, **yıvışıktı**, akıyordu; alnının o çok acıyan yerinden akıyordu.* (GKB: 102)

yolak “Patika”

*Hızla uzaklaşıyorum köyden, dikçe **yolağa** saparak.* (GKB: 200)

yoldam “Kural, yöntem”

*Gerçekliği, gerçeklik bellediğimizi, onun sözü, onun **yoldamıyla** yazıya ne ölçüde aktarabildim?* (GKB: 231)

Sonuç:

1950 Kuşağı Öykücülerinden olan ve birçok anlatım tekniğini eserlerinde uygulayan Bilge Karasu, 1979 yılında yayımladığı *Göçmüş Kediler Bahçesi* (GKB) adlı öykü kitabında kullandığı dil ile kendine has bir üslup oluşturmuştur. Söz konusu öykü kitabıyla, varoluşçuluktan gelen bir etkiyle *bireysellik* ve *yenilik arayışı* felsefesinin zorlanması gerektiğini gösterir.

Karasu, eserlerinde yabancı kökenli sözcükler yerine Türkçe kökenli sözcükler kullanmayı tercih eden, konuştuğu ve yazdığı dilin nereden geldiğine kayıtsız kalmayan, dilin söz varlığına katkı sunmayı bir görev olarak gören bilinçli bir dil kullanıcısıdır. Dil sapmaları üzerinden bir kavrama ihtiyaç duyduğunda bunun için sık sık tarihî lehçelere ve ağızların söz varlığına başvurduğunu, yeni sözcükler türettiğini, sözcüklere yeni anlamlar kazandırdığını, sözcüklerin ses ve yazım özelliklerinde değişiklikler yaptığını dikkate sunar. Bu noktada GKB’de dil sapmaları ile ilgili bulgu ve değerlendirmeler şu şekilde özetlenebilir:

GKB’de tespit edilen sapmalar; *sözcüksel*, *ses bilgisel (fonolojik)*, *şekil bilgisel (morfolojik)*, *yazımsal*, *anlamsal* ve *diyalektik sapmalar* başlıkları altında incelenmiştir. Bu başlıklar içerisinde en çok başvurulan sözcüksel sapmalardır ve 70 adet örnek tespit edilmiştir. *Sözcüksel sapmalar* kendi içerisinde önce arkaik sözcük kullanımı ve Bilge Karasu tarafından türetilmiş sözcükler olarak iki alt başlıkta ele alınmıştır. Daha sonra Bilge Karasu’nun türettiği sözcükler, sözcüklerin yapısal özellikleri göz önüne alınarak türemiş ve birleşik sözcükler olarak ikiye ayrılmıştır. *Sözcüksel sapmalar* başlığından sonra en çok örneğe sahip ikinci sapma türü olan *diyalektik sapmalar*dır. Bu sapma türü, Bilge Karasu’nun Türkçeye olan hakimiyetinin ve dili kullanma yeteneğinin bir göstergesidir.

Karasu’nun dil sapmasında özellikle birleşik sözcük türetme konusunda analojiye sık sık başvurmuş olması dikkat çekicidir. İlk unsur için yabancı dillerden alınmış sözcükler yerine onların Türkçe karşılığını kullandığı pek çok örnek vardır. Bunu, kullanım sıklığı az olan Türkçe sözcüğün kullanım sıklığını artırmak, kullanım sıklığı fazla olan yabancı kökenli sözcüğün kullanım sıklığını azaltmak veya ilgiyi Türkçe olan sözcük üzerinde toplamak için yapmış olabilir. Diğer analoji örneklerinde ise ya sözcüğün geçtiği yakınındaki sözcükle ya da söz varlığında bulunan ses bilgisel, şekil bilgisel veya anlam bilimsel yakınlığı olan bir sözcükle benzerlik kurduğu görülmüştür. Her iki dil sapmasında da yeni söz varlığı öğesinin daha az yadınlanması için toplumun belleğindeki hazır kalıpları ve/veya ona yakın olanları tercih ettiği tespit edilmiştir.

Toplam	Sözcüksel Sapmalar			Ses Bilgisel (Fonolojik) Sapmalar	Şekil Bilgisel (Morfolojik) Sapmalar	Yazımsal Sapmalar	Anlamsal Sapmalar	Diyalektik Sapmalar
	Arkaik Sözcük Kullanımı	Bilge Karasu Tarafından Türetilmiş Sözcükler						
		Türemiş Sözcükler	Birleşik Sözcükler					
		29	31					
10	60		11	1	7	7	33	
Genel Toplam	129							

Tablo 1: GKB'deki Dil Sapmalarının Sayısal Değerleri

Kısaltmalar:

DLT: Dîvânü Lugâti't-Türk

DS: Derleme Sözlüğü (sozluk.gov.tr)

EDPT: An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth-Century Turkish

EUTS: Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü

GKB: Göçmüş Kediler Bahçesi

GTS: Güncel Türkçe Sözlük (sozluk.gov.tr)

STT: Standart Türkiye Türkçesi

TETTL: Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati

TS: Tarama Sözlüğü (sozluk.gov.tr)

TTKBS: Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü

Kaynakça

Ahanov, K. (2021). *Dilbilimin Esasları* (Akt. Murat Ceritoğlu), Ankara: TDK Yayınları.

Aksan, D. (1999). *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*, Ankara: Engin Yayınevi.

Balcı, M. (2016). "Necati Cumalı'nın Dila Hanım Kitabında Dil ve Üslup", *Avrasya Etüdüleri*, S. 50(2), s. 491-506.

Caferoğlu, A. (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: TDK Yayınları (EUTS).

Clauson, S. G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*, Oxford: Clarendon Press (EDPT).

Çelik, A. (2015). "Nilgün Marmara'nın Şiirlerinde Dil Sapmaları", *Uluslararası Türk Dünyası Kültür Araştırmaları Dergisi*, S. 1(1), s. 76-91.

Çetin, N. (2004). *Şiir Çözümleme Yöntemi* (3. Baskı). Ankara: Öncü Basımevi.

Demir, D. Ö.; Kılıç, A. (2014). "Murat Menteş'in Dublörün Dilemması Adlı Romanında Dil Sapmaları", *Dil ve Edebiyat Eğitimi Dergisi*, S. 12, s. 47-56.

Deniz, S. (2021a). "Âşık Veysel'in Şiirlerinde Dil Sapmaları", *Farabi Felsefe ve Din Bilimleri Dergisi*, S. 2, s. 46-62.

Deniz, S. (2021b). "Abdurrahim Karakoç'un Şiirlerinde Alışılmamış Bağdaştırmalar Üzerine", *Farabi Felsefe ve Din Bilimleri Dergisi*, S. 3, s. 46-56.


- Dinçer, A. (2004). “Âşık Veysel’in Şiirlerinde Alışılmamış Bağdaştırmalar”. *TÜBAR*, S. 15, s. 231-242.
- Eliuz, Ü.; Şişman, G. (2021). “Bilge Karasu Öykülerinde Yabancılaşma”, *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (TÜRKDED)*, S. 2, s. 35-52.
- Ercilasun, A. B. (2020). *Kars İli Ağzları -Ses Bilgisi-*, Ankara: TDK Yayınları.
- Ergin, M. (2012). *Türk Dil Bilgisi*, İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Dağıtım.
- Gökşen, E.; Akpınar, S. (2018). “Sapma Ekseninde Günlük Dil ve Şiir Dili Etkileşimi”, *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, S. 6(13), s. 432-442.
- Gülensoy, T. (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü* (C. 1-2), Ankara: TDK Yayınları (TTKBS).
- Günay, D. (2007). *Metin Bilgisi*, İstanbul: Multilingual.
- Gürbilek, N. (2023). “Türkçenin Karasu Lehçesi”, *Örme biçimleri bir ters bir düz fragmanlar*, ed. Gürbilek, N. (s. 67-80), İstanbul: Metis Yayınları.
- İlhan, N. (2018). “Egzistansiyalizm (Varoluşçuluk)”, *Batı Edebiyatında Akımlar*, ed. Yivli, O., Ankara: Günce Yayınları.
- Kanter, M. F. (2019). “Bilge Karasu”. *TEİS*. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/karasu-bilge> erişim tarihi: 10.10.2024.
- Karaağaç, G. (2013). *Anlam (Anlam Bilimi ve İletişim)*, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karaağaç, G. (2022). *Dil Bilimi Terimleri Sözlüğü*, Ankara: TDK Yayınları.
- Karasu, B. (2013). “İletişimin Güçlükleri Üzerine Yerli Yersiz Sözler”, *Ne Kitapsız Ne Kedisiz Denemeler I*, ed. Karasu, B., İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Karasu, B. (2020). *Göçmüş Kediler Bahçesi*, İstanbul: Metis Yayınları (GKB).
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri: Şekil Bilgisi*, Ankara: TDK Yayınları.
- Kul, E. (2008). “Şiir Dilinde Sapmalar ve Bir Uygulama”. *e-Journal of New World Sciences Academy*, C. 3, S. 3, s. 373-389.
- Leech, G. N. (1991). *A Linguistic Guide to English Poetry*, London and New York: Longman Group.
- Ölçücü, H. Ç.; Tınkır, O. (2022). “Oruç Aruoba Şiirinde Dilin Merkezinin Parçalanması: Dil Sapmaları ve Epistemolojik Temelleri”. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 23(42), s. 467-493. DOI: 10.21550/sosbilder.941425.
- Özbek Arslan, N. (2023). “Hermeneutik Felsefe Ekseninde Derviş Şemsî’nin Deh Murg Mesnevisini Yorumlama Denemesi”, *TÜRÜK Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 33, s. 55-71.
- Özünü, Ü. (2001). *Edebiyatta Dil Kullanımları*, İstanbul: Multilingual.
- Steiner, G. (2003). “Şimdiki Heidegger”, *Heidegger*, çev. Süleyman Sahra, Ankara: Hece Yayınları
- Tietze, A. (2002). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati* (C. 1), İstanbul: Simurg Kitapçılık, Yayıncılık ve Dağıtım (TETTL).
- Tietze, A. (2019). *Tarihi ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati*, ed. Nurettin Demir, Emine Yılmaz (C. 7-8), Ankara: TÜBA (TETTL).
- Tosun, N. (2018). “Bilge Karasu / İmgesel Öyküler”, *Öykümüzün Kırk Kapısı*, e. Tosun, N. İstanbul: Dedalus Kitap.
- Tosun, N. (2023). “Varoluşçuluk-Absürt-1950 Kuşağı”, *Öykü Terimleri Sözlüğü*, ed., Tosun, N., İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Tunalı, İ. (1987). *Aristoteles Poetika*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vardar, B. (2002). *Açıklamalı Dilbilim Terimleri Sözlüğü*, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları.
- TDK. sozluk.gov.tr. Erişim tarihi: 05.04.2024-08. 04.2024.

Araştırma Makalesi

Refik Halid Karay'ın "Acıklı Komedi"si: Trajikomedi, İroni, Hiciv ve Mizahın İnşa Ettiği Bir Karşılaşma

Refik Halid Karay's "Acıklı Komedi": An Encounter Constructed by Tragicomedy, Irony, Satire and Humor

Mecnun KANDEMİR¹ Ayşe Nur ÖZDEMİR²

¹ Dr., mkandem@hotmail.com 

² Dr. Öğr. Üyesi, Trakya Üniversitesi, aysenurozdemir@trakya.edu.tr 

Öz: Refik Halid Karay, "Acıklı Komedi" başlıklı kurmaca metninde bir tür "insanlık durumu" olan savaşı, güç saplantısının güdülediği bitimsiz çekişmeyi ve "medeniyet" mitini ironik bir şekilde eleştirir. Özellikle I ve II. Dünya Savaşları etrafındaki kimi olaylara yaptığı göndermelerle ve tiyatro türünün uzlaşmalarından hareketle metnini biçimlendiren Karay, olay örgüsü için model olarak ise Daniel Defoe'nun roman türünün klasiklerinden biri sayılan *Robinson Crusoe* (1719) adlı eserinden ilham almıştır. Dönemi açısından başat niyeti hiciv olan "Acıklı Komedi", ironik bir üslubu, çift değerliliği birçok düzeyde içermekle birlikte evrensel bir olguya, savaşa ve onun yıkıcı sonuçlarına okurunu yönlendirirken trajik bir tabloya komik bir karakteri yerleştirir. Trajikomedi gibi gösterime dayalı türlerle de ilişkileri bulunan söz konusu metin, sadece ironi, hiciv gibi çift değerli edebî yöntemlerle çelişkileri, tutarsızlıkları ve uzlaşmaz gibi görünen zıt uçları teşhir etmekle kalmaz; aynı zamanda ortak bir cinnet hâli olan ve katılımcılarının yıkımlar dışında bir şeyle yüzleşmediği bir insanlık durumunu, savaşı sorgular. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı, gerekli tanıtıcı ve kuramsal bilgileri verdikten sonra savaş teması etrafında sınırları oldukça genişleyen söz konusu metni hem bağlantılı olduğu önemli eserler ve "türsel konumu" hem de trajikomedi, ironi, mizah, uyumsuzluk, hiciv gibi edebî kategoriler açısından irdelemeyi denemektir.

Anahtar Kelimeler: Refik Halid Karay, "Acıklı Komedi", Trajikomedi, İroni, Hiciv



Atıf: Kandemir, M.; Özdemir, A. N. (2024). "Refik Halid Karay'ın 'Acıklı Komedi'si: Trajikomedi, İroni, Hiciv ve Mizahın İnşa Ettiği Bir Karşılaşma". *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 502-515.

DOI: 10.31465/eeder.1510191

Geliş/Received: 06.07.2024

Kabul/Accepted: 19.10.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sunmuşlardır.

Abstract: In his fictional text titled "Acıklı Komedi", Refik Halid Karay ironically criticizes the war, which is a kind of "human condition", the endless conflict motivated by the obsession of power, and the myth of "civilization". Karay, who configured his text with references to some events, particularly around the World Wars I-II and the conventions of theatrical genres, modelled Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719), which is considered one of the classics of the novel genre, as a source of inspiration for his text's plot. "Acıklı Komedi", whose primary motivation is satire for its early period, holds an ironic style and ambivalence in many ways, and places a comic character in a tragic scene while trying to direct the reader to a universal phenomenon, war and its destructive consequences. The aforementioned text, which also has relations with genres based on dramatic representation such as tragicomedy, not only exposes contradictions, inconsistencies and seemingly irreconcilable opposite poles through ambivalent literary devices such as irony, satire, at the same time, it questions war, a human condition that is a collective state of hysteria and whose participants face nothing but destruction. Therefore, the aim of this study, after giving the necessary theoretical and introductory information, is to try to analyze the text in question, whose boundaries have spanned considerably around the theme of war, in terms of both the important works it is related to and its "genre" and literary categories such as tragicomedy, irony, humor, incongruity, and satire.

Keywords: Refik Halid Karay, "Acıklı Komedi", Tragicomedy, Irony, Satire

Giriş

“Acıklı Komedi”, ilk kez 20 Mayıs 1940 tarihli *Tan* gazetesinde Refik Halid Karay’ın “Haftanın Musahabesi” üst başlıklı köşesinde yayımlanır (1940: 5; 2009: 134-140¹). Sonrasında Karay, bu metni, II. Dünya Savaşı’nın kendisine düşündürdüğü ya da hatırlattığı meselelere odaklanan (Aktaş, 1986: 41), savaşın mantıksızlığına, yıkıcılığına, gereksizliğine ve saçmalığına dair ironilerin şekillendirdiği yazılarını (Gariper ve Küçükkoşkun, 2006: 14) içeren *Tanrı’ya Şikâyet*’ine² (1944) alır. Türsel imkânlar bakımından oldukça zengin ve katmanlı olan bu metinde³ bir tür “insanlık durumu” olan savaşın, güç saplantısının güdülediği bitimsiz çekişmenin ve “medeniyet” mitinin ironik bir eleştirisi yapılmaktadır. Metnini I ve II. Dünya Savaşları etrafındaki olaylardan ve tiyatro türünün kimi uzlaşmalarından da istifade ederek biçimlendiren Karay, konu ya da çerçeve bakımından model olarak ise Daniel Defoe’nun roman türünün klasiklerinden biri sayılan *Robinson Crusoe* (1719) adlı eserinden yararlanmıştır. Aynı zamanda “Acıklı Komedi”, trajikomedî gibi gösterime dayalı türlerden yararlanırken bir yönüyle de tarihsel gelişmelerin, gazete haberlerinin derlenip dönüştürülerek farklı bir bağlama uyarlandığı bir görünüm de sunar. Metin, bu çalışmanın uygulama bölümünde de görülebileceği gibi hem işlevseldir hem de birçok estetik olgunun belli ölçülerde keşiştiği, yan yana geldiği bir örgütlenmeye sahiptir. Dolayısıyla yazıldığı dönem açısından başat niyeti hiciv olan söz konusu metin, ironik bir üslubu ve özellikle modern edebiyata has bir olgu olan çift değerliliği (*ambivalence*) birçok yönüyle örnekler. Üstelik Karay, “evrensel bir olguya, savaşa ya da onun sonuçlarına okurunu yönlendirmek istemiştir” saptaması da metnin kurgulanışı ve sınanabilen tarihsel göndermeleri dikkate alındığında oldukça makuldür. Başlığıyla bile okuruna yoruma ilişkin strateji ve işaretler telkin etmekle birlikte roman ve tiyatro gibi türlere ait kimi uzlaşmaları da harmanlayan metnin işlevselliği ile estetik yönü bu şekilde dengelenmiştir. Parodik yankılara da sahip metnin ironi sarkacında trajik ve komik yan yanadır. Aynı zamanda Karay’ın metnin çatışmalı bağlamı, kişilerini içine yerleştirdiği karşıtlık ve uyumsuzluk tabloları, mizahi bir etki de üretir.

Özetle, hacim bakımından oldukça kısa olan ve iki tablo şeklinde kurgulanan “Acıklı Komedi”, kavramları yerinden eden, ters çeviren bir örtülü savaş eleştirisidir. İnsan doğasındaki şiddet eğilimini, “medeniyet” perdesinin ardında kolektif cinnetin gizlenmesini ve “geri kalmış” ya da “medeni olmayan” şeklinde nitelendirilene dair olumsuz bakışı hedef alan mesajlar içerir. Bununla birlikte geliştiril(e)memiş bir “oyun taslağını” da andıran metin, ironi çeşitlerinin belirgin şekilde kullanımına sahne olur; trajikomedinin yerleşik özelliklerini “basitleştirdiği” gibi bir tür metinlerarasılık da örnekler. *Robinson Crusoe*’nun bir tür paraleli ya da yankısı şeklinde

¹ Karay, R. H. (2009). “Acıklı Komedi”, *Tanrı’ya Şikâyet*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi. Bu çalışmada hem gazete metni hem de künyesi verilen bu kitaptaki bölüm karşılaştırılmıştır; metinler yazıma ilişkin güncellemeler dışında neredeyse özdeştir; kelime düzeyinde çok sınırlı sayıdaki değişiklik anlamsal bütünlüğü etkilememektedir. Bu tür tasarruflar, alıntılarda mevcutsa gazetede ilk biçim, köşeli parantez içinde verilecektir.

² İlgili metin, “kronik” olarak tasnif edilmiştir; ancak Karay’ın “Acıklı Komedi”si tamamen kurmaca bir metindir; onu çevreleyen ikincil metinler -gazetede yayımlandığı düşünülürse- ve olaylar, tarihselliğini sadece gününün olası okuruna ifşa etmektedir. Ancak bu metni, farklı türlerle ilişkilerini ve metinlerarası yapısını ihmal etmeksizin ironi ve hicve özgü karakteriyle değerlendirmek daha yerindedir.

³ Gariper ve Küçükkoşkun *Tanrı’ya Şikâyet*’teki kimi yazıları “insan, savaş, Tanrı” kavramları ve ironik dil açısından değerlendirirken ilgili kitapta toplanan ve “kronik” şeklinde tasnif edilen metinlerin “yarı kurmaca” (2006: 8) şeklinde nitelendirilebileceğini belirtmiştir. Ancak bu değerlendirmeye alınmayan “Acıklı Komedi”nin ne bir kronik ne de “yarı kurmaca” bir metin olduğu söylenebilir; kanaatimizce bu metin, tamamen “kurmaca” kategorisinde tasnif edilmelidir.

çerçeveselenen "Acıklı Komedi", özellikle savaşın anlamsızlığı ve sırf şiddete yönelen bir medeniyetin yıkıcılığı temalarını odağına alırken hicvi işlevselleştirir. Metin hem karikatürleştirdiği hem de abartılarla ve kesin karşıtlıklarla simgeleştirilen, derinlikten mahrum kişileriyle de parodi ve mizah eksenine kayar. Aynı zamanda hicivle iş birliği hâlindeki ironinin, benzer edebî araçların açık şekilde somutlaştığı "Acıklı Komedi", trajik bir döngüsellığe ya da komik bir yinelemeye indirgediği olay gelişimi aracılığıyla medeniyet mitini, insan doğasının kendi varoluş koşullarına tehdit oluşturan kusurlarını, zaaflarını sorgular. En azından okur tarafından bu şekilde alımlanmayı ve yorumlanmayı talep eder. Dolayısıyla bu yazıda ilk önce trajikomedi, ironi ve hiciv ile ilgili metni yorumlamak için gerekli kuramsal bilgiler kısaca aktarılacaktır. Sonrasında metnin, dönemi için baskın işlevselliğine rağmen türsel anlamda zengin bir yelpazede gezinmesini mümkün hâle getiren trajikomedi, ironi, hiciv ve uyumsuzluk mizahı gibi edebî/sanatsal kategorilerle ilişkileri betimlenecek ve sonuç kısmında "Acıklı Komedi"nin tasnifi, eleştireliliği, estetik ve katmanlı yapısı üzerine kimi görüşler dikkatlere sunulacaktır.

1. Trajikomedi ve İkili Doğası Üzerine Kimi Dikkatler

Karşıtlıkların altını çizerken onların birbirinin yerine geçebilmesine de aracı olan trajikomik, "insan deneyiminin temel örüntüsü"dür (Foster, 2016: 9). Dolayısıyla "trajikomik" etiketi, birçok oyun ve metni niteleyecek denli kuşatıcıdır. İlgili etiket, bir taraftan trajikle komiğin oldukça yakın şekilde dengelendiği, trajedi ve komedinin daha "saf" veya "basit" biçimlerini karşılar; diğer taraftan ne ciddi ne de gülüncün baskın olduğu, özel bir algı ve deneyime işaret eden, son derece rahatsız edici duygusal tepkilerin bütünleştiği oyunlar (*drame*) için kullanılır. Daha ziyade karmaşık duygusal ve zihinsel tepkiler uyandıran kimi modern oyunlar da bu bağlamda değerlendirilir (Foster, 2016: 9-10). Bu terim, aynı zamanda kasvetli ve gerilimli bir atmosfere sahip olsa da bunu kıracak denli komik öğeler içeren trajik oyunları veya mutlu sonla biten, ciddi meselelerle meşgul oyunları da tanımlayabilir (Dewar-Watson, 2007: 15-27). Yelpazenin, trajik ile komiğin özdeşleştirilmesi, ironik karışımı veya onların arasındaki sıkı çelişkinin dışı vurumu gibi farklı aralıklarında konumlanan trajikomedi, nihayetinde absürt örneklerinde bile iki olgunun bir tür karışımıdır (Foster, 2016: 31).

Bu bağlamda "acıklı güldürü", Karay'ın kullandığı hâliyle "acıklı komedi" veya trajikomedi olarak nitelendirilen estetik olgu, "[t]ragedya ile komedyaya özelliklerinin biresiminden ortaya çıkmış oyun türü. Acı bir görünümü gülünç bir durum ya da gülünç bir görünümü acı verici bir durum içinde gösteren oyun" (Nutku, 1983: 1) şeklindeki tanımıyla ikili karakterini, acıklı ve gülünç olanı sentezlediğini açıkça yansıtır. Trajedi ve komediden alınan parçalar, iç içe geçtikleri bir bütün içinde sunulurken her iki türe ait öğeler de birbirini dönüştürür; komik ve trajik olanın birbirini "incelttiği" bir karışım ortaya çıkar. Dolayısıyla trajik veya komik, trajikomik bir tepki doğuracak şekilde birbirlerinin doğasını belirleyebilmektedir. "Akışkan", tanımlanması zor olan bu dramatik tür, ikili doğası itibarıyla trajik ile komiği, melodram ile farsa ait özellikleri, romantik ile hicve özgü olanı belli ölçülerde yan yana getirebilir (Foster, 2016: 10-11). Trajikomedide mizah, hiciv, ironi, grotesk ve nispeten kara mizah gibi çift değerli edebî olgulara da başvurulabilir. Yer yer trajikomiği içeren bu olgularla trajikomediye ayıran temel nokta, onun, diğerlerinin hepsine model olan bir dramatik tür olmasıdır (Foster, 2016: 14-15). Bilhassa ironi, trajikomedinin en belirgin özelliklerinden biridir. Yakın zamanda, henüz modern dönemde karmaşık ve ikircikli/çift değerli anlamına kavuşmuş olan ironi terimi hem trajedinin hem de komedinin bir niteliğidir ve bunları birbirlerinden beslendikleri bir çeşit bütünlük içinde, trajikomede kaynaştırır (Glicksberg, 1969: 4). Modern anlamıyla ironi, komedi ile trajedi arasında onları hiçbir zaman uzlaştırma niyetinde olmadan aracılık eder (Glicksberg, 1969: 33).

Yine de gülünç olanı trajediye götüren, gözyaşlarını komediye getiren ironi, gülmeyle gözyaşlarını bir şekilde uzlaştırır (Worcester, 1940: 140). Modern bir olgu addedilen “trajikomik ironi” ise “gerçek yaşam ve romantik imgelem arasındaki çatışma”yı tanımlamaktadır (Gatch, 1970: 460).

2. Belirsizliğin Bir Yöntemi Olarak İroni ve Temel Biçimleri

Genel tanımıyla bir söz sanatı olan ironi, birinin bir şey söylemesi ancak bunun başka bir şey ifade etmesidir. Bu edebî araç, oyun ve aldatma, suçlarken övme, överken suçlama ya da tarafsız bakış, kastettiğinin tersini söyleme ya da söylediğinin tersini vurgulama, tahfif etme, yüceltme, dolaylı şekilde anlatma, sıradan hiciv ya da salt estetik için bir kurmaca metnin ayrıntılarıyla boğulması, aşındırıcı saldırı, karıştın reddiye şeklindeki kabulü vb. birçok amaç için kullanılabilir (Knox, 1961). İronide gerçekle ideal, olanla olması beklenen arasındaki aktarım iki yönlü işlemektedir. Bir şeye şüphe etmeden inanıyor gibi yapıp olması gerekene işaret edilerek ya da doğru olan üzerine gölge düşürülerek ironi üretilebilir. Modern ironilerde yüzeysel ya da ilk anlam, kendisini geçersizleştiren koşulları hazırlar ve gizlenmiş diğer anlam(lar)a yönlendirir; görünüş ile gerçeklik bir tür örtülü bireşim hâlinde bir arada bulunur. Dolayısıyla gerçek ya da ima edilen anlamın, söylenenden ya da bağlamdan çıkarılması beklenir. Hemen idrak edilmek üzere, açık şekilde sunulmayan “gerçek”, bir bakıma yüzeysel şekilde “örtülür” (Muecke, 1986: 35). Bu bağlamda özünde eleştirel bir yönelimi temsil eden ironi, başlangıçta olumlayıcı ve onaylayıcı bir surette kendini takdim eder. Ancak ironinin amaçladığı bunun tam tersidir; zira görünüşteki bu durum, sonrasında bir tür olumsuzlama ve reddiye hâlini alır (Taşdelen, 2007: 55-56).

Elbette ironinin daha ayrıntılı tanım ve sınıflandırmaları da bulunur (Cebeci, 2008: 300-309; Güçbilmez, 2005: 11-35). İlgili literatürde Sokratik ironi, retorik ironi, nükte ironisi, kaderin ironisi/metafizik ironi/trajik ironi, kozmik ironi, romantik ironi, istikrarlı ironi, istikrarsız ironi, yapısal ironi, araçsal ironi vb. (Booth, 1975; Colebrook, 2004; Glicksberg, 1969; Knox, 1961) terimler bulunsa da üç ana biçim (sözel, durumsal, dramatik) altına ironi türlerini yerleştiren sınıflandırma pratik nedenlerle yaygınlaşmıştır. Bunlar, söylenenle kastedilen arasındaki karşıtlığı ifade eden (sözel); kurmaca kişinin ifade ya da temsil ettiği görüşler ile yazarın gizledikleri arasında ortaya çıkan karşıtlığı dile getiren (dramatik); beklenti ve fiilî durum arasında kaderini anlamlı bir kalıba sokmaya çalışan kurmaca kişiye, onun bekledikleriyle fiilî sonuçlar arasındaki çelişkiye odaklanan (durumsal) ironilerdir (Glicksberg, 1969: 14). Söz konusu ironiler üç tür zıtlıkta mevcuttur: 1) Bir ifadenin/göstergenin ilk anlamı ile ima edilen ya da kastedilen anlamı arasındaki zıtlık; 2) bir ifadenin anlamsal düzeyi ile gönderme yaptığı bağlam arasındaki zıtlık; 3) beklentiler ile gerçeklik/deneyim arasında açığa çıkan zıtlık (Dyner, 2024: 245). Dolayısıyla ironi, kelime/söz ile anlam, eylem ile sonuç, beklenti/görünüş ile gerçeklik arasındaki karşıtlığın farkındalığını üretmeye yönelik bir edebî stratejidir.

2.1. Sözel/Sözlü İroni

İroni, klasik retorikte “bir karakterin söylediğiyle gerçekte kastettiği şey arasındaki çelişkiyi ortaya çıkaran retorik bir usul” olarak değerlendirilmiştir (Glicksberg, 1969: 25). Bu bağlamda ironi, mecazi anlamın gerçek anlamın karşıtı olduğu bir kinaye/söz sanatıdır (*trope*) ve onun en genelgeçer niteliği ise “kastettiğinin tersini söylemesi”dir (Knox 1961: 30). Sözel ironi, “konuşmacının/yazarın ima ettiği anlamın görünüşte ifade edilen anlamdan keskin bir şekilde ayrıldığı bir ifade” şeklinde de tanımlanabilir (Abrams ve Harpham, 2012: 184). Söylenen ile kastedilen arasındaki ayrışmada, zıtlıkta açığa çıkan bu türde ironi, yazarın ve alımlayıcının karşıtlığının, iki ya da çok anlamlılığın farkında olmasını yani bir tür mutabakat talep eder. Sözel

ironide bir olgunun zıt veya çelişik anlamı aranır ancak durum bu kadar basit değildir; çünkü ironinin ifade ettiğinin zıddıyla kaım olduğu iddia edilebilirse de bir ifadenin zıddı veya "gerçek anlam" gibi kavramlar, her zaman açık olmayabilir (Kotthooff, 2007: 381-387).

2.2. Dramatik İroni

Dramatik ironi zaman zaman "trajik ironi", "kozmetik ironi", "kaderin ironisi", "metafizik ironi" şeklinde de nitelendirilir ya da bu tür ironilerle ilişkilendirilir. Bu ironi türünde izleyici veya okur, tıpkı yazar gibi, mevcut veya gelecekteki koşullara ilişkin, bir kurmaca kişinin habersiz olduğu kimi bilgilere sahiptir. İçinde bulunduğu durum karşısındaki bilgisizlikle sınırlandırılmış olan kurmaca kişi, gerçek koşullara son derece aykırı olduğu okur ve de yazarca bilinen bir şekilde hareket eder, kaderin ona hazırladığı, herkesin malumu bir şeyin tam karşısına koşullanır (Abrams ve Harpham, 2012: 186). Yani bu ironi, kurmaca kişinin metindeki farklı bir kişinin sahip olduğu bilgiye sahip olmaması ya da metnin alımlayıcısının/yazarının kurmaca kişiden daha fazla bilgi sahibi olması hâlinde ortaya çıkar (Dyner, 2024: 238). Bir kurmaca kişinin hatalarının, yanlış inançlarının onun beklentilerini tehdit ettiği, tersine çevirdiği ya da boşa çıkardığı bir başarısızlık durumudur. Aynı zamanda dramatik ironi, bir kurmaca kişinin bilgisizliği aracılığıyla okura hatırlatmada bulunan bir "dil" işlevi de görebilir (Currie, 2024: 22).

2.3. Durumsal İroni/Durum İronisi

Durum ironisi, beklenen ile fiilî sonuç arasındaki tutarsızlıktır; bu tür ironinin nesnesi, beklenmedik ve çelişkili durumlardır. Bu ironi türü, çoğu zaman inanılmaz tesadüflerle örülü durum ve olayları, beklenenin tam tersi bir istikamette gelişenleri merkezine alır; içinde bulunulan şartların kurmaca kişinin aleyhinde olduğu bir çevrede beklenmedik durumlar gerçekleşir. Olanla beklenen ya da olması gereken arasında bir boşluk, kopukluk vardır. Dolayısıyla olan veya gerçek ile beklenen veya görünen arasındaki çelişkiler, uzlaşmaz karşıtlıklar oldukça önemlidir. Bunlar ise anlatılan olay ve durumların ürettiği metin içi uyumsuzluklara bağlıdır. Durum ironisi, özellikle ironiyi kavrayabilen, onun ve tezahürlerinin doğrudan tesir etmediği dış gözlemcinin bakış açısına bağlı mizahi etkiler de üretebilir (Dyner, 2024: 238). Söz ve durum ironileri, ikiliklere odaklanmaları bakımından benzer; her ikisinde de karşıtlıklar yan yana gelir. Ancak dile getirilenler ilkinde kastedilenle, diğerinde ise gerçekleşmesi beklenenle çelişir; yine de beklenmedik sonuç motifi her ikisinin de ortak noktasıdır. Ayrıca sözel ironide bu tekniği kullanan yazar öne çıkarken ikincisinde ironik durum, bir gözlemciye hitap eder (Lucariello, 2007: 468).

3. Hiciv ve İroninin Kimi Kesişme ve Ayrışma Noktaları

Hiciv, ironi, parodi ve grotesk gibi anlatı kiplerinin tümü, iki veya daha fazla anlam katmanını yan yana getirmeleri, üst üste bindirmeleri itibarıyla anlamsal belirsizlikler üretir. Hem hicvin bir aracı hem de çapraşıklığın bir ifadesi olarak ironi, söz konusu belirsizlik biçimlerinin yapısal prototipi olarak değerlendirilir (Sheinberg, 2016: 27). Hicivdeki ironinin en basit biçimi, yazarın düşündüğünün aksini dile getirmesiyle yargıların tersyüz edilmesidir; bu tür ironide yazar, kınamak istediğini över ya da övmek istediğini kınar gibi görünür (Bullitt, 1953: 50-51). Daima yeğlenmesi gereken bir anlama işaret eden ve ironik muammayı asla çözümsüz bırakmayan hiciv ise ironinin en basit biçimidir. Bununla birlikte hem ironide hem de hicivde genellikle biri görünür diğeri gizli olmak üzere iki anlam katmanı vardır ve bunlardan ikincisinin tercih edilmesi beklenir. Daha açık ifade etmek gerekirse hiciv, belirli bir normlar hiyerarşisine, tercih edilmesi gereken bir değerler sistemine göre algılanmaya koşullanmış tek ironi türüdür (Sheinberg, 2016: 69). Yani hem işlevseldir hem de göndermeleri sabittir. Sonuçta biri gizli olmak üzere iki anlam katmanını yan yana getiren hiciv de bir tür "kısıtlı" ironidir (Sheinberg, 2016: 28).

Bir amaç dâhilinde gelişen hiciv türünde yazar, belirli bir hakikati, ahlaki bakış açısını telkin etmeye odaklanır; toplumsal aksaklıkları, bozuklukları tasvir ederken düzeltmeye ve okuruna yol göstermeye çalışır. Bu amaçlarına ulaşırken ise ironi, mizah ve nükte gibi yöntemler kullanır. Diğer taraftan modern ironi yazarı ise insanlığın acı çekmesini istemese bile “insanlık durumu”nun bir çaresi olmadığını bilinciyle hareket eder. Bunun için o, bir çözüm önerisi sunma kaygısından azadedir. Bu bağlamda ironi çelişkilerin bir arada olmasına cevaz verir ve pek çok bakış açısını bir arada barındırır. Gülünç olan yani mizah, hicivde kötülüğü bertaraf etmenin hizmetindeyken ironide komedi ve trajedi öğelerini kaynaştırır (Glicksberg, 1969: 22). Aynı zamanda modern ironi, ciddi konulara hiciv gibi yıkıcı, alaycı bir tarzda yanaşmaz; bunun yerine daha incelikli bir mizah kullanır. Bu farklılıklara rağmen daimî hedefi ya da konusu riyakârlık ve tutarsızlıklar olan hiciv yazarının kullandığı en istikrarlı yöntem, okurun, dile getirilenlerle gerçek veya fiilî anlam arasındaki çatışma ya da çelişki konusunda her zaman farkındalık sahibi olmasını talep eden ironidir (Buckyord ve Ogborn, 2001: 16). Nihayetinde ironi, hicivde de çift anlamlılıklar, belirsizlikler üretir. Beklenti ile sonuç ya da görünüş ile mevcut gerçeklik arasındaki karşıtlığı ve uyumsuzluğu teşhir eder.

4. Yapısal Özellikler, Türsel Belirsizlikler/İmkânlar ve İşlevsellik Odaklı Bir Tahlil Denemesi

“Acıklı Komedi” iki tablodan oluşan bir oyun denemesi gibi görünür ancak metnin çerçevesine Defoe’nun *Robinson Crusoe*’su ilham vermiştir. *Robinson Crusoe*, babasını dinlemeden denize açılan, maddi kaygılarla hareket eden Robinson’un, zenginleşme güdüsüyle yöneldiği ticari faaliyetleri ve esirlik dönemini, Brezilya topraklarında tarım, servet edinme gibi evrelerin ardından plantasyonlarına köle toplamak için Afrika’ya gitmeye gönüllü bir grupla çıktığı deniz yolculuğunda kopan fırtınadan dolayı gemisinin batışını ve kurtulan tek kazazede olarak ıssız adaya çıkmasını, orada bir şekilde yazgısının keşiştiği Cuma ile başından geçenleri, kurtuluşlarını ve sonrasındaki kimi gelişmeleri anlatır (Defoe, 2016). Karay’ın metni ilgili romanın ada kesitinin, 3-18. bölümlerinin (Defoe, 2016: 31-298) bir yansımasıdır; gemi kazasıyla başlayıp kurtuluşla biten olay örgüsü kesiti paranteze alınarak model yapılmıştır. Dolayısıyla metinlerarasılık ilgili metne kurgu için önemli bir şablon sunmuş; bunun içeriği ise ironilerle geliştirilen bir eleştiriyi doldurulmuştur.

“Oyun”un mekânı da tıpkı romandaki gibi bir ıssız adadır; kişileri ise “medeni” bir muhitten koparak ıssız bir adaya düşmüş, görünüşte talihi yaver gitmeyen modern insan ile onunla bu adada yolları kesişen bir yerli olan Porapora’dır. Söz konusu ada, Robinson’un düştüğü adamın; yerli kızı ise Robinson’un adada kurtarıp da “medeniyetle buluşturduğu”, “eğittiği” Cuma’nın bir tür simetrik karşılığıdır. Elbette bir Batı, savaş eleştirisi yapmak isteyen Karay, Porapora’nın tüm yerel özelliklerini karikatürize edip aşındırır da yine de hem temsilî/simgesel karşıtlıklar düzeyinde hem de ironilerini yapılandırmak için bunlardan yararlanır. Dolayısıyla metindeki Porapora’nın esas işlevi, medeniyetin çelişkilerini vurgulamak ve savaşları kronikleştiren üstünlük mitinin altını oymaktır; zira merkezî kişi olan Avrupalının yaşadığı aydınlanmanın ardından nihayetinde küçümsediği koşullara, medeniyetin yıkıcılığından uzak kalabilmiş doğal saflığa dönmek istemesi de bunun bir göstergesidir.

“Acıklı Komedi”, söz konusu metinlerarası koşulluklarla birlikte türsel imkânlar düzeyinde de oldukça zengin bir kompozisyona sahiptir. Trajikomediye ironi ve hiciv eşliğinde çarpıtıran roman türüyle ve gazete gibi kurmaca dışı metinlerle kurduğu ilişkilerle de çapraşık bir katmanlaşma oluşturur. Bunlardan, gülünç bir tabloda acıklı bir durumu sunan ve trajik ile komiğin birbirine karıştığı duygular uyandıran trajikomedî, tıpkı ironi ve hiciv gibi çift

kutupludur. İlgili kutuplardan biri "trajik tepki"yi amaçlar, bu ise yoğun duygusal katılım ve gerçek ile ideal, olan ile olabilecek arasındaki ayrışmanın acı veren farkındalığıdır. Diğer kutbun talep ettiği "komik tepki" ise eleştirel ya da sempatiye dayalı mizahı, uyumsuzluğa alaycı yaklaşımı ve kurmacayla araya konulan mesafeyi temin eder (Foster, 2016: 14). Karay, aşağıda da görüleceği gibi bizzat çağdaşı olduğu tarihsel olayları, özellikle ironinin çift değerliliğiyle üretilen komik ve trajik tepkiler aracılığıyla hicvetmek için, türsel imkânlar bakımından oldukça "eklektik" bir yaklaşımla farklı bir bağlama taşımıştır.

Karay'ın metninin de hareket noktasını oluşturan II. Dünya Savaşı sonrasında trajedi şeklinde kodlanabilecek metinler önemini yitirmeye başlar; aynı zamanda trajik kahramanların terk ettiği "modern dünyada" artık trajedi mümkün değilse de "meçhul bürokrasiler" in faili olduğu, devasa ölçekte trajik olaylar birçok yandan insanlığı kuşatmıştır. İlgili savaş koşullarına bağlı olarak türün gerilemesine rağmen trajik dürtü ya da trajik yaşam anlayışı geçerliliğini korumaktadır; artık bu dürtünün ya da yaşam anlayışının ifade alanı trajikomedidir (Foster, 2016: 31). "Acıklı Komedi" de tarihsel bağlamı itibarıyla savaşın anlamı/anlamsızlığı üzerine bir tür muhakeme üretme işlevinde olduğunu varsayabileceğimiz hiciv ve ironiler aracılığıyla komik ya da uyumsuz bir çerçeve içine trajik bir durumu ve özneyi yerleştirir. Zira modern trajikomedide yazgısının getireceklerinden habersiz olan birey, muhtemelen trajik veya en iyi olasılıkla öngörülemeyen bir evrende komik bir figür olarak belirir (Foster, 2016: 12). Aynı zamanda modern ironinin, belirgin niteliği olan komik ile trajik arasındaki gelgitler ve insanlık durumundan kaçmanın mümkün olmadığını ezici bilgisi karşısında sunduğu avuntuya rağmen mevcut sorunlara çözüm önermeme tutumu (Glicksberg, 1969: 22) Karay'ın metninde de örneklenmektedir.

Kurgusuna ve içeriğine daha yakından bakıldığında Karay'ın metni, dekora ilişkin tasvirler için ayrılmış tanıtıcı kesitlerle birlikte iki tablodan oluşur. Okyanusun ortasında ıssız bir adada açılan birinci tablo, egzotik öğelerle tasvir edilen dekoruna "sakalı göbeğine kadar uzun, çelik adaleli, çıplak bir adam"ı (Karay, 2009: 134) yerleştirir. Bu adam, hasretle ve sıla özlemiyle denize bakmaktadır. Bir adı olmayıp da "Çıplak Erkek" şeklinde nitelendirilen bu kişi, bir gemi, kara duman, beyaz yelken görebilmek için uzaklara bakarken 22 yılını geçirdiği bu adadan kurtulmak ümidindedir. "Büyük Harp" in henüz bittiği ve barış müzakerelerinin başladığı -muhtemelen 18 Ocak 1919 civarı- günlerde ticaret yapmak amacıyla Yeni Kaledonya'ya⁴ doğru yola çıkan bu henüz terhis edilmiş askerin vapuru bir mayına çarpar ve o da yüzerek fırtınadan tek başına kurtulan Robinson gibi bir adaya çıkar; diğer bütün yolcuları köpek balıkları yer. Adada tesadüfen oraya düşmüş, "taze çiçekten çelenklerle süslediği saçları kıvrır kıvrır, gayet mütenasip endamlı, pek sevimli, çıplak bir kadın"a (135), Porapora adını taşıyan güzel yerli kızına rastlar ve ikisi birlikte yıllar geçirir. Ancak metinde "Batılılığı" temsil eden bu eski askerin medeniyet özlemi sık sık açığa çıkar ve uzun şikâyetlere dönüşür:

"Acaba, son nefesimi burada mı vereceğim, bir daha medeni hayat yüzünü görmek bana müyesser olmayacak mı? Dünya ahvalinden o gün, bugün, tamamıyla habersizim. Ne talihsiz [talısız (1940: 5)] adammışım ki, misli görülmemiş bir kanlı harpten sonra cihan tam ebedi sulha, arızasız bir selamete, hakiki saadete kavuştuğu sırada benim nasibime ücra diyarlarda bir vahşet hayatı isabet etti. [...] Bedbaht! Medeni dünyadan uzak kalınacak zaman mıydı?" (2009: 135)

Robinson'un "vahşi Cuma"ya öğrettiği gibi o da Porapora'ya "yarım yamalak bir Avrupa lisansı" öğretir ve kadın onu avutmak için yerli türkülerini söyler, şiirler okur, cin-peri masalları anlatır. Defoe'nun Cuma'sının "öykünülesi" sadakatinin bir benzeri de Porapora'da mevcuttur; yerli

⁴ O dönemde Büyük Okyanus'un güneybatısında bulunan, Fransa'ya bağlı bir ceza kolonisi ve sömürge.

kadın da “üstün” Avrupalıya kayıtsız şartsız tabi bir portre çizer. Ancak o, metnin medeniyet-ilkellik, savaş-barış, ilerleme-gerilik gibi temel çatışma ve karşıtlıklarına, dolayısıyla ironi ve hieve hizmet eden karikatür bir tiptir. Bu bağlamda ironi, “özgöl dramatik yapıya sahip iki anlam düzeyinin çatışması” şeklinde somutlaşır. İkiliklerle geliştirilen bu anlam düzeylerinden biri, Avrupalı erkeğin temsil ettiği yani görünüş, kendisini “doğru” şeklinde takdim eder; ancak ilk anlam düzeyinin işaret ettiği asıl bağlam çözümlendiğinde ikinci anlam düzeyi açığa çıkar (Knox, 1973: 626). Zira ironi, çift değerliliğiyle bir “yanlış”ın arkasındaki “doğru”ya gönderme yapabildiği gibi bir “doğru”nun arkasındaki “yanlış”ı da ifşa edebilir. Henri Bergson’un “yanılmaca” (*quiproquo*) terimiyle tarif ettiği, iki farklı anlam düzeyine açılabilen dramatik olgu da bu bağlamda aydınlatıcıdır. Tiyatro bağlamında bu anlam düzeylerinden biri oyuncuların, bu metin için kurmaca kişinin, ilettiği olası anlam, diğeri ise alımlayıcının ulaştığı “gerçek anlam”dır. Yine kurmaca kişinin bilgisini sınırlayan bu tekniğin ima ettiği anlam düzeyleri, tıpkı ironideki gibi alımlayıcının kavrayışına ya da katılımına ihtiyaç duyar. Dolayısıyla okur, yanlıştan doğruya, görünenden gerçeğe gider; olası anlam ile gerçek anlam arasındaki belirsizliklere, gelgitlere yol açan karşıt yorumlama eğilimi ise bir tür mizah oluşturur (Bergson, 1996: 54). Karay’ın metninde I. Dünya Savaşı’nın hemen ertesinde bir adaya düşen ve orada geçirdiği sürede savaş sonrasına ilişkin barışla, insani değerlerle, teknolojik ilerlemeyle ilgili romantik hayaller kuran Avrupalı tipi, metnin bir gazetede II. Dünya Savaşı’nın en hararetli günlerinde yayımlandığı dikkate alınır okurunu böyle bir yorum ve anlamlandırma alanına çağırır. Aslında metnin tamamına yayılan ironi ve çift değerlilik, metinde medeniyetle ilgili dile getirilen her şeyin tersiyle de anlaşılması ya da değerlendirilmesi gerektiğini ima eder.

Metnin neredeyse sonuna kadar Çıplak Erkek, aşırı olduğu kadar tumturaklı söz ve davranışlarıyla sürekli medeniyeti över, muhtemel geçmişi güzeller ve yüceltir; yokluğundaki olası gelişmelerle birlikte sorunsuz, şiddetten arınmış, neredeyse “ütopik” bir dünyadan bahseder. Burada o, aslında modern trajikomedilerin, çözümsüz şüphelere ve korkulara gömülmüş, çevresinden kopuk, varlığının anlamından veya acı çekme nedeninden bihaber, tereddüt hâlinde olan kolektif tipini andırmaktadır (Foster, 2016: 13). Şerif Aktaş’ın Karay’ın mizahi yazılarına dair tespiti de âdeta ilgili kurmaca kişinin bu yönünü tarif etmektedir: Karay’ın mizah yazılarında ne aşırı komik vardır ne de gülünç hadiselerle karşılaşılır; “[b]u yazılar, genellikle beklediğini bulamayan bir insanın ruh hâlini aksettirir” (1986: 48). Metindeki Çıplak Erkek de savaşın ertesinde, kendi yokluğunda Avrupa’nın nasıl mamur ve ihya olduğuna dair safdilce hayaller kurar; bilgisizliğin yol açtığı iyimser tepkileriyle metindeki uyumsuzluğu ortaya çıkarır; ancak en sonunda beklentileri boşa çıkar. Aslında burada söz konusu olan, beklenti ile gerçeklik arasındaki sapmaları, tutarsızlığı yani uyumsuzluğu kimi yöntemlerle sergileyen ve okuru esas muhatap olarak kabul eden dramatik ironinin işleme mekanizmasıdır. Özellikle ıssız adada geçirdiği günlerde “modern dünya” hâllerinden uzaklaşan Avrupalının sınırlı bakışı, beklenti ve gerçeklik arasındaki mesafeyi de açar; ancak okurun, ilgili mesafeyi kapatacak bilgiye yazarın işaretlerini yorumlamakla ve çağrısına iştirak etmekle ulaşabilmesi mümkündür. Örneğin Çıplak Erkek’in adaya düştüğü günlerde sadece tasarı aşamasında olan⁵ “Akvam [Milletler] Cemiyeti”nden “insani büyük proje” olarak bahsetmesi, aslında bu kurumun işlevsizliğini, ikinci bir büyük savaşın önüne geçemeyişini, barışçıl ve diplomatik çözümler üretememesini ima etmektedir; dolayısıyla burada okurun eleştirel yorumuna ihtiyaç duyan ironik bir gönderme söz konusudur:

⁵ İlgili organizasyon, Cenevre’de 10 Ocak 1920’de kurulmuştur.

"...orada bütün milletler el ele vererek dünyanın ve beşeriyetin hayrı, saadeti, selameti için çalışıp arada çıkan ufak tefek ihtilafları kardeşçesine halletmektedirler. [...] Behey talihsiz! [talısiz (1940: 5)] Böyle, cihanın en bahtiyar devrinde ıssız adaya düşecek bir sen mi kalmıştın?" (2009: 136)

Adadaki Batı temsilcisinin, mahrum kaldığını zannettiği mutluluk ve refah koşullarından kaynaklanan dramatik jestlerinin eşlik ettiği serzenişleri ile kadının ona çare olarak sunduğu "basit aklın ürünü" çözümler de metinde bir tür tezat ile çift değerlilik oluşturur. "Sihirbazdan öğrenilen dualar okumak", "tilki kuyruğuyla büyü yapmak", "büyük puttan ruhun esenliği için dilekte bulunmak", "zihne giren şeytanı çekip atmak" (2009: 136) gibi "ilkel" çareler, iradesi dışında gelişen olaylar sonucunda medeni topraklardan kopup bu adaya düşen "bahtsız" Avrupalıyı teskin etmez. Onu avutmak için bunları öneren yerli kadının, en sonunda "zihnindeki şeytan" ifadesiyle kastettiği ise muhtemelen Batı'nın fiilleriyle ürettiği şiddetin insanlık dışı sonuçlarıdır. Aynı zamanda burada kullanılan sözel ironi, trajikomiğe yani acıklı olanın içindeki gülünce de kaynaklık etmektedir:

"Medeniyeti kurtarmak, beşeriyeti nihai huzura kavuşturmak için dört sene bağrımı kurşunlara siper yaptım; aslancasına [arslancasına (1940: 5)] çarpıştım, kanımı döktüm, ciğerimi delik deşik ettim. Sonra da emelim tahakkuk ettiği gün, vahşet diyarlarına düştüm, emeğimin mukabilini görmekten mahrum kaldım." (2009: 136)

Porapora'nın duygusal tepkileri de tıpkı Çıplak Erkek gibi abartılmış, aşırıya kaçan bir şekilde sunulur. Aslında buradaki abartı ve aşırı vurgular, yine hiciv ve ironi araçlarıdır. Karay'ın metninde teknoloji bakımından yüceltilen Avrupa tasavvuru, sürekli yinelenen insani değerler ve barış motifi, okurun ilgili olguları düşünmesine hizmet eder. Burada ilgili kavramlara yönelik farkındalık oluşturmayı amaçlayan bir üslup tercihi devreye girmektedir; aynı zamanda metinde varlığı saptanabilen değerden düşürme, imalı anlatım, boşluklar veya muğlaklıklar bırakma, çarpıtma, karikatürize etme de bir durumu ya da olayı bağlamından yalıtmanın, odak hâline getirmenin yöntemlerindedir. Bu yöntemlerin tamamına yayılabilen ironi; iki ya da daha fazla kavramı, durumu, olayı ya da ögeyi karşılaştırmayı mümkün kılar. Özellikle "Acıklı Komedi" örneğindeki gibi katıksız bir iyimserlikten ve sınırlı bilme hâlinde türeyen ironideki aşırı vurgular, metinde anlatılanlara gölge düşürmekte ve onları şüphe alanına sürüklemektedir. Bu bağlamda içinde bulunulan şartları resmetmek ya da naif tepkileri dile getirmek için metinde kullanılan kelimelerin çoğu, aslında ironinin işleme mekanizmasıyla uyumlu şekilde zıddına, tali anlam alanlarına işaret eder. Bu tür ifadelerin ve temsil edilen durumların bütünü, beklentilerle gerçekliğin çelişmesine, birbirini tekzip etmesine, uyumsuzluğa yöneliktir; okurun görünüş ve gerçeklik arasındaki boşluğu keşfetmesini, savaşı, şiddeti sorgulamasını amaçlar. Karay'ın niyeti de budur zaten. Okurunu bu şekilde bir belirsizlikler alanına sürükleyen yazar, beklenti ile fiilî olan, yanılsama ile gerçeklik, zorunluluk ile iradi tercihler arasındaki uzlaşmazlığı açığa çıkarırken insanlığın çelişkilerini de sergiler. Medeniyetin temsilcisi olan Avrupalının hüsnükuruntularının işaret ettiği temel olgu ya da şüphenin asıl nesnesi, bir insanlık durumu olan savaştır.

Bununla birlikte savaş ve barış karşıtlığı, realizm ve romantizm ekseninde mekik dokuyan olay örgüsünün henüz çelişkilerini ifşa etmediği "iyimserlik" kesitinde yerli kadının "efendi"sine güzellediği tabiat hem Rousseau-vari⁶dir hem de Hamit'in *Sahra*'sının⁶ bir tür parodisidir:

⁶ Hamit, *Sahra*'da tabiat/kır ile şehri karşılaştırır ve tabiatın iyi, güzel şehrin ise zıddı özelliklere sahip olduğunu vurgular. Kırdaki yaşayanlar "sükûn u rahatte" iken şehirde yaşayanlar ise "esir-i cefâ"dır (1991: 43). Kırdaki yaşayanlar "av etleri ile" (43) lezzet bulur, "külbesinde güş eyler, Nagamât-ı tuyûru bâd-ı hevâ" (44) "gussa âlemini" (44) hiç düşünmez. Özellikle Nağme 8'de güneş doğduktan sonra çizilen tablo ile

“- Sevgilim, biz burada mesut değil miyiz? Bak, dallardan çeşit çeşit yemişler sarkıyor; deniz en lezzetli böceklerini, midyelerini, istiridyelerini ayağımıza getiriyor; işte topraklarımız av hayvanları ile dolu, kulübemiz hoş kokulu yumuşak otlar, çimenlerle örtülü... Ömrümüz tatlı bir rüya gibi geçiyor.” (2009: 137)

Kadının romantik bir çehreye büründüğü tabiat ile Çıplak Erkek’in bölüğe varan iyimserlikten kaynaklanan, gerçeklikle bağdaşmayan Avrupa tasavvuru da yine karşıtları yan yana getirir. Saf bir cenneti andıran tabiata tereddüt etmeden yüz çevirerek Avrupa’daki “ebedi sulh”a ulaşmak emelinde olan Çıplak Erkek, Meuse Nehri kıyısında, babasından kalan bir villaya yerleşme hayali kurmaktadır. Kadın, tam bu sırada işaret ettiği denizde bir duman görüldüğünü söyler. Bu tablonun sonunda bir savaş gemisi ufukta belirmiştir; coşkuya kapılan erkek, kruvazöre doğru heyecanla hamle yapar ve geride kalan Porapora kederinden düşüp bayılır.

İkinci tablonun açılışında ise Çıplak Erkek küçük harp gemisinin güvertesinde üzerine bir örtü serili yatmaktadır; telaşlı, şaşkın bahriye zabıtlarıyla askerler onun etrafını sarmıştır. Kumandan, Çıplak Erkek’e 22 seneden beri dünya ahvalinden bihaber vahşi bir hayatı nasıl idame ettirdiğine dair sualler sorar. Hayalindekilerle “gelişen” dünya şartları bağdaşmayan Çıplak Erkek, yine metindeki ironiyi örnekleyen bir cevap verir: “- Evet, tamamen vahşi bir hayat, hayvanlar gibi... Bunu, medeni kardeşlerim [kardeşlerin (1940: 5)] huzurunda söylerken yerin dibine geçiyorum. Rica ederim, bana biraz medeniyet dünyasından haber veriniz.” (2009: 138)

Metnin dönüm noktası ya da “aydınlanma anı”, askerler ajans saatini beklerken kumandanın haberleri birlikte dinleme teklifiyle gerçekleşir. Burada Aristoteles’in terimleriyle mutluluk ya da felaketlerin bağlı olduğu bir *peripeteia* (1987: 34), baht dönümü ya da olayların tersine çevrilmesi, -en azından metinde görünüş düzeyinde- örneklenir ve Avrupalı trajik olanla yüzleşir; akabinde ise ironinin ardındaki katmanın yüzeye çıkmasıyla *anagnorisis*, bilgisizlikten bilgiye ya da mutluluktan felakete geçiş (34-38) gerçekleşir. Metnin alımlanmasına ilişkin köktenci bir kırılma da diyebileceğimiz bu andan itibaren kurmaca kişinin sınırlı bakış açısıyla anlamlandırıldığı gelişmeler ve dışındaki dünya, bilgi eşliğinin geçilmesinden dolayı daha farklı görünecektir; böylece yazarın ima ettiği, gerçek ile yanılısma arasındaki çelişki, en azından okur nezdinde çözülür:

“Radyo: ‘Bu sabahki harp raporu: Namur ile Sedan arasında düşmanın şiddetli hücumları devam etmektedir. Motorize kıtalardan bir kısmı Meuse nehrinin sol kıyısına geçmek teşebbüsünde bulunmuşlarsa da, mukabil taarruzumuzla geri püskürtülmüşlerdir. Belçika’da Liège kalesi, muhasaraya [mukavemetine (1940: 5)] kahramanca göğüs germektedir.’” (2009: 138)

Bilhassa metindeki kimi tarihsel göstergelerin yorumuyla haritalandırılabilen savaşlar ve umutsuzluk dönemini tecrübe etmemiş kurmaca kişinin bu ana kadarki kapalı dünyası, okur nezdinde ironiktir; çünkü onun bilmediklerine vâkıf olduğu varsayılabilir okur, yazarın ona sunduğu “bilmece”yi çözme çağrısına cevap verirken savaş eleştirisine de dikkatini çevirir. Böylece trajikomik motifin öne çıkarılması ve çelişkilerin çözülmesi ile “bilgisizlikten bilgiye geçiş” mümkün hâle gelse de metnin büyük bir kısmında, özellikle medeniyet ve Avrupa bahsinde Çıplak Erkek’in tasavvur ettiği savaş sonrasına ilişkin gelişmeler aktarılırken dramatik ironiyle söz ve durum ironileri işlemektedir. Aynı zamanda ıssız bir adada dış dünyadan kopuk geçirdiği yıllarda Avrupa ve medeniyet tasavvurunu gerçekle bağdaşmayan, ütöpik bir çehreye büründüren Çıplak Erkek’in bu konudaki iyimserliği ve “bilgisizliği”, yazarın, karşıtıyla anlatma tekniğinin

Karay’ın metnindeki ilgili kısmın örtüştüğü görülür: “*Kurb-ı vâdide menba-ı cûşân / Aks ile dağlara verir hareket / Çemen-i yâbisi eder reyyân/ Yine bir cûybâr-ı pür bereket. /Bir şecer üzre meyve mâlâmâl / Biri üşkûfelerle reng-âmîz; / Tâir-i mevsim eyleyip tehzîz, / Düşürür zîr-i pâyına; derhal*” (46-47).

de bir üründür. İnsanlığı bir çıkmaza hapseden şiddet dönemini ve modern koşulları farkında olmadan yücelten bu "medeni tipi", politik aktörlerin davranışlarına yön veren iktidar hırsını, Batı'ya atfedilen üstünlük mitini, savaşın anlamsızlığına rağmen insanı sürekli yönlendiren bir döngü hâlini almasını hicvetme işlevindedir.

Esasında radyonun duyurdukları, 10 Mayıs 1940'ta başlayıp 28 Mayıs 1940'ta biten, "Belçika Savaşı" ya da "18 Gün Seferi" olarak bilinen Alman saldırısı ve onun etrafında gelişen kimi olaylardır. II. Dünya Savaşı esnasında Almanya'nın Belçika ve Hollanda'yı istila etme girişimi, Fransa'nın Almanlara karşı Namur ve Sedan gibi kentleri savunması, Liège Kalesi'nin kuşatılması, İtalyan öğrencilerin Fransa ve İngiltere aleyhine yaptıkları gösteriler, Amerika'nın savaşa ilişkin tutumu vb. olaylar radyo yayınının içeriğinden çıkarılabilmektedir. Bu içerik, 15 ve 16 Mayıs 1940 tarihli *Tan* gazetelerinin ilk sayfalarındaki haberlerle neredeyse birebir örtüşür, dolayısıyla bir tür alıntıdır. Zira Karay da bu gazetenin yazarlarından biridir ve "Acıklı Komedi" bahse konu olaylardan henüz birkaç gün sonra, 20 Mayıs 1940'ta yine bu gazetede yayımlanmıştır. Yazar, döneminin bizzat deneyimlediği tarihsel gelişmelerini bir sözcü olarak işlevselleştirdiği radyo ile okuruna iletir. Radyo aynı zamanda beklentiyi kıran, kurmaca kişinin bilgisizlik perdesini kaldırarak ironiyi etkinleştiren bir araçtır.

Radyodaki gelişmeleri işiten Çıplak Erkek, afallamakla birlikte üzerindeki örtüyü fırlatır. 26 sene öncesinin (I. Dünya Savaşı'nın ilk zamanları) haberlerinin neden yinelenildiğini⁷ sorar. Döngünün kâbusa benzer, yinelemenin acıklı olduğu kadar gülünç etkisi yani trajikomik tam da burada açığa çıkar. Görülmektedir ki Çıplak Erkek, yazgısıyla bir mücadeleye girişmediği ya da üstlendiği sorumluluklar nedeniyle başına gelenlerin faili olmadığı için trajik olduğu kadar "ironik bir kahraman"dır (Glicksberg, 1969: 36). Dolayısıyla inanç ile şüphe, kabul ile isyan arasındaki söz konusu gelgitte insan olmanın ikilemi, ironisi sahnelenmektedir. Zira insan bilgisinin sınırlılığı ve "bilginin imkânsızlığı karşısında bilgiye yönelme zorunluluğu, insanlık durumunun komik ve trajik ironisini tanımlar." (Cohn, 1962: 155) Bu bağlamda metnin hem trajik hem de komik yüzeyi Avrupalının perspektifi ile onu çevreleyen dış gerçeklik arasındaki çatışma ya da ironinin temelindeki "görünüş" ve "gerçeklik" karşıtlığı ile belirgin kılınmaktadır.

Tüm bu örtüşmeler ya da döngüdeki trajikomik nitelik, medeniyet maskesiyle yinelenen savaşın bir "tarihsel hata" olduğu temasını pekiştirir. Aynı güzergâhı paylaşan benzer kalıplar aracılığıyla savaşın mantıksızlığına, anlamsızlığına işaret edilir. Yinelemenin, Bergson'un gülme kuramındaki rolü burada hatırlanabilir; zira gülme, hayat bir tür mekanizm kazandığında, dış dünyaya özgü zaman, uzam/mekân ve olay kategorileri bağlamında kimi örüntüler ihlal edildiğinde oluşur. Buna göre fiziksel kurallara, zamana tabi olanın yaşlanması ve sürekli ilerlemesi, kısaca geri çevrilemez ya da yinelenemez olması gerekir (Bergson, 1996: 50-51). Özellikle Bergson'un zaman kavramıyla ilgili bu düşünceleri, Karay'ın metninde örneklenmektedir. Adadaki "medeni" ve Porapora açısından bir rutine bağlı ilerleyen hayatın akışını sekteye uğratan savaşa ilişkin aydınlanma ya da baht dönümü anı, zamana tabi olanın geri çevrilmezliği ilkesini ihlal eden böylesi bir yinelemedir. Burada bir eylemler dizisi ya da ilişkiler sisteminin olduğu gibi alınıp yinelenmesiyle yani geçmişe ait kimi öğelerin, soyut şablonların -

⁷ *Tan* gazetesinin 15 Mayıs'taki ilk sayfasında Belçika başvekilinin [Hubert Pierlot], "*Bugünkü vaziyet 1914 teki vaziyetin tıpkısıdır.*" (1) şeklinde yer alan ifadesi ile Karay'ın bundan dört gün sonra ve "Acıklı Komedi" yayımlanmadan bir gün önce, 19 Mayıs 1940'ta yine "Haftanın Musahabesi" adlı köşesindeki "Şchliffen Plâni Meselesi" başlıklı, Alman saldırı planına dair değerlendirmesinin kimi cümleleri de metnin yineleyici ve döngüsel yapısına yansımış gibidir:

"Tarih tekerrürden ibarettir, derler.

Fakat, zannediyorum, daha ziyade tarih, tarihî hataların tekrarından ibaret olacak!" (5)

örneğin birbirine âdeta nazireymiş gibi görünen iki savaş dönemi- yeni bir bağlama aktarılmasıyla söz konusu ilke ihlal edilir; böylece hayat, “parçaları birbirleriyle değiştirilebilir yinelemeli bir mekanizma” (Bergson, 1996: 56) gibi görünür ve mizah oluşur. Zira Karay’ın metni, özellikle uyumsuzluk mizahından oldukça faydalanmıştır. Bu bağlamda uyumsuzluk, bir kavrayış değişikliği veya bir beklentinin tersyüz edilmesidir; ayrıksı, tuhaf bulunan bir şey, şaşkınlığı, hayret duygusunu tetiklediğinde uyumsuzluğun idrakine varılır. Akabinde alımlayıcının o ana kadar varlığını sorgulamayı bile düşünmediği kimi örüntüler ve gerçeklik, estetik bir olgu ya da kurmaca bağlamında ihlal edilir, çarpıtılır veya tahrif edilir (Morreall, 1997: 89-90). “Acıklı Komedi”de de böyledir. İki farklı bağlam ve tarihsellik, savaşın ardından refahın ve barışın hüküm sürdüğü bir dünya tasavvuruna olan safça bağlılık ile insanın savaşı sürekli yineleyen eğilimlerini ima eden görme biçimini yan yana getirir. Bu ise kurmaca kişinin sözleriyle, temsil ettikleriyle okurun bilgisi arasında tıpkı ironide olduğu gibi bir uyumsuzluk yaratır. Bununla birlikte metindeki hiciv katmanını perdeleyen ve yumuşatan uyumsuzluk mizahı, aynı zamanda geleneksel komedideki gibi kurmaca kişinin ciddiye alınmamasına ve görünüşün sorgulanmasına yönelik işaretler de barındırır. Nihayetinde Karay, büyük savaşlar öncesindeki naifliğe ve iyimserliğe, yüceltilen Batı teknolojisi ve değerlerine her iki büyük savaşa da tanık olmuş ve sonuçlarını görmüş biri olarak şüpheyle yaklaşırken örtük eleştirel tutumunu da farklı sanatlar ve edebî türler dağarcığından oldukça esnek bir şekilde yararlanarak ortaya koymaktadır.

Çıplak Erkek işittiklerinden sonra radyoya saldırmak için davranır, haberlere inanmaz. O, feryat figan edip dövünürken kumandan ise bir taraftan fiilî durumu, savaşla ilgili ayrıntıları sıradan bir şeymiş gibi aktarmaktadır. İlgili hengâmede Çıplak Erkek’in sitemkâr bir şekilde sarf ettiği “yirminci asır medeniyeti” (2009: 140) ifadesi, iki savaş arası değişen bir şey olmadığını altını çizer. Geçici bir an mahcup olmuş gibi davranan kumandanın tepkisi, “galebenin onlarda kalacağı” (140) sözü, yıkımlardan ziyade zafere dair olmasıyla insanlığın hatalarından ders çıkarmadığını gösterdiği gibi oldukça absürttür. Geçen onca zamana rağmen değişmeyen tablo, Çıplak Erkek’i sürekli değersizleştirdiği, küçük gördüğü ada hayatına yöneltir ve o, bir ayağını savaş gemisinin küpeştesinden sarkıtıp veda eder. Porapora’ya gelişini muştulamak için uzaktan seslendiği esnada kumandan ona yaşını sorar. Safdilce cevap veren Çıplak Erkek, 44 olduğunu söyledikten sonra sorunun maksadını kavramak ister. Kumandan, ona askerî mükellefiyet yaşının geçmediğini, asker kaçağının yakalanıp bir kara ordusuna teslim edilmesi emrini hatırlatır. Medeniyeti savaşla eşleştiren, ironik olduğu kadar trajikomik kapanışta inzibatlar, bu “vahşi asker kaçağını” yaka paça sürükleyerek götürür.

Sonuç

Refik Halid, ironi ve hicvin farklı aralıklarında gezinirken trajikomedî türünü basitleştirmiş ve *Robinson Crusoe*’nun olay örgüsünün bir kesitini farklı bir içerikle uyarlamıştır. Özellikle modern insanın, kapitalizmin Robinson Crusoe gibi bir prototipinden hareketle çarpıtılan, övgü kisvesindeki abartılı vurgularla bir eleştiri aracına dönüştürülen bir türevi ve onunla karşı karşıya getirilen, simgeselliği daha da belirgin kılan “cahil yerli tipi” arasındaki gerilim metnin temel çatışmasına da işaret eder. Karay’ın güncel içeriği, yazarı olduğu *Tan* gazetesinin birkaç gün önceye ait haberlerini derleyerek ve edebî bir formda yeni bir bağlama uyarlayarak yayımlaması tarihsel koşullar dikkate alındığında oldukça kısa süreye sıkıştırılmış bir estetik işlemdir. Ancak onun, yer aldığı yayın bağlamında II. Dünya Savaşı etrafındaki gelişmelere hitap etme niyeti taşıyan ilgili metni, o günler için oldukça işlevselken artık estetik yönüyle ve savaşa ilişkin evrensel mesajlarıyla öne çıkmakta ya da bu tür bir alımlanmaya daha yatkın görünmektedir. Diğer taraftan Karay’ın metninin dönemi açısından birincil amacının eleştiri olduğu da

yadsınamaz. İnsanlığın güç takıntısı, kendi yarattığı teknolojiyi, savaşı üreten koşulları yücelten ahmaklığı, kitlesel cinnete duyarsızlaşan iyimserliği ve Batı'nın ilerleme mitiyle dışındaki medeniyetleri yadsınması bu bağlamda hicvedilir. Zira metnin kurmaca aracılığıyla dile getirdiği nesnel gerçeklik, her ne kadar sınırlı, örtülü ve indirgenmiş gibi görünse de çoğu bakımdan üretildiği tarihsel bağlama atıf yapar. Yani söz konusu türsel zenginliğin ve estetik bireşimin ürettiği metnin, ilk mecrası bağlamındaki olası anlamıyla bugüne ilişkin yorumları oldukça farklılaşabilir; çünkü metnin özündeki çatışma, o günün trajik koşullarına yöneliktir.

Yapısal, metinler ve türler arası nitelikleri itibarıyla değerlendirildiğinde ise metin, zengin bir estetik repertuvara sahiptir; işlevselliğine rağmen farklı sanatların özelliklerinden yararlanır ve muhtelif edebî kategorileri örnekleyen geniş bir yelpazede dolaşır. Dolayısıyla metin hem gösterim sanatlarının kimi tekniklerini hem de edebiyata özgü kimi mekanizmaları inceliklerle kullanır. Trajedi ve komedinin kimi özellikleriyle ve trajikomik motifleriyle kült bir romandan ilham alan olay örgüsünü farklı bir bağlama uyarlayan "Acıklı Komedi", ironi, hiciv ve mizah bağlamında da zengin bir tablo sunar. Bu bağlamda metin hem ironinin görünme biçimleriyle hem de trajik ve komik arasındaki gelgitleriyle savaşın anlamsızlığına, insanın bitmek bilmeyen güç tutkusuna ve şiddet eğilimine yönelik bir hicvidir. Özellikle uyumsuzluk, ironinin farklı biçimleri, çelişik uçlar arasındaki kararsızlık ve temsili kişilerin karikatürleştirilmesi ya da çarpıtılması metindeki mizahı da şekillendirmiştir. Tüm bu imkânlar aracılığıyla kurgulanan metin, bir taraftan yazarın içinde bulunduğu koşulları, toplumu, dünyayı, evrensel olguları ifade etmesinin, onları düzeltmek gibi bir göreve soyunmasının yöntemine dönüşür; diğer taraftan insanın sözleri ile eylemleri arasındaki çelişkileri ifşa ederek eleştirel nesnesine dikkat çeker. İncelediğimiz metinde de görülebildiği gibi sürekli barışçıl değerlerden, medeniyetten, ilerlemeden söz edip bunları yüceltirken insanlığı tehdit eden şiddetin kaynağını farkında olmadan kutsamak, ironi ve de hicve özgü bir stratejidir; dolayısıyla her iki edebî olgunun, bir konuya dikkat çekme, onu öne çıkarma yöntemi farklılık gösterebilir. Özellikle kötülük, şiddet, yozlaşma, ahmaklık, riyakârlık vb. durumlar büyütücü ya da küçültücü bir üslupla odağa alınır, şüphe doğuran bir surette sunulur, çarpık temsil edilir veya karikatürleştirilir.

Kaynakça

- "Bir Meydan Muharebesi Başladı". (1940, 15 Mayıs). *Tan*, s. 1.
- "Sedan ve Dinant'ta Müthiş Bir Harp Devam Ediyor"; "İtalyada Nümayişler". (1940, 16 Mayıs). *Tan*, s. 1.
- [Karay], R. H. (19.05.1940). "Schlieffen Plânı Meselesi", *Tan*, s. 5.
- [Karay], R. H. (20.05.1940). "Acıklı Komedi, [İ]ki Tablo", *Tan*, s. 5.
- Abdülhak Hâmid Tarhan Bütün Şiirleri 1*. (1991). haz. Enginün İ., İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Aktaş, Ş. (1986). *Refik Hâlid Karay*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Aristoteles. (1987). *Poetika*, çev. Tunalı, İ., İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Bergson, H. (1996). *Gülme Komiğin Anlamı Üstüne Deneme*, çev. Avunç, Y., İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Booth, W. C. (1975). *A Rhetoric of Irony*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Buckroyd, P.; Ogborn, J. (2001). *Satire*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bullitt, J. M. (1953). *Jonathan Swift and the Anatomy of Satire*, London: Oxford University Press.
- Cebeci, O. (2008). *Komik Edebi Türler*, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Cohn, R. (1962). *Samuel Beckett: The Comic Gamut*, New York: Rutgers University Press.
- Colebrook, C. (2004). *Irony*, London ve New York: Routledge.
- Currie, G. (2024). "Kinds of Irony: A General Theory", *The Cambridge Handbook of Irony and Thought*, ed. Gibbs, R. W., Jr.,- Colston, H. L., Cambridge: Cambridge University Press.
- Daniel Defoe (2016). *Robinson Crusoe*, çev. Kâhya F., İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.


- Dewar-Watson, S. (2007). "Aristotle and Tragicomedy", *Early Modern Tragicomedy*, ed. Mukherji, S.-Lyne, R., Cambridge: D. S. Brewer.
- Dynel, M. (2024). "Irony and Humor", *The Cambridge Handbook of Irony and Thought*, ed. Gibbs, R. W., Jr., Colston, H. L., Cambridge: Cambridge University Press.
- Foster, V. A. (2016). *The Name and Nature of Tragicomedy*, New York: Routledge.
- Gariper, C.; Küçükcoşkun, Y. (2006). "Refik Halid Karay'ın Tanrıya Şikâyet Adlı Eserinde İronik Dil: İnsan, Savaş ve Tanrı İronisi", *Araştırmalar - İnsan Bilimleri Araştırmaları*, 8(15), s. 1-20.
- Gatch, K. H. (1970). "The Last Plays of Bernard Shaw: Dialectic and Despair", *Bernard Shaw's Plays*, ed. Smith, W. S., New York: W. W. Norton & Company.
- Glicksberg, C. I. (1969). *The Ironic Vision in Modern Literature*, New York: The Hague, Martinus Nijhoff.
- Güçbilmez, B. (2005). *İroni ve Dram Sanatı*, Ankara: Deniz Kitabevi.
- Harpham, G. G.; Abrams, M. H. (2012). *A Glossary of Literary Terms*, USA: Wadsworth Cengage Learning.
- Karay, R. H. (2009). *Tanrı'ya Şikâyet*, İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Knox, N. D. (1973). "Irony", *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas Vol. II*, ed. Wiener, P. P., New York: Charles Scribner's Sons.
- Knox, N. (1961). *The Word Irony and Its Context, 1500-1755*, Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Kotthoff, H. (2007). "Responding to Irony in Different Contexts: On Cognition in Conversation", *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*, ed. Colston, H. L.-Gibbs, R. W., Jr., New York: Taylor & Francis Group.
- Lucariello, J. (2007). "Situational Irony: A Concept of Events Gone Awry", *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*, ed. Colston, H. L.-Gibbs, R. W., Jr., New York: Taylor & Francis Group.
- Morreall, J. (1997). *Gülmeyi Ciddiye Almak*, çev. Aysevener K.-Soyer, Ş., İstanbul: İris Yayıncılık.
- Muecke, D. C. (1986). *Irony and the Ironic*, New York: Methuen.
- Nutku, Ö. (1983). *Gösterim Sanatları Terimleri Sözlüğü*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Sheinberg, E. (2016). *Irony, Satire, Parody and the Grotesque in the Music of Shostakovich: A Theory of Musical Incongruities*, New York: Routledge.
- Taşdelen, V. (2007). "İroni", *Hece, Edebiyatta Paradoksun Biçimi: İroni-1*, 124, s. 53-66.
- Worcester, D. (1940). *The Art of Satire*, Cambridge: Harvard University Press.

Araştırma Makalesi

Evrensel Hukuk İlkeleri Bağlamında Franz Kafka'nın *Dava'sı*

Franz Kafka's The Trial in the context of the Universal Principles of Law

Can ŞAHİN¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, csahin@erzincan.edu.tr 

Öz: Modern karşılaştırmalı edebiyat biliminin çalışma alanlarından birisi de edebiyatın diğer bilimlerle etkileşimi, alışverişi ve ortaklığıdır. Bu çalışmada edebiyat hukuk ilişkisine örnek olarak Alman edebiyatçısı Franz Kafka'nın *Dava (Der prozess)* adlı romanı, hukuk perspektifinden incelenmiştir. Franz Kafka, "bilinen gerçeklikten uzaklaşma" anlamına gelen "Kafkaesk" tarzı ile Dünya edebiyatında yazma stili yazarın kendi adıyla anılarak edebî bir kavrama dönüşen tek yazardır. Hukukçu kimliği olan Kafka, hukuk birikimini edebî eserlerine konu edinmiştir. Kafka'nın, üzerinde en çok durduğu konular; yargı sisteminin aksayan yönleri, kanunların uygulanması esnasında yaşanan hukuksuzluklar, hakkını arayan insanların çırpınışlarıdır. *Dava* romanında, ulaşılamayan ve sorgulanamayan bir otorite tarafından hukuka aykırı bir eylemi olmaksızın müphem bir suçlamayla karşı karşıya kalan, tutuklanan ve özgürlüğü elinden alınan Josef K.'nin hukuk adına alt üst edilen hayatı ve hukuksuzluk karşısındaki hukuk mücadelesi anlatılır. *Dava* romanında suçun niyetle ilişkilendirildiği, suçtan çok suçluya odaklanan, suçü belirtilmeyen sanığın suçsuzluğunun ispatını talep eden yani sanığın suçu kovaladığı absürt bir hukuk sistemi yürürlüktedir. *Dava* romanında hukuk, görünmezlik ağıyla çevrilmiştir: Suç, iddianame, duruşma, hâkim, savcı, avukat görünmez. Bu yönüyle *Dava* romanı, hukukun rafa kaldırıldığı, keyfi, otoriter, totaliter rejimlere dair bir öngörü ve eleştiri olarak okunabilir. Bu çalışmada, Kafka'nın *Dava'sı*nda yer alan hukuksuzluklar evrensel hukuk ilkeleri bağlamında tespit edilip hukuksuzluğa dönük eleştiriler ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Karşılaştırmalı edebiyat, edebiyat ve hukuk ilişkisi, hukuk eleştirisi, Franz Kafka, *Dava*.

Abstract: One of the fields of study of modern comparative literature is the interaction, exchange and partnership of literature with other sciences. In this study, as an example of the relationship and exchange of literature with the discipline of law, German novelist Franz Kafka's novel *The Trial (Der prozess)* is analysed from a legal perspective. Franz Kafka is known in the world of literature with the concept of "Kafkaesque", which means "distancing from known reality". In world literature, Franz Kafka is the only author whose writing style has become a literary concept by being called by the author's own name. Kafka, who is a legal writer, has made his legal background the subject of his literary works. The failing aspects of the judicial system, the unlawfulness experienced during the implementation of laws, the desperate struggles of people seeking justice are the issues Kafka dwells on the most. In the novel *The Trial*, the life of Josef K., who is confronted with a vague accusation, arrested and deprived of his freedom by an unreachable and unquestionable authority without any unlawful act, and his legal struggle against lawlessness are told. In the novel *The Trial*, there is an absurd legal system in which crime is associated with intention, which focuses on the criminal rather than the crime, which demands proof of the innocence of the defendant whose guilt is not stated, and where the defendant chases the crime. In the novel *The Trial*, the law is surrounded by a web of invisibility: the crime, the indictment, the trial, the judge are invisible. In this respect, the novel *The Trial* can be read as a prediction and criticism of arbitrary, authoritarian, totalitarian regimes where legal rights are shelved. In this study, the unlawfulness in Kafka's novel *The Trial* is identified in the context of universal legal principles and criticisms towards unlawfulness are put forward.

Keywords: Comparative literature, literature and law relationship, legal criticism, Franz Kafka, *The Trial*.



Atıf: Şahin, C. (2024). "Evrensel Hukuk İlkeleri Bağlamında Franz Kafka'nın *Dava'sı*". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 8 (2): 516-536.

DOI: 10.31465/eeder.1516410

Geliş/Received: 15.07.2024

Kabul/Accepted: 19.10.2024

Yayımlı/Published: 22.10.2024



Giriş

İlk kez 19. yüzyılda Fransa’da kavramsallaşan ve ekolleşen “karşılaştırmalı edebiyat” yine ilk kez Fransa’da kürsüleşerek akademik bir bilim dalı hüviyeti kazanmıştır. Edebiyat eserleri arasındaki benzerlik, farklılık ve ortaklıkların nedenlerine dair çıkarımlarda bulunan karşılaştırmalı edebiyat bilimi 19. yüzyıldan günümüze farklı yaklaşımlarla gelişimini sürdürmektedir. Karşılaştırmalı edebiyat biliminde Fransız, Amerikan, Alman, Çin ve Hint ekolleri bulunmaktadır ve her bir ekolün karşılaştırmalı edebiyat bilimine dair öncelikleri farklıdır. Geleneksel karşılaştırmalı edebiyat bilimi daha çok farklı uluslara ait edebî metinlerdeki benzerlik ve ortaklıklara odaklanırken Amerikan ekolü edebiyata daha kozmopolit pencereden bakarak edebiyatın diğer bilimlerle ilişkisini çalışma sahasına dâhil eder. Edebiyat ve hukuk ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar daha çok edebiyatın hukuki konuları konu edinmesinden hareketle hukukun edebiyattaki görünümüne odaklanır. Dünya edebiyatında yazarların en fazla işlediği konular; hak, hukuk, adalet, kanun, suç, ceza ve yargılama konularıdır.

Kendine has üslubu, insan ve toplum üzerine tahlilleri ve mizahi anlatımıyla Franz Kafka, 20. ve 21. yüzyılın en önemli yazarları arasında kabul edilmektedir. Edebiyat ve hukuk Kafka’nın eserlerinde birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Kafka’nın eserlerinde modern hukuk, adalet sistemi ve bürokratik örgütlenme biçimleri dikkati çeker. Ceza hukukçusu olan Kafka’nın meslek hayatında karşılaştığı hukuksuzlukları edebî eserlerine konu edinmesi onun hukuk eğitimi almasının bir neticesidir. Kafka, üniversite yıllarında ve mahkemedeki staj döneminde yargı sistemini yeterince tanımış; yargı sistemi Kafka’nın yapıtlarını gerek tema, gerek üslup bakımından kesinlikle etkilemiştir (Wagenbach, 1997: 66).

“Kafka’nın eserlerinde mahkeme ve yargılama süreçleri sıklıkla karşımıza çıkar. Onun eserlerinde yer alan mahkeme safhaları ve yargılama süreçleri adaletin tecelli etmesi yerine; hakkını arayanları adaletten uzaklaştırmak için yapılmaktadır. Bu süreçte bireyler hakkını aramak yerine mahkemeye karşı mücadeleye girerler; ancak ceza kaçınılmaz bir son olarak karşılımlarına çıkar. Bireylerin mahkeme ile mücadelesi ansızın başlar; çünkü bireylerin yargılanması ve onlar hakkında verilen kararların çoğundan haberleri olmaz” (Çiçek, 2015: 155).

Kafka, yaşadığı dönemde hukuk sistemine eleştirel bir tavır almıştır. Yazar, hukuksal işlemleri; yargı sistemi ile birey ve toplum arasındaki ilişkiyi; hukuki süreçler sonucunda meydana gelen topluma ve devlete yabacılaşmayı gerçekçi tahlillerle eserlerine konu edinmiştir. Adalet sisteminin belirsizliği, hukukun işleyişindeki aksaklıklar ve keyfilik, bürokrasinin hukuki işlemlerin tıkanmasına sebebiyet vermesi, vatandaşı bezdirici uygulamalar Kafka’yı rahatsız etmiştir. Kafka’nın eserleri onun dünya karşısındaki tavrını dile getirir (Garaudy, 1965: 11). Kafka’nın amacı yasaların doğru bir şekilde tatbik edilmesini sağlamaktır.

Bu çalışmada Kafka’nın en önemli eserlerinden kabul edilen *Dava* romanı evrensel hukuk ilkeleri bağlamında incelenmiştir. Çalışmanın odak noktası edebiyat ve hukuk disiplinlerinin etkileşimine örnek olarak Kafka’nın *Dava* romanının hukuki bir yorumla değerlendirilmesidir. Eser “hukuk devleti ilkesi”, “yargı birliği ilkesi”, “tabii mahkeme ve hâkim güvencesi ilkesi”, “hak arama hürriyeti ilkesi”, “adil yargılanma ilkesi”, “masumiyet karinesi ilkesi”, “hukuk güvenliği hakkı ilkesi”, “hâkim tarafsızlığı ilkesi”, “iddia edenin ispat külfeti ilkesi”, “yargı kararlarının gerekçeli olması ilkesi” bağlamında eleştirel bir bakış açısıyla yorumlanmıştır. Eserden hareketle bahsi geçen her bir hukuk ilkesine denk düşen ihlal ve hukuksuzluklar ortaya konulmuştur. Eserin tamamında yer alan hukuksuzlukların evrensel hukuk ilkelerine ne ölçüde

uyduğu tartışılmıştır. Çalışmanın özgün tarafı, *Dava* romanının hukuk muvacehesinde incelenmemiş olmasıdır.

1. Kafka'nın Hukuk Kariyeri

Felsefeci olmak isteyen, sonrasında kimya bölümüne kayıt yaptıran Kafka, babasının tepkisi ve yönlendirmesi ile hukuk fakültesine kayıt yaptırır (Wagenbach, 1997: 51). 1901-1906 yılları arasında Prag'da bulunan Karl Ferdinand Üniversitesi'nde hukuk eğitimi alan Kafka, hukuk eğitimi alma karar sürecini şu şekilde ifade eder:

“(…) meslek seçiminde benim için gerçek özgürlük yoktu ve şunu biliyordum: Asıl meselenin karşısında benim gözümde her şey tıpkı lisedeki ders konuları kadar önemsiz olacaktı; yani mesele kibrimi pek zedelemeyen bu umursamazlığa olabildiğince izin verecek bir meslek bulmaktaydı. Bu durumda en akla yakın olan hukuktu. On dört günlük kimya, altı aylık Almanca eğitimi gibi kibrimin ve umudumun karşıt yöndeki küçük çabaları bu temel inancımı sağlamlaştırdı yalnızca. Böylece hukuk okudum” (Kafka, 2017: 41-42).

Kafka'nın “Böylece hukuk okudum. Bunun anlamı, sınavlardan önceki birkaç ay sinirlerimin epeyce yıpranması ve zihinsel açıdan resmen, üstelik binlerce ağzın önceden çiğnediği talaşla beslenmem demektir” (Kafka, 2017: 43) ifadeleri hukuk eğitimi alma kararında maruz kaldığı baskının dışavurumudur. Kafka hukuk eğitiminin ilk iki yılında “Roma ve Avusturya hukuku tarihi” derslerini alır ve 1903 yılı Temmuz ayında girdiği hukuk tarihi sınavı “Romanum”u başarıyla vererek hukuk eğitiminin ilk bölümünü tamamlar. Hukuk eğitiminin üçüncü ve dördüncü yıllarında “medeni hukuk”, “ceza hukuku” ve “anayasa hukuku” derslerinin yanı sıra “ticaret hukuku”, “adli tıp”, “iktisat” ve “istatistik” derslerini alır. 18 Haziran 1906 tarihinde “hukuk doktoru” unvanı ile eğitimini tamamlayan Kafka, bir yıllık stajın ardından kısa süre İtalyan sigorta şirketi “Assicurazioni Generali”de çalıştıktan sonra, emekliliğine dek hukukçu olarak farklı görevlerde bulunacağı “Bohemya Krallığı İşçi Kaza ve Sigorta Kurumu”nda işe girer (Coşan ve Verimli, 2016: 21). Kafka'nın hukukçu kimliğiyle edindiği tecrübeler, şahit olduğu olaylar, hukuki süreçler, mahkeme safahatları *Dava* romanına ve diğer birçok eserine kaynaklık etmiştir.

2. Kafka'nın *Dava*'sı

Kafka, *Dava* romanını 1914 yılında yazmaya başlar ve yazarın ölümünden sonra yakın arkadaşı Max Brod tarafından yayımlanır. Romanın orijinal Almanca başlığı olan “der prozess” süreç anlamına gelir. Hukuki bir terim olarak dava “çözülmek üzere bir mahkemeye sunulmuş uyuşmazlık” (Gözler, 2017: 451) anlamına gelmektedir.

Dünya edebiyatında suç ve yargılama üzerine kaleme alınmış en temel edebî eser kabul edilen *Dava* romanında suçun karşılığında bir ceza verilmesi değil cezaya suç aranması gibi absürt bir durum söz konusudur. Romanın olay örgüsü başkarakter Josef K.'nin bir sabah gerekçesiz bir şekilde sorgusuz sualsiz tutuklanması ve kendisine tutuklanması ile ilgili hiçbir açıklama yapılmaması ile başlar. Kafka, en mahrem alan olan yatak odasında yargılanmaya başlar; yargı bir panoptikon bilinciyle Josef K.'yı yatağında gafil avlar (Sarı, 2009: 12). Josef K., günlük işlerini serbestçe yapabileceği bir tutukluluk hline ve ikili bir yaşam tarzına itilir: de facto (fiilen, maddeten) “özgür”dür, de jure (hukuki olarak) “tutuklu”dur, “sanık” da değildir (Buch, 1994: 44). Josef K., tüm roman boyunca masum olduğunu etrafındaki insanlara anlatmaya çalışır. Çevresindekilerin ona sürekli şüphe ile yaklaşması zamanla Josef K.'nin da kendisinden şüphe duymasına yol açar.

Josef K., ilk yargılamadan birkaç gün sonra mahkemeden bir telefon alır ve kendisine duruşmanın pazar günü yapılacağı bilgisi verilir; fakat duruşma saati söylenmez. Josef K.,

duruşma için en uygun zamanın sabah vakti olacağını düşünerek tarif edilen yere gider. Josef K., aklanacağı yeri roman boyunca arar. Mahkeme salonu, İtalyan arka mahallelerini andıran, çamaşırların daracık sokaklarda, birbirini gören evlerde karşılıklı asıldığı, çocukların gürültü ile oynadığı bir yerdir. Sorgulama sürecine itiraz eden Josef K., memurların rüşvet aldıklarını söyler ve orayı terk eder. Uzun süre mahkemeden haber alamayan Josef K., yeniden çatı katındaki mahkemeye gider; fakat davanın akıbeti hakkında en ufak bir bilgi alamaz. Hukuk sistemi karşısında kendisini savunmasız hisseder; dahası ne ile suçlandığını öğrenemez. Josef K., yargılarıyla herhangi bir görüşmeyi yasaklayan ve savunmayı kabul etmeyen, kısmen “hoşgörü gösteren” bir mahkeme tarafından yargılanır. Mahkeme yanılmaz olduğu iddiasındadır ve sanıkların kesinlikle erişemeyeceği bir noktadadır. Hukuki süreçler gizlidir ve iddianameye esas ilgili bile erişemez. Josef K., kendisini savunmak için çeşitli yollar dener; avukat tutar; fakat dava sürecinde ilerleme kaydedemez ve kendi kendisini savunmaya başlar. Mahkeme safahatını yaşamadan ve tamamen kapalı bir dava sürecinden sonra hiç görmediği yargıçlar tarafından hakkında ölüm kararı verilir. Ölüm kararının infazı için bir akşam vakti Josef K.’nın evine gelen cellâtlar K.’nin kalbine bıçağı saplayarak infazını gerçekleştirir. Roman Josef K.’nin otuzuncu yaşında başlar ve otuz birinci yaşına girmesine bir gün kala biter.

2.1. *Dava*’nın Örtük Anlamları

“*Dava*, bir suçluluk yargısıdır.”

Deleuze ve Guattari, 2015: 78.

Çocuğunun fikirlerine saygı göstermeyen otoriter bir baba, siyasi çalkantılar yaşayan bir ülke, kasvetli ve bürokratik iş yaşamı Kafka’nın eserlerine fazlasıyla sirayet eden unsurlardır (Wagenbach, 1997). Franz Kafka’nın *Dava* ve *Şato*’daki başkarakterleri için ‘K.’ harfini kullanması kendi kişiliğini kurmaca metne taşıdığını, metinde var olduğunu ve başkarakter vasıtasıyla kendi sesini duyurduğunu gösterir. “K” harfi, artık ne bir anlatıcıyı ne de bir kişiyi gösterir; bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olması ölçüsünde, makinesel olan bir düzenlemeyi ve kolektif bir faili gösterir (Deleuze ve Guattari, 2015: 36).

Kafka’nın eserleri gerçeküstüdür, rüya gibi bir niteliğe sahiptir ve çoğu zaman birçok tuhaf dönemeç ve olay ihtiva eder. Eserleri alegorik, kafa karıştırıcı, esrarengizdir ve bu açıdan üzerinde durmadan kafa yorulabilir. Kafka’nın eserleri tek bir kolay yoruma direnir; birden fazla yoruma açıktır. Kafka’nın eserlerinde sabit ve tek bir anlama ulaşmak zordur. Kafka’nın eserlerinin çoklu okuma ve yorumlama pratiklerine olanak sunması metinlerinin çok anlamlı yapısından kaynaklanır. Aynı paralelde *Dava* romanı paradoksal bir metindir; hem basit hem son derece karmaşık, hem şeffaf hem geçirimsiz, hem aydınlık hem karanlıktır.

Dava romanı hukuki ve yasal prosedür hakkında mıdır?, Totalitarizmle mi ilgilidir?, Vurgu bürokrasi üzerine midir?, Roman ölüm ve ölmekle ilgili bir alegori midir? Duruşma psikolojik midir ve olaylar Josef K.’nin kafasında olup bitenlerin ya da zihninden geçenlerin simgesi midir? Roman Josef K.’nin paranoyası, delirmesi üzerine midir? Roman yaşanan hayatı mı, modern dönemi mi temsil etmektedir? Roman, gerçeği bulma yeteneğimiz hakkında mıdır? İnanç, din ve ilahi yasayı veya Tanrı’yı hiç bilememekle mi ilgilidir? Belki de tüm bunlarla aynı anda ilgilidir ve aralarında bağlantı ve paralellikler vardır. Dahası *Dava* tür olarak komedi, hiciv, alegori özellikleri gösterir. Sontag, Kafka’nın eserlerinin toplumsal alegori, psikanalitik alegori ve dini alegori şeklinde üç yorumu olduğunu ifade eder (2001). Aynı paralelde görüş ortaya koyan Garaudy’ye göre Kafka’nın romanları ‘örtülü roman’dır; öyle ki, bu örtü, yerine göre bir ilahiyat dogması, toplumsal ya da ruhsal bilinçdişi, bir devrim tasarısı ya da patolojik bir belirti olabilir (Garaudy, 2007: 8).

Dava romanı hakkında genel geçer dört yorum vardır: Metafizik yorum, otobiyografik yorum, oedipal yorum ve hukuki yorum.

Birinci yorum, “metafizik” yorumdur. Bu yoruma göre erişilmez bir otorite tarafından yönetilen ve ne olduğu hiçbir zaman açıklanmayan bir suçlamayla karşı karşıya kalan Josef K.'nin davasında, mahkemeye dinsel ya da metafizik bir otorite atfedilebilir; “yasanın göksel bir yasa ve yasaların yasasının tanrıya doğru sarkacak bir süreç olduğu” (Sarı, 2009: 61) kabul edilir. *Dava*'daki mahkeme alegorisi tıp ya da psikiyatri, hatta din ya da gizemcilik çerçevesinde yorumlanabilir (Garaudy, 2007: 77).

İkinci yorum, “otobiyografik” yorumdur. Bu yoruma göre *Dava* romanı Kafka'nın nişanlısı Felice Bauer ile olan ilişkisinin bir yargılama metaforuyla romana yansımadır (Tunçay, 2006: 36). Felice ile olan ayrılık buluşmasını bir mahkemeye benzetmesi ve romanın hemen yazılması, ikisi arasında özel bir bağın da varlığına işaret eder (Tunçay, 2006: 46). Löwy'ye göre Dusan Glisoviç, *Dava*'da iki defa kalbe batırılan keskin bıçağın gerçek hayatta Kafka'nın Felice ile bir türlü evlenemediği ve nişanlanma defterinde iki defa atacağı imzanın kalemine denk gelir; bıçak-kalem ilişkisi, evlenme-tutuklanma hadisesi (Sarı, 2009: 61). Garaudy'ye göre de *Dava*, Kafka'nın Felice karşısında sözlü olarak yapamadığı savunmasının romanıdır:

“Nişan töreninden 6 hafta sonra 12 Temmuz 1914 tarihinde, Kafka yeniden Berlin'de Hotel Askatische Hof'daydı. Ama bu kez koşullar farklıydı. Ve onu suçlayanlarla yüzleşmek için bir araya gelmişti. Karşısında Felice ve kız kardeşi Erna vardı. Erna, kendisine yazdığı mektuplar nedeniyle nişanlısı hakkında şüpheleri olan Greta Bloch tarafından yönlendirilmişti. Daha sonra Greta'dan onu yargılamak için oturmuş birisi olarak bahseder. Kafka'nın yanında bir arkadaş vardı; ama sözler sanki bir bıçağın elden ele geçmesi gibi üzerinden geçtiği sürece Kafka sessiz kaldı. Nişan töreninde de olduğu gibi, suçlanacak olan kendisiydi ve kendisinden kurtulmak gereken bir nesneydi. Bu toplantının ayrıntıları yoktur, ancak sonraki yazları ‘Gerichtshof’, adalet mahkemesinden söz eder” (Garaudy, 2003: 55).

Üçüncü yorum, “oedipal” yorumdur. Bu yoruma göre Kafka açısından, babanın “sınırsız iktidarı”, (Adorno'nun deyişiyle) “kudurmuş patriark”ın despotik otoritesi ile politik sistem olarak tiranlık arasında açık bir bağ vardır. Kafka, *Babama Mektup*'ta, bu ikisinin aynı mantıktan kaynaklandığını saptar: “Benim gözümde, haklılıkları düşünceyi değil kendi şahıslarını baz alan bütün zorbalanın sahip olduğu o muamma özelliği edinmiştin” (2017: 8). Kafka iş yerindeki çalışanların babası tarafından kaba, adaletsiz ve keyfi muameleye tabi tutuluşunu yorumlayarak şunları yazar: “(...) benim için mağazayı çekilmez hale getirmişti bu, bana fazlasıyla seninle aramdaki ilişkiyi anımsatıyordu: İşveren çıkarların ve senin hükmetme hastalığın tamamen bir yana bırakıldığında tüccar olarak bile herkesten, herhangi bir dönemde senin yanında çiraklık eğitimi alınıp herkesten öylesine üstündür ki, onların hiçbir hizmeti seni tatmin edemiyordu; aynı şekilde benden de sürekli hoşnutsuz olmalıydın. Bu yüzden zorunlu olarak çalışanların yanında yer alıyordum” (2017: 24).

Kafka bir “anarşist” değildi elbette, ama –romantik ve liberter kökenli– antiotoritarizm onun bütün romanesk eserini, baba otoritesinden ve kişisel otoriteden idari ve anonim otoriteye götüren iktidarın büyüyen evrenselleşme ve soyutlama hareketi içinde kat eder (Löwy, 2008: 36). Kafka, baba ve bürokrasi erkleri arasında benzeşim kurar.

Dava daha çok sınırsız bir iktidara tepkinin yansımasıdır. Despotik ve sınırsız bir iktidarın binlerce tezahürüne karşı hem eleştirel, hem ironik, hem de kaygı verici bir tepki (Löwy, 2008: 36). İtaatsizlik, uzlaşmazlık, baba otoritesinin ve bütün otorite biçimlerinin reddi (Löwy, 2008: 40). Pulver'e göre, “Kafka bu dünyaya karşı açtığı davaya yalnızca babasını katmakla kalmamış, tüm diğer babaları ve bütün otorite figürlerini de katmıştır (Pulver: 164-165).

Kafka, bir “dava” açmayı yeğler; bu dava kanıtları ve karşı kanıtlarıyla, acı dolu bir iç monolog biçimindedir. Babanın haklı, oğul’un yalnızca “haşarat” olup olmadığı yolundaki umarsız iç hesaplaşmaya dek varır bu hesaplaşma. Söz konusu olan, babaya ilişkin, ama içe yönelik bir saldırdır, kişinin kendi kendisini yiyip bitiren nefrettir, kendini dile getirme ve suçluluk duygusudur; ta Dava’nın son cümlesine dek: “...sanki utancı, o öldükten sonra da son bulmayacaktı” (Fischer, 1985: 30).

Dördüncü yorum, “hukuki” yorumdur. Brod’a göre Kafka duygusuzca yok etmelerin, işkencelerin, kötü niyetli mahkemelerin, hileli adalet dağıtmaların ve yalnızlıkların dünyasına karşı çıkar (Brod, 1968: 18). Kafka *Dava* romanı dışında *Ceza Kolonisinde*, *Çiftlik Kapısına Vuruş*, *Lehte Konuşucular*, *Yasalar Sorunu Üzerine*, *Suç ve Ceza Üzerine*, *Şato* eserlerinde de hukuku konu edinir. Kişilerin sistem karşısındaki güçsüzlüğü ve çaresizliği, bozulan yargı sisteminin birey üzerinde kurduğu baskı Kafka’nın eserlerinin ana temasını oluşturur. Franz Kafka’nın yazıları modern insan tipine ve bürokrasi zincirlerine karşı bir eleştiri olarak okunabilir. İnsan daima bir duruşmadır ve sonunda suçludur, anlaşılmağını devamlı koruyan bir “adalet” sisteminin kurbanıdır (Glücksberg, 2004: 65).

Posner, *Dava*’nın merkezinde hukukun bulunmadığını düşünür. Ona göre *Dava*, K.’nin tutuklanma, yargılanma ve idam edilmesinin hikâyesidir. Romanın konusu suçunun mahiyeti hakkında bilgilendirilmeden uzak bir makam tarafından tutuklanmanın, gizli bir mahkeme tarafından belirsiz bir suçla itham edilmenin ve ardından infaz edilmenin ne kadar korkunç olduğu değildir. Posner *Dava*’nın bazı yasal çıkarımları olsa da Kafka’nın odak noktasının metafizik ve psikolojik temalar olduğunu düşünür. Posner’a göre asıl odak noktası K.’nin evrende anlam bulmaya çalışmasıdır ki bu sadece mahkeme tarafından sembolize edilir. *Dava*’nın hukuk sistemini yalnızca daha kişisel temaların keşfedildiği bir referans çerçevesi olarak kullandığını öne sürer (Thompson, 2012: 15).

Ama ne bu yorumlama denemelerinden herhangi biri ne de bunların tümü yapıtın anlamını ifade edebilir; çünkü bir sanat yapıtında, ister edebiyat, ister resim ya da şiir söz konusu olsun, simgeyi simgeleştirdiği şeyden ayırmak mümkün değildir (Garaudy, 2007: 77). Biz bu çalışmada Kafka’nın ceza hukukçusu olması ve *Dava* romanının hukuki konuları içermesinden hareketle edebiyat ve hukuk disiplinleri arasındaki ilişkiyi somutlaştırma adına romanın hukuk ile olan bağlantılarını irdeledik.

2.2. Evrensel Hukuk İlkeleri Bağlamında *Dava* Romanı

“Biri Josef K.’ya iftira atmış olmalıydı; çünkü kötü bir şey yapmadığı hâlde bir sabah tutuklandı.”

Kafka, 2020: 1.

Yargı, devletin üç temel hukuki işlevinden biridir. Yargı, hukuki uyuşmazlıkların bağımsız mahkemeler tarafından nihai olarak çözülmesini, yani kesin karara bağlanmasını ifade eder (Erdoğan, 2009: 269). Uluslararası hukukun yazısız kaynaklarından ikincisi “hukukun genel ilkeleri”dir. Uluslararası Adalet Divanı Statüsünün 38’inci maddesi, Divanın, “medeni milletlerce kabul edilen hukukun genel ilkelerini” uygulayacağını hükme bağlamıştır (Gözler, 2017: 188).

Çalışmanın bu bölümünde *Dava* romanının evrensel hukuk ilkeleri bağlamında değerlendirmesi yapılmıştır.

2.2.1. “Hukuk Devleti İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

Hukuk devleti ilkesi herkesin hukuk önünde eşit muamele görmesini gerektirir. Diğer tüm hukuki işlemler ancak hukuk kurallarına tam olarak riayet eden bir devlet tarafından gerçekleştirilebilir. Evrensel hukuk ilkelerinin temeli olan “hukuk devleti ilkesi”, vatandaşların hukuki güvenlik içinde buldukları, devletin eylem ve işlemlerinin hukuk kurallarına bağlı olduğu sistemi ifade eder (Özbudun, 2008: 124). Hukuk devleti meşruluğunu kendi varlığından alan değil, aksine hukuk sayesinde var olan, meşruluğunu hukuktan alan devlet demektir. Hukuk devletinde güçlü olduğu için haklı olmak yoktur; gücü ancak haklı ve meşru amaçlar için kullanabilmek vardır (Erdoğan, 2009: 62).

Dava romanında kanun ortada görünmez. Josef K.'nin davası, bilinmeyen, tanınması imkânsız, hatta var olmayan bir şeydir. Kanunun yokluğu, bireyler üzerinde hayat ve ölüm iktidarına sahip olan güçlü bir yasal örgütlenmenin varlığı -hatta her yerde varlığı- tarafından ödünlenir. *Dava*, kendini “hukuk devleti” olarak niteleyen devlet de dâhil olmak üzere, modern devletin yabancılaşmış ve baskıcı doğasına saldırır. Romanın ilk sayfalarından itibaren bu durum açıkça ifade edilir.

K., yargıçlarla herhangi bir görüşmeyi yasaklayan ve savunmayı kabul etmeyen, kısmen “hoşgörü gösteren” bir mahkeme tarafından yargılanır. Hiyerarşisi sonsuza dek uzanan ve davranışı açıklanamaz ve öngörülemez olan bu mahkeme yanılmaz olduğu iddiasındadır ve sanıkların kesinlikle erişemeyeceği bir noktadadır (Sözeri, 2019: 13). Hukuk devleti, keyfi uygulamaların karşısında tavır almalıdır. Romanda tam tersi bir durum olarak hukuki kararların keyfi olduğu ve anlık olarak değişebildiği görülmektedir: “Ancak özellikle bu son noktada onlara güvenmemek gerekiyordu; çünkü savunma lehine yeni bir niyet belirtseler bile, bürolarına döndüklerinde ve ertesi gün mahkemede bu konuştuklarının tamamen aksine ve hatta sanık için ilk düşündükleri karardan daha sert bir karar aldıkları da olurdu” (Kafka, 2020:113-114).

Dava romanında hukuk devletinin en önemli unsuru olan savcılık makamı yer almaz ve dolayısıyla sanık K. ne ile suçlandığını öğrenemez. Dahası, davanın iddia ayağı bulunmamaktadır:

“K. duruşmanın halka açık olmadığını, ancak mahkeme isterse halka açık olabileceğini, fakat yasaların bunu zorunlu kılmadığını unutmamalıydı. Bu nedenle mahkemede dosyalar; özellikle savcının iddianamesi, sanığa ve avukatına gösterilmezdi, işte tam bu nedenle ilk dilekçede neye itiraz edileceği genelde hiç ya da tam olarak bilinmezdi, dilekçede yazılanların dava ile ilgili önemli noktaları içermesi ancak tesadüfe bağlıydı. (...) Çünkü aslında yasa savunmaya izin vermez, sadece hoş görürdü ve yasanın ilgili maddesinde böyle bir hoş görünün yer alıp almadığı bile tartışma konusuydu” (Kafka, 2020: 111).

Dava romanının bütününde hukuk devleti ilkesiyle çelişen iş ve işlemlerin yer aldığı, vatandaşın yargı merciine dolayısıyla da devlete olan güven ve itimatının sarsıldığı ve yargının tüm vatandaşlara karşı eşit ve tarafsız olması gereken konumundan uzak olduğu söylenebilir. Diğer tüm evrensel hukuk ilkeleri ancak tam ve gerçek manasıyla hukukun uygulandığı bir hukuk devletinde geçerlilik kazanır. Devletin hukuk kurallarına göre yönetilmediği bir sistemde suçluların cezasız kalması ya da aynı şekilde masum insanlara suç isnat edilmesi hukuk garabetinin yansımalarıdır.

2.2.2. “Yargı Birliği İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

“Yargı birliği ilkesi” bütün mahkemelerde herkes için aynı usul ve esaslara göre yargılama yapılmasıdır ve eşitlik ilkesinin bir sonucudur. Herkes dil, ırk, renk, cinsiyet, siyasi düşünce,

felsefî inanç, din, mezhep ve benzeri sebeplerle ayırım gözetilmeksizin kanun önünde eşittir. Hiçbir kişiye, aileye, zümreye veya sınıfa imtiyaz tanınamaz. Devlet organları ve idare makamları bütün işlemlerinde kanun önünde eşitlik ilkesine uygun olarak hareket etmek zorundadır (Özbudun, 2008: 149).

Dava romanında yargı birliği ilkesinin açık bir şekilde ihlâl edildiği çok sayıda durum mevcuttur: “Bana yardım edebileceğinizi sanmıyorum, dedi K., bana yardım edebilecek kişinin tepedeki memurlarla tanışıklığı olması gerekir” (Kafka, 2020: 50). *Dava* romanında yargı birliğinin bozulması mahkemelerde hakkını arayan kişileri olumsuz yönde etkiler. Mahkemeler, hukukun belirli bir zümrenin çıkarları ve keyfî uygulamaları doğrultusunda varlık gösterdiği mekânlardır.

2.2.3. “Tabii Mahkeme ve Hâkim Güvencesi İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

“Tabii mahkeme ve hâkim güvencesi ilkesi” herkesin işlem tarihinde bağlı bulunduğu mahkeme huzurunda yargılanması ilkesidir. “Kanuni hâkim” veya “olağan hâkim” ilkesi denen “tabii hâkim (doğal yargıç)” ilkesi, bir uyuşmazlık hakkında karar verecek hâkimin, o uyuşmazlığın doğmasından önce kanunen belli olmasını öngören bir ilkedir (Gözler, 2017: 131). Bu ilkeye göre hiç kimse kanunen tabii olduğu mahkemeden başka bir merci önüne çıkarılamaz (Erdoğan, 2009: 172). Bir kimseyi tabii hâkimden başka bir merci önüne çıkarma sonucunu doğuran yargı yetkisine sahip olağanüstü merciler kurulamaz (Özbudun, 2008: 129).

Dava romanının kahramanı Josef K., suçlu olmamasına rağmen yargılanmaya devam eder. Mahkeme, kenar mahalledeki apartmanda mahkeme mübaşirinin ailesiyle yaşadığı bir dairedir. Romanda tabii hâkim güvencesi ilkesinin ihlâline yönelik çok sayıda iş ve eylem vardır. Sanık K.’nın kendisini ifade edebileceği ne bir mahkeme ne bir hâkim bulunur. Josef K.’ya hangi gerekçe ile dava açıldığı konusu belirsizdir. Sorgu yargıcının sanık hakkındaki bilgisizliği ve savcının defterinin K. tarafından okul defterine benzetilmesi mahkemedeki ciddiyetsizliğin ve keyfililiğin göstergesidir: “Sorgu yargıcının buna aldıracağı yoktu, tam tersine arkasındaki adama bir şeyler söyledikten sonra koltuğuna rahatça yaslandı ve kürsüsünün üzerindeki tek eşya olan küçük not defterine uzandı. Bu tıpkı bir okul defteri gibiydi, eski yaprakları çevrilmekten biçimini kaybetmiş bir okul defteri” (Kafka, 2020: 37).

Duruşma başladıktan sonra yapılacak ilk iş, sanığın ve müdafinin hazır bulunup bulunmadığını, çağrılmış olan tanık ve bilirkişilerin gelip gelmediklerini tespit etmektir. Bundan sonra sanığın açık kimliği tespit edilir; kişisel ve ekonomik durumu hakkında kendisinden bilgi alınır (Toroslu ve Feyzioğlu, 2012: 294). *Dava* romanında yargıcın sanık Josef K.’nin kimliğini tespiti yönelik yaptığı sorgulama duruşmanın daha başından nasıl bir seyir izleyeceğini göstermektedir:

“‘Pekâlâ,’ diye başladı sorgu yargıcı, defterin sayfalarını çevirdi ve karara varmış bir ses tonuyla, ‘siz badanacısınız, öyle mi?’ diye sordu. ‘Hayır,’ dedi K., ‘büyük bir bankanın birinci şefiyim.’ Bu yanıt salonun sağ tarafındakiler arasında öyle samimi kahkahalara neden oldu ki K. da gülmesini engelleyemedi. İnsanlar ellerini dizlerine dayamışlar ve sanki ağır bir öksürük nöbeti geçiriyor gibi katıla katıla gülüyorlardı. (...) Badanacı olup olmadığım hakkındaki sorunuz, sayın sorgu yargıcı, - aslına bakarsanız bunu bana sormadınız, aksine badanacı olduğumu yüzüme söylediniz- bu bana karşı yürütülen bu soruşturmanın nasıl olacağını gayet açık bir şekilde gösteriyor” (Kafka, 2020: 37-38).

Yargıcın sanık hakkındaki bilgisizliğinin eleştirildiği bu bölümde hukuk sistemindeki çürümüşlüğü vurgulanır: “Şimdiye kadar yüzünü hiç göremediği yargıç neredeydi? Bir türlü çıkamadığı o yüksek mahkeme neredeydi?” (Kafka, 2020: 216). *Dava*’da yargıç olarak gördüklerimiz, önce cismen, sonra tasviri olarak sadece sorgu yargıçlarıdır ve modern hukukun

temellerinden olan “tabii mahkeme ve hâkim güvencesi ilkesi” ihlâl edilmektedir. Yargıç, teamüllere de uymamaktadır: K.'nın davanın usulü konusunda söylediklerine dinleyicilerin gülmesine sinirlenen yargıç ayağa kalkar ve bundan sonra oturmak yerine, sanığı, ayakta dinler (Çataloluk, 2011: 248). Adalet, hukuk devletine, hukuk sistemine, hukukun üstünlüğüne inancını kaybeden Josef K. aklanacağı güne olan umudunu da yitirecektir.

2.2.4. “Hak Arama Hürriyeti İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

“Hak arama hürriyeti ilkesi”, herkesin, meşru vasıta ve yollardan yararlanmak suretiyle bağımsız ve tarafsız yargı önünde iddia ve savunma ile dürüst yargılanma hakkına sahip olmasıdır. Hukuk devletinin bir özelliği de hakkının verilmediğini veya hakkının yahut meşru çıkarının ihlal edildiğini düşünen herkesin bu haksızlığın resmi yollardan tespit edilip giderilmesini talep etme hakkına sahip olmasıdır (Erdoğan, 2009: 172). Hukukta en tipik hak arama yolu dava açmak ve kendisine karşı açılmış bir davada kendini savunmaktır (Erdoğan, 2009: 172). Kanun yoluna başvurma hakkı, yargılama makamının verdiği bir karardaki hataları veya hukuka aykırılıkları gidermek için kabul edilen hukuki bir çare, bir araçtır (Toroslu ve Fezyioğlu, 2012: 320).

Dava romanında mahkeme olduğu sadece seslerden veya yargıç olduğunu söyleyen kişilerden anlaşılan yerler, hukuk sisteminin bozulmuşluğunu gösterir. Duruşmanın yapıldığı mahkeme yeri ve duruşma saati kendisine bildirilmeyen Josef K. duruşmaya geç kaldığı için sorgu yargıcısı tarafından azarlanır ve duruşmanın başlatılmayacağı tehdidi ile karşı karşıya kalır.

Bürokrasi yoluyla mutlak bir güç olarak bireyin karşısında konumlanan devlet; hukuk ve yasa yoluyla yargı sürecinde bireyin karşısına dikilir. Bürokrasinin bireyle devlet arasında görünmeyen köprü işlevi, hukukta da yargı yoluyla kendini açığa vurur. Herkese açık olması gereken kanun yolu, bireylerin karşısına aşılmaz bir engel olarak çıkar (Çiçek, 2015: 157).

K.'nın duruşma salonunda kendini savunma cesareti göstermesi yanında duruşma salonundakileri, mahkemede görevli memurları, denetçileri sert bir üslupla eleştirmesi üzerinde durulması gereken bir tavidir. K. yargı mensuplarını suçlamakta ve dava sürecini cesaretle eleştirmekte, üstelik mübaşirin eşine, davanın seyrini etkilemesi maksadıyla rüşvet vermeyeceğini net bir dille ifade etmektedir. *Dava*'daki K. ne yargılayıcılarına yaltaklanır ne de konformist bir tutum takınır (Şener, 2020: 10). Yargısal işlerin rüşvetle ilerlediği eleştirisi Franz Kafka'nın eserlerinde sıklıkla üzerinde durduğu bir konudur:

“Büyük bir rüşvet elde etmek ümidiyle davayı görünüşte sürdürmeleri de mümkün, fakat bugün de söylediğim gibi, ben kimseye rüşvet vermeyeceğim. Ama siz yine de bana bir iyilik yapabilirsiniz, sorgu yargıcına ya da önemli haberleri yaymaktan hoşlanan birine, benim onları zengin edecek herhangi bir oyunu kabul etmeyeceğimi ya da rüşvet vermeye niyetli olmadığımı söyleyebilirsiniz. Böyle bir çabaya girmelerinin beyhude olabileceğini açıkça söyleyebilirsiniz” (Kafka, 2020: 51).

Sanığın dilekçesinin dahi okunmadığı bir yargı sisteminde, adaletten umudunu kesen, adalet kurumuna güveni sarsılan ve adalet inancı kalmayan insanların çaresizliğine ve kötümserliğine yer verilir:

“K. duruşmanın halka açık olmadığını, ancak mahkeme isterse halka açık olabileceğini, fakat yasaların bunu zorunlu kılmadığını unutmamalıydı. Bu nedenle mahkemedeki dosyalar; özellikle savcının iddianamesi, sanığa ve avukatına gösterilmezdi, işte tam bu nedenle ilk dilekçede neye itiraz edileceği genelde hiç ya da tam olarak bilinmezdi, dilekçede yazılanların dava ile ilgili önemli noktaları içermesi ancak tesadüfe bağlıydı. Konuyla doğrudan ilgili ve kanıt ileri sürebilecek dilekçeler ancak çok sonra, sanığın sorgulanmaları sırasında, iddia edilen suçlar ve tek tek nedenleri açıkça ortaya konulduğunda ya da ne olduğu tahmin edilebildiğinde yazılabilir.

Böylesi durumlarda doğal olarak savunma son derece elverişsiz ve güç şartlar altında yapılırdı. Fakat tam da bu amaçlanmaktaydı. Çünkü aslında yasa savunmaya izin vermez, sadece hoş görürdü ve yasanın ilgili maddesinde böyle bir hoşgörünün yer alıp almadığı bile tartışma konusuydu” (Kafka, 2020: 111).

Dava romanında Josef K. gibi iğdiş edilmiş hukuk sistemi içerisinde hukuk mücadelesi veren diğer tüm sanıklar izbe mahkeme binalarında memurlar ve yasa koyucular tarafından sürekli aşağılanmaktadır:

“Memurların halkla ilişkisi yoktu; sıradan, orta dereceli davalarda son derece deneyimliydim, hatta böyle davalar neredeyse kendiliğinden seyrederdi, arada bir ufak destek vermeleri yeterli olurdu, ancak çok basit davalarda da çok güç davalarda olduğu gibi çoğu zaman çaresiz kalırlardı; gece gündüz sürekli yasaların içine gömüldüklerinden insan ilişkilerinden pek anlamazlar ve bu tip durumlarda da bunun eksikliğini çok hissederdiler. İşte o zaman danışmak için avukata giderlerdi ve arkalarında da aslında son derece gizli olan dosyaları taşıyan bir hizmetli olurdu” (Kafka, 2020: 114).

K.’nin dosyaların, raporların ve memurların izini sürmesi onun bilinçli bir mücadele tercihi gibi görünüyor (Kostopoulou, 2020: 10).

2.2.5. “Adil Yargılanma Hakkı İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

Adil yargılama her şeyden önce bağımsız ve güvenceli hâkimler tarafından yapılan tarafsız yargılama demektir. Yargılamanın tarafsızlığı, başka şeyler yanında, yargılama usulünün tarafların iddia ve kanıtlarını hakkıyla sunmalarını özellikle kendilerini yeterince savunabilmelerine imkân verecek nitelikte olmasını da gerektirir (Erdoğan, 2009: 173). Hukukta “duruşma” davanın taraflarının iddialarını mahkeme önünde sözlü olarak dile getirmeleri anlamına gelir (Erdoğan, 2009: 271). Sanığın duruşmada hazır bulunması sağlanmalıdır. Bu amaçla, sanığın yokluğunda duruşma yapılamayacağı kabul edilmiştir (Toroslu ve Feyzioğlu, 2012: 33). Mahkemelerin “bağımsız” olması ve hukukun gereklerinden başka hiçbir kaygı duymadan karar vermesi gerekir. Mahkemelerin bağımsızlığına koşut bir ilke de “tarafsızlık”tır (Aybay ve Aybay, 2008: 245). Avrupa İnsan Hakları Mahkemesi’nin içtihadına göre adil yargılamanın bir gereği olarak “davaların makul sürede sonuçlandırılması” esastır. Gerçekten de davaların makul bir sürede; yani taraflara ilave maliyetler yüklenmeyecek ve süreç sonunda hakkın mahkemece teslimini anlamsız hale getirmeyecek kadar bir sürede sonuçlandırılması da adil bir yargılama için gereklidir (Erdoğan, 2009: 174).

Erişilmez bir otorite tarafından yönetilen ve ne olduğu hiçbir zaman açıklanmayan bir suçlamayla tutuklanan Josef K., kim tarafından ne için tutuklandığını, yargıçların kim olduğunu, davanın ne anlama geldiğini öğrenemez ve dava süreci normal işleyişe göre ilerlemez:

“Genellikle dava, yalnız kamuoyundan değil, davalıdan da gizlidir. Davalar genellikle alt kademedeki memurlardan gizlenirdi, bu nedenle bu memurlar verilen işi yaparlardı, ancak işin seyrini neredeyse hiç takip edemezler, önlerine gelen dosya nereden geldi, nereye gidecek bilmezlerdi. Yani davanın seyrinden ve karara giden süreçten bir şey öğrenmek ve deneyim sahibi olmak bu memurlara kapalıydı” (Kafka, 2020: 114-115).

Romanda Josej K.’nin, bir türlü iletişim kuramadığı yetkililerden adalet talep etme çabaları anlatılırken, bir edebî eserin sınırlarını aşan ve özel bir hukuk düzenine dikkat çeken bir öngörüyle, egemen gücün keyfî uygulamalarının yaratacağı dehşet verici dünyaya işaret edilir (İlhan, 2020).

Josef K., ilk sorgusu sırasında, adaletin işleyişine yönelik birtakım çözümler yapar; adaletin böyle işlemediğini fark eder, önemli olan ne mahkemede olup bitendir, ne de her iki

tarafın toplu hareketleridir; koridorları, kulisleri, arka kapıları ve yan odaları işin içine sokan moleküler hareketliliklerdir önemli olan (Deleuze ve Guattari, 2015:74).

“K.’ya bir sonraki pazar, davasıyla ilgili ufak bir soruşturma yapılacağı telefonla bildirilmişti. Pazar gününün soruşturma günü seçilmesi K.’yı çalışırken rahatsız etmemek içindi. K.’nın pazar gününe itiraz etmeyeceği düşünülmüştü, ancak kendisi başka bir günü tercih ediyorsa bu isteği dikkate alınacaktı. Soruşturmalar örneğin geceleri de yapılabilirdi; ancak K. o saatlerde yorgun olabilirdi. Özetle K.’nın da bir itirazı yoksa pazar gününe karar kılınacaktı. K.’nın belirlenen günde mutlaka orada olması gerekiyordu. Bunu ayrıca hatırlatmaya gerek yoktu. K.’ya gideceği evin numarası verildi. K.’nın daha önce hiç bulunmadığı, kent dışında sapa bir yerde bir evdi burası” (Kafka, 2020: 29).

Bu cümlelerde niçin yargılandığını bile bilmeyen bir kişinin duruşma gün ve saatiyle ilgili kendisine yapılan kanuni öncelik absürt bir durum yaratmaktadır. Sanığın duruşma günü ve saati her ne kadar onun isteğine göre düzenleniyormuş gibi gözükse de aslında baştan sona keyfi bir yaklaşım söz konusudur.

Avukatların odalarının eskimişliği doğrudan doğruya mekân-insan ilişkisiyle alâkalıdır. Eserdeki bu mekân tasviri modern zamanların yücelttiği mahkeme salonlarının, avukatların, memurların modern hayatın ve beraberinde getirdiği modern hukuk kurallarının adaleti tesis etme noktasındaki yetersizliğine eleştiri olarak da okunabilir:

“Bu nedenle aslında mahkemenin tanıdığı hiçbir avukat da yoktu ve mahkeme önüne çıkan avukatların hepsi şöhreti iyi olmayan avukatlardı. Tabii ki bu da tüm avukatlar için onur kırıcı bir durumdu ve K. bir dahaki sefer mahkeme bürolarına gittiğinde nasıl olduğunu görmek için avukatların bürosuna bakabilirdi. Orada hepsi bir arada olan topluluktan ürkebilirdi de. Onlara tahsis edilen dar, alçak tavanlı odalar bile mahkemenin bu insanları nasıl küçümsediğini göstermekteydi” (Kafka, 2020: 111).

Yazar burada hukuk sisteminde gelinen son noktaya simgesel anlatımıyla dikkat çekerek sistemin ve toplumdaki çürümüşlüğü kara mizahını yapar:

“(…) bu mahkemedeki davalar genellikle sadece kamuoyundan değil, aynı zamanda sanıktan da gizli yürütülürdü. (...) Fakat sanık da mahkeme evrakını göremezdi ve yapılan sorgulamalardan bunların dayanağı kanıtların neler olduğunu anlamak ise çaresiz bir durumda ve kafası endişelerle darmadağın olan sanık için çok zordu” (Kafka, 2020: 112-113).

Mahkemelerdeki işleyişin sorgulandığı bu ifadeler memurların rüşvetle iş gördüklerini ve dava sürecine etkilerini gösterir:

“Mahkemenin kendi içindeki hiyerarşik düzeni sonsuzdu ve içeride olanlar için bile anlaşılmazdı. Davalar genellikle alt kademedeki memurlardan gizlenirdi, bu nedenle bu memurlar verilen işi yaparlar, ancak işin seyrini neredeyse hiç takip edemezler, önlerine gelen dosya nereden geldi, nereye gidecek bilmezlerdi. Yani davanın seyrinden ve karara giden süreçten bir şey öğrenmek ve deneyim sahibi olmak bu memurlara kapalıydı. Bu insanlar davayla ilgili olarak yalnızca yasanın onlar için öngördüğü kadarıyla ilgilenebilirler ve davanın seyri hakkında, davanın sonuna kadar davalıyla ilişki içinde olan savunma avukatlarından daha az bilgiye sahip olurlardı” (Kafka, 2020:114-115).

Davaların uzun sürmesi, muhatapların dava dosyasına ulaşamaması, davaların sürüncemede bırakılması, davaların makul sürede ve olması gerektiği gibi sonuçlanmaması, sanıklara yönelik adaletsizlikler *Dava*'da sıklıkla üzerinde durulan aksaklıklardır. Eserde modern hukuk sisteminde dilekçe hakkının ihlâli ironik bir söylemle eleştirilir.

2.2.6. “Masumiyet Karinesi İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

“Masumiyet (suçsuzluk) karinesi ilkesi” hiç kimsenin, suçluluğu mahkemenin kesinleşmiş hükmü ile sabit oluncaya kadar suçlu ilan edilememesi ve mahkûm edilememesi ilkesidir. Modern hukuk, suçlu olduğu, yargı kararıyla ispat edilmedikçe herkesin masum kabul edileceği ilkesini benimsemiştir. Bu ilke insan hakları belgelerinde açıkça belirtilmiştir: “Bir suç işlemekten sanık herkes, savunması için kendisine bütün güvencelerin sağlanmış olduğu açık bir yargılama ile yasaya göre suçluluğu kanıtlanmadıkça suçsuz sayılır” (İnsan Hakları Evrensel Beyanamesi m. 11/1). “Cezai nitelikte bir suçlama karşısında, suçluluğu hukuka uygun biçimde kanıtlanmadıkça, herkesin suçsuz olduğu kabul edilir” (Avrupa İnsan Hakları Sözleşmesi m. 6/2). Sanığın, suçlandığı suçu işlemiş olduğunu mahkeme önünde kanıtlamak, savcının (iddia makamının) görevidir; yani kanıtlama (ispat) yükü, savcının üzerindedir (Aybay ve Aybay, 2008: 255).

Dava, “Biri Josef K.’ya iftira atmış olmalıydı, çünkü kötü bir şey yapmadığı hâlde bir sabah tutuklandı” (Kafka, 2020: 1) cümlesiyle başlar. Romanın kahramanı Josef K., hakkında bilgi sahibi olmadığı belirsiz bir suçlamayla karşı karşıyadır. Kendisini suçlayan diktatoryal rejimin temsilcisine bir türlü ulaşamayan Josef K. sistemdeki bu durumu kitabın ilk cümlesinden itibaren dikkatlere sunarak sistem eleştirisinde bulunur: “Size bunu açıklama yetkimiz yok, odanıza dönün ve bekleyin. Soruşturma başlatıldı ve siz her şeyi zaman geldiğinde öğreneceksiniz, sizinle samimi konuşarak aslında görev sınırlarımı aşmış oluyorum” (Kafka, 2020: 3).

Josef K., suçunun ne olduğunu öğrenmek ister, tutuklama dışında herhangi bir konuda bilgisi olmayan görevli “(...) yasada olduğu gibi suç onu kendine çeker ve biz nöbetçilerini gönderir. Bu yasadır.” (Kafka, 2020: 6) şeklinde cevap verir. Josef K.’nin kanunu tanımadığını söylemesi üzerine görevlinin cevabı hukuk sisteminin bozulmuşluğunun en açık delilidir: “(...) hem yasaları bilmediğini kabul ediyor hem de suçsuz olduğunu iddia ediyor” (Kafka, 2020: 6).

Josef K., bu “örgüt”ü öfkeyle teşhir eder: “Bu, rüşvet alan nöbetçiler, onların başındaki ahmak denetçiler, en iyileri yalnızca mütevazı olmaktan öteye gidemeyen sorgu yargıçlarını çalıştıran bir örgüt değil sadece; aksine yüksek ve en iyi düzeydeki yargıçlardan, sayısız ve hiç de iyi niyetli olmayan hizmetkarlardan, yazıcılardan, jandarmalardan ve hatta -söylemekten çekinmiyorum- cellat sürüsünden oluşan bir örgüt bu” (Kafka, 2020: 43).

Dava romanı, yurttaşlık haklarının askıya alındığı, birey üzerinde baskı ve tazyiklerin olduğu fakat kendini “hukuk devleti” olarak nitelendiren totaliter rejimlere yönelik eleştiriler ortaya koyar: “K. bir hukuk devletinde yaşıyordu, her yerde barış hüküm sürüyordu, tüm yasalar işliyordu, böyle olduğu halde ona evindeyken baskın yapmaya kim cesaret edebilirdi?” (Kafka, 2020: 4).

Hukuk devleti ilkesine bağlı bir ülkede yaşamının verdiği güvenle hayatını sürdüren K. için ansızın gerçekleşen gerekçesiz bir tutuklama onda hukuk devletinin varlığına ve işlerliğine dönük ciddi şüpheler uyandırır. Başına gelenleri sorgulayıcı bir tavırla, yargı sürecini anlamaya ve süreçle alakalı sorularına yanıt bulmaya çalışır: “Ve bu örgütün hedefi ne sayın baylar? Masum insanları tutuklama ve onlara karşı anlamsız ve çoğu zaman benim olayımda da olduğu gibi- sonuçlanmayacak soruşturmalar açmak” (Kafka, 2020: 43).

Evrensel hukuk ilkelerinin işlevsizliğini eleştiren Kafka, yasadışı bir eylem olmaksızın suçu mümkün kılan böylesi bir sistemde suçsuz insanların suçlu durumuna düşebileceğine işaret eder: “Ah, öyle mi, dedi K. başını sallayarak, kitaplar herhalde kanun kitapları ve insanı sadece

suçsuz yere değil, hiçbir şey bilmeden de mahkûm eden mahkemelere ait türden kitaplar” (Kafka, 2020: 47-48).

Hukuki prosedür ve usul haricinde yapılan sorgulama esnasında tutuklandığını öğrenen Josef K., hukuku esas alan bir sistemde olması gereken tarzda bir tavır takınır. Buna göre ilk olarak tutuklanan kişinin kimliği tespit edilmelidir. Josef K. da hukukun işlediğini düşünerek kimliğini arar ve gelenlerin kim olduklarını sorgular.

Bürokratik sistemin eleştirildiği *Dava*'da Josef K. kanun nezdinde suçlu kabul edilen pek çok kimsenin suçsuzluğuna inandığını özellikle vurgulayarak hukuk kurallarını işletmeyen sistemin eleştirisini yapar: “Çünkü ben onların suçlu olduklarına inanmıyorum, suçlu olan asıl örgüt, suçlu olan yüksek düzeydeki memurlardır” (Kafka, 2020: 82). Josef K.'nin “Ve başarmak istiyorsa, her şeyden önce suçlu olduğu düşüncesini tamamen reddedecekti. Suç yoktu” (Kafka, 2020: 121) ifadeleri masumiyet karinesinin tanımıdır.

“Bir kez “olay”a dönüşünce insan, artık kaçışı yoktur. Gerçek bir aklanmanın çok ender görüldüğü söylenir K.'ya. “Öyle beraat kararları verilmiş olmalı. Ancak onları tespit etmek çok güç. Mahkemenin son kararları ilan edilmez, onlara yargıçlar bile ulaşamaz, ayrıca eski davalarla ilgili sadece efsaneleşmiş şeyler kalmıştır” (Kafka, 2020: 146-147). Çoğunlukla “görünüştaki aklanmalar”, davanın her zaman yeniden görülmesi yolunu açık tutar. En iyisi davayı uzatmak, sürüncemede bırakmaktır.

“Ressam sandalyesini yatağa yaklaştırmıştı ve alçak bir sesle konuşmasını sürdürdü: ‘Size başta ne tür bir kurtuluş arzu ettiğinizi sormayı unuttum. Çünkü üç ihtimal var; gerçek beraat, sözde beraat ve sürüncemede bırakma. Tabii ki gerçek beraat en iyisi, ancak böyle bir çözüm için benim en ufak bir etkim olamaz. Tahminime göre gerçek beraat için etkili olabilecek hiç kimse yok. Burada sanırım en etkili şey davalının masumiyetidir. Siz de masum olduğunuza göre suçsuzluğunuza güvenebilirsiniz. O zaman da ne bana ne de başkasına ihtiyacınız olabilir” (Kafka, 2020: 145).

Dava'nın, temel ve Titorelli'yi özel bir şahıs haline getiren metni, ortaya çıkan üç ihtimali birbirinden ayırt eder: Kesin beraat, görünür beraat ve sınırsız erteleme. Birinci ihtimalle aslında hiç karşılaşmamıştır, çünkü bu ihtimal, sürecini tamamlamış olan arzusunun ölümünü ya da ortadan kalkışını gerektirir. Buna karşılık, ikinci ihtimal soyut yasa makinesine denk düşer. K.'nin tüm hikâyesi, görünür beraat formüllerinden vazgeçerek, sınırsız erteleme, adım adım gömülme biçiminden ibarettir (Deleuze ve Guattari, 2015: 111-112).

Romanın geneline bakıldığında olayın tamamı, K.'nin tutuklanmasına sebebiyet veren suçun ne olduğunun araştırılmasıyla geçer. Cezalandırılan K., cezasının hangi suça karşılık geldiğini bilmemekte ve bu süreçte kendisine bir suç isnat ederek cezalandırma nedeni bulmaya çalışmaktadır.

2.2.7. “Hukuk Güvenliği Hakkı İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

“Hukuk güvenliği hakkı ilkesi”ne göre herkesin kişi hürriyeti ve güvenliği hakkı vardır. Hiç kimse korku ve endişe ile yaşamaya mahkûm edilip, yargı makamlarına başvurmanın sonuçsuz kalacağı algısına maruz bırakılmayacağı gibi, keyfi şekilde yakalanamaz, gözaltına alınamaz, tutulamaz, tutuklanamaz, hürriyetinden mahrum bırakılamaz ve cezalandırılmaz.

Dava'da yaşlı avukatın bakıcısı, Josef K.'ya kendini sevgili olarak sunmayı önerir ve ona yardım edeceğine dair söz verir. Kadının söylediğine göre davanın lehte sonuçlanması bir bürokratin yardımı olmaksızın olanaksızdır. Erişilmez bir otorite karşısında hukuk mücadelesine girişen sanık K.'nin dosyasıyla ilgili bilgi edinmesi ve mahkeme huzurunda kendini savunması söz konusu değildir. Kadın, bir bürokratin yardımı olmaksızın davanın lehte sonuçlanmasının mümkün olmadığını ifade eder.

Josef K.'nin tutuklanmasının ardından eşyalarının emanette güvende olmayacağı memurlar tarafından açıkça ifade edilir. Sanığın eşyalarının geçici olarak devletin koruması altına alınarak el koyma işleminin yapılması gerekirken güvenli bir muhafaza alanı olmadığı ifade edilir. Öte yandan bu eleştiriler yargı sisteminin bozulmasıyla doğrudan ilişkili olarak hırsızlık ve rüşvet vakalarının arttığına işaretler:

“İyisi mi, siz eşyalarımızı emanete vermektense bize verin”, dediler, ‘çünkü emanette çoğu zaman hırsızlık oluyor ve ayrıca oraya bırakılan eşyalar bir süre sonra söz konusu davanın bitip bitmediğine bakılmaksızın satılıyor. Ve özellikle son zamanlarda böylesi davalar çok uzun sürüyor! Gerçi emanete gidip satılan malın bedelini alabilirsiniz almasına, ancak bu bedel genellikle düşüktür, çünkü malların satışında teklif edilen fiyatın yüksekliği önemli değildir, önemli olan rüşvetin yüksekliğidir, ayrıca ödenen bedeller elden ele geçtikçe, bir yıldan öteki aktarıldıkça düşer” (Kafka, 2020: 3).

Elkoyma, diğer muhakeme tedbirleri gibi geçicidir. Kural olarak muhakemenin sonuna kadar sürer. Muhakemenin sonunda elkonulan eşya ya müsadere edilir veya zilyedine geri verilir. Elkonulan eşyanın değerinin muhafazası ve zarar görmemesi için gerekli tedbirler adliyece alınmak zorundadır (Toroslu ve Feyzioğlu, 2012: 251-252).

Görünürde evrensel hukuk ilkelerinin uygulandığı bir ortamda yaşayan K.'nin sistemin çürümüşlüğü karşısındaki çaresizliği dikkatlere sunulmaktadır.

“Kendimizle ilgili söyleyeceğimiz bu kadar, ancak yine de hizmetinde çalıştığımız yüksek makamların, böylesi bir tutuklamadan önce tutuklanacak kişi ve tutuklama nedenleri hakkında doğru bilgi edindiklerini anlayacak düzeydeyiz. Burada bir yanlışlık yok. Tanıdığım kadarıyla bizim çalıştığımız makamlar ve ben sadece en alt kademeyi tanıyorum, halkın arasında suç aramaz, tam tersine yasada olduğu gibi suç onu kendine çeker ve bize nöbetçilerini gönderir” (Kafka, 2020: 6).

Josef K. dışında Tüccar Block gibi birçok sanık mahkeme koridorlarında korku, kuşku ve yıldırma psikolojisi ile sanık pozisyonuna sokulan insanlar dava süreçlerinde tüm zamanlarını, maddi ve manevi tüm imkânlarını haklarında açılan davadan aklanmak için harcamaktadırlar:

“Bana bunu açıklar mısınız?” diye sordu K. ‘Memnuniyetle,’ dedi tüccar. ‘Öncelikle davayı kaybetmek istemiyorum, bu anlaşılır değil mi? Bu nedenle bana yardımcı olabilecek hiçbir şeyi atlamak istemiyorum; yararlı olabileceği umudu çok küçük bile olsa bunu göz ardı edemem. Bu nedenle sahip olduğum her şeyi dava uğruna harcadım. Örneğin işe bağladığım tüm parayı çektim. Eskiden işyerimdeki bürolar neredeyse bütün bir katı dolduruyordu, bugün ise tek bir çırakla binanın arka tarafında küçük bir oda yetiyor. Bu gerilemenin nedeni parayı çekmem değil. Aksine artık çalışacak gücüm de yok. İnsanın başında bir dava varsa, başka şeylerle uğraşacak pek zamanı olmuyor” (Kafka, 2020: 163-164).

Mahkeme koridorlarında çaresizce koşuşturan sanıklar sürüncemede bırakılan davalardan aklanmak için tüm enerji ve imkânlarını seferber etmektedirler. İnsanların endişesi, çabası ve aklanma talebi karşısında yargı mensupları, avukatlar, memurlar duyarsız ve hissiz bir tavır takınmaktadırlar. Keyfi kararlar alabilmekte ve sanığın psikolojisini umursamamaktadırlar. Kararlar yazılı hukuka göre değil yargı mensubunun o anki durumuna göre keyfi olarak verilmektedir. Uzayan dava süreçlerinin ve yargısal aksaklıkların eleştirildiği eserde dava sürecinde olan birinin iş ve işlemlerinin olması gereken seyirde ilerlememesinin yeni mağduriyetler doğuracağı ve bu durumdan sadece davalının değil yakın çevresinin de olumsuz etkileneceği vurgulanır. Eserde yargılama süreçlerinin sonuçlanmaması, vatandaşların hakkını savunacak araçlardan mahrum bırakılması, davaların sürüncemede bırakılması ve mahkeme sürecindeki keyfi uygulamalar mizahi bir söylemle eleştirilir. Bu ifadeler kanun önünde hakkını

arayan ve suçsuzluğunu ispat için yoğun bir mücadele yürüten Josef K.'nin içi dış edilmiş hukuk sistemi karşısındaki çaresiz çarpınışlarıdır.

2.2.8. “Hâkim Tarafsızlığı İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

Hâkimin tarafsızlığı, bir iddia ve savunmaya önyargısız bakabilmesini, baskı altında bırakılmamasını, dışarıdan etkilenmemesini ve kendi iç dünyasında da yansız hareket edebilmesini gerektirir. En küçük bir yabancı unsurun müdahalesi ile bile bozulan kurum, adalettir. Bu itibarla, herhangi bir makamın veya otoritenin baskısı ya da etkisi altında karar veren yargıç, adaleti yerine getiremez. Yargıç bağımsızlığı, birey hak ve özgürlüklerinin güvencesidir (Toroslu ve Feyzioğlu, 2012: 97). Evrensel hukuk ilkelerinin gereği olarak hâkimler görevlerinde bağımsızdırlar; anayasaya, kanuna ve hukuka uygun olarak vicdani kanaatlerine göre hüküm verirler. Hiçbir organ, makam, merci veya kişi yargı yetkisinin kullanılmasında mahkemelere ve hâkimlere emir ve talimat veremez; genelge gönderemez; tavsiye ve telkinde bulunamaz (Erdoğan, 2009: 270). Hâkimin görevi kanun yapmak değil, kanunu uygulamaktır. Bu husus, Latince şu ilkede ifadesini bulmuştur. “Judicis est jus dicere, non dare” (Hâkim, kanunu söyler; kanun yapmaz) (Gözler, 2017: 98).

“*Dava* romanına baktığımızda mahkeme mensuplarını K.'nin suçlu olup olmadığını tespit etme arzusundan çok, cinsel arzular ele geçirmiştir. Adalet yetkilileri, suçları araştıran insanlar değil, ‘suçun cezp ettiği, tehlikeye attığı’ kişilerdir. Her şeye burunlarını sokarlar, arayıp tararlar, incelerler. Kördürler, hiçbir kanıt kabul etmezler, ama hollerdeki karışıklıkları, salondaki fısıldaşmaları, atölyedeki sırları, kapı arkasındaki gürültüleri, homurdanmalar, arzuyu ve arzu rastlantıların ifade eden tüm mikro-olayları özellikle dikkate alırlar” (Deleuze ve Guattari, 2015: 109).

Yargıcın önündeki müstehcen resimlerle dolu bir kitap vardır. Yasa, bir porno kitabının üstüne yazılmıştır. Burada, adaletin olası sahtekârlığı değil, arzu duyan niteliği ileri sürülebilir: Sanıklar genellikle en yakışıklı olanlardır, onları tuhaf güzelliklerinden tanırız. Yargıçlar, “çocuklar gibi” davranır ve akıl yürütürler. Basit bir şakanın baskıyı yolundan şaşırttığı da olur. Adalet gereklilik değildir, aksine, rastlantıdır ve Titorelli, burada alegoriyi kör talih olarak, tüy gibi hafif arzu olarak resmeder (Deleuze ve Guattari, 2015: 73).

Eserde sıklıkla vurgulanan torpil, iltimas ve rüşvetin adeta normalleştirilmesi, hukuksuzluğun kol gezdiği mahkeme koridorlarında geçen konuşmalar hukuk sisteminin gelmiş olduğu vahim noktayı gözler önüne sermektedir: “Sizin davanız hakkındaki bilgiyi Titorelli adında birinden duydum. Kendisi bir ressamdır. (...) Titorelli size bir ölçüde yardım edebilir, o birçok yargıcı tanıyor ve kendisinin pek etkisi olmasa da, en azından nüfuzlu insanlara nasıl ulaşacağımız konusunda önerilerde bulunabilir” (Kafka, 2020: 129-130).

Rüşvetin ayyuka çıktığı; torpilin, iltimasın, yandaş ilişkilerinin arttığı böylesi bir ortamda hukukun kâğıt üzerinde kaldığını ve işlevsiz kılındığını vurgulayan Josef K., ressam Titorelli'ye de bu düşüncelerini iletir:

“Eğer yargıçlar avukatın dediği gibi özel ilişkilerinin etkisinde kalıyorlarsa, o zaman bu ressamın o kibirli yargıçlarla olan ilişkilerini küçümsemek gerekiyordu. (...) Bir avukat gibi konuştuğum dikkatinizi çekti mi? Mahkemede insanlarla sürekli ilişki halinde olmamın etkisi bu. Bunun bana yararı çok, ancak sanatsal heyecanın bir kısmı kayboluyor. ‘Yargıçlarla ilk kez nasıl ilişki kurabildiniz?’ diye sordu K., onu hizmetine almadan önce güvenini kazanmak istiyordu. ‘Bu çok basitti,’ dedi ressam, ‘ben bu ilişkileri miras yoluyla edindim’” (Kafka, 2020: 144).

Okuyucu romanın sonuna kadar Josef K.'ya isnat edilen suçlamayı bilemez. Tutuklanmanın devamında gerçekleşen olaylar pasif konumdaki suçlunun yaşadığı mağduriyetlerdir:

“Buna rağmen vazgeçmedi ve şöyle dedi: ‘İlk önce mahkemenin kanaatine aldırmadığını söylediniz, sonra bunun sadece resmi mahkemeler için söz konusu olduğunu söylediniz ve şimdi de masum kişinin mahkeme önünde yardıma ihtiyacı olmadığını söylüyorsunuz. Burada bir çelişki var. Ayrıca daha önce yargıçların etki altına alınabileceğini söylemişsiniz, şimdi ise bunu reddediyor ve gerçek beraat kararının özel ilişkilerle sağlanamayacağını söylüyorsunuz, bu da ikinci bir çelişki.’ ‘Bu çelişkilerin açıklanması kolay,’ dedi ressam. ‘Burada tamamen birbirinden farklı iki şey söz konusu, biri yasada var olan şey, diğeri de benim kişisel deneyimlerim öğrendiğim; bunları birbirine karıştırmayın. Yasada, gerçi ben okumadım ama doğal olarak bir yandan masum insanların beraat edeceği yazar; fakat öte yandan, orada yargıçların etkilenebileceğinden bahsedilmez. Ben ise bunun tam tersinin olduğunu deneyimledim. Ben gerçek bir beraat duymadım, fakat etkilenmelere çok tanık oldum. Tabii ki tanık olduğum tüm davalarda gerçek bir masumiyetin olmaması da mümkündür. Fakat bu biraz ihtimal dışı değil mi? Tüm o davalarda tek bir gerçek masumiyet olmamış olabilir mi?’” (Kafka, 2020: 145-146).

Davada alınan kararların sonuçlarının duyurulmaması, gizli kalması hukuk sistemindeki bir başka sorun olarak dikkatlere sunulur. Hem çok az sayıda beraat kararı verildiğinden hem de efsaneleşecek kadar gerçeklikten uzak bir durumdan bahsedilmektedir. Ressamın Josef K.’ya tavsiyesi hukuk sistemine güvenmesi ve umudunu kaybetmemesi yönündedir fakat böylesi bir ortamda umudunu yitiren pek çok sanık vardır:

“‘Bu yeterli,’ dedi K., ‘ya da eskiden verilmiş beraat kararları duyduunuz mu hiç?’ ‘Öyle beraat kararları verilmiş olmalı,’ diye yanıtladı ressam. Ancak onları tespit etmek çok güç. Mahkemenin son kararları ilan edilmez, onlara yargıçlar bile ulaşamaz, ayrıca eski davalarda ilgili sadece efsaneleşmiş şeyler kalmıştır. Ve anlatılan bu efsanelerde çoğunlukla gerçek beraat kararları vardır, bunlara inanılır, fakat bunlar kanıtlanamaz. Ancak yine de bunları tamamıyla görmezden gelmemek gerekir, bunlarda gerçeklik payı vardır kuşkusuz, ayrıca çok güzeldirler, ben bile bu tür efsaneleri konu alan bazı resimler yaptım.’ ‘Sadece efsaneler benim fikrimi değiştirmez,’ dedi K., ‘ayrıca mahkemede bu efsanelerden bahsedilemez mi?’” (Kafka, 2020: 146-147).

Ressam Titorelli özellikle ‘beraat’ kelimesini tek başına kullanmaz. ‘Sözde beraat’ şeklinde bir ifade kullanır ki bu da beraatın gerçek anlamda bir beraat olmadığı ve her an farklı bir tasarrufta bulunulabileceği anlamına gelir:

“‘Sözde beraat ve sürüncemede bırakma,’ dedi ressam. ‘Hangisini seçeceğinize size kalmış. Her iki durumda da yardımcı olabilirim, tabii ki ikisi de zahmetsiz değil, aralarındaki fark ise şu; sözde beraat geçici ve yoğun çaba, sürüncemede bırakma ise daha az ancak sürekli çaba gerektirir. Önce sözde beraat kararına bakalım. Bunu arzu ederseniz, bir kâğıda masum olduğunuzu onayladığım bir yazı yazarım. Böyle bir onay yazısı metni bana babamdan kaldı ve böyle bir yazıya kimse karşı çıkamaz. Böyle bir onay yazısını alıp tanıdığım yargıçla da görüşürüm. Şu sıralar resmini yaptığım yargıç bugün akşam geldiğinde onayı onun önüne koyarak başlarım. Onay yazısını önüne koyar, sizin suçsuz olduğunuzu söylerim ve suçsuzluğunuza kefil olurum. Fakat bu sadece görünüşte bir kefalet olmaz, aksine gerçek, bağlayıcı bir kefalet olur’” (Kafka, 2020: 149).

“‘Çünkü benim tanıdıklarımın da içlerinde olduğu en alt kademedeki yargıçların kesin bir beraat kararı verme hakları yoktur, bu kararı verme hakkı sadece en üst mahkemeye aittir; sizin, benim ulaşamayacağımız en yüksek mahkemenin verebileceği bir karardır bu. Orada işlerin nasıl yürüdüğünü bilmeyiz ve aslına bakarsanız bilmek de istemeyiz. Bizim yargıçların davalıyı davadan çekip kurtarma hakları yoktur, fakat kendilerini davadan koparabilirler. Bu şu demektir, eğer bu şekilde beraat ederseniz bir süre suçlamadan uzaklaşmış olursunuz, fakat dava peşinizi bırakmaz ve yukarıdan emir geldiğinde hemen yine başlar. Mahkemelerle iyi iletişim içinde olduğumdan, mahkeme kalemlerinde gerçek beraat ve sözde beraat arasındaki farkın nasıl görüldüğünü anlatabilirim’” (Kafka, 2020: 150).

“Onay yazısına yeterli sayıda yargıçtan imza aldığım da o vakit davanızı yürüten yargıca gidebilirim. Muhtemelen onun da imzasını alabilirim ve işte o zaman her şey çok çabuk olur. Yargıcın elindeki onay yazısında birçok yargıcın kefil olduğu görülmektedir ve sizi beraat ettirebilir, bunu benim ve diğer tanıdıklarının hatırı için kesinlikle yapacaktır, elbette bir sürü formalitelerden sonra. Siz ise mahkemeden çıkacaksınız ve özgür olacaksınız”(Kafka, 2020: 149).

Yargıcın nitelikleri, yargıcın gerekli bilgi ve deneyime sahip olması, buna karşılık yanlış kararlar verme sonucunu doğurabilecek kusurları bulunmaması, yani peşin hükümlü olmaması, inatçılık etmemesi, karakter sahibi bulunması, kendine hâkim olmayı bilmesi, hasta ve düşünceli olmaması gerekir (Toroslu ve Feyzioğlu, 2012: 97). Dava sürecinin uzamasının rahip tarafından hoş karşılanması ve rahibin Josef K.'ya aceleci olmamasına yönelik telkinleri hukuk sistemini ayakta tutan unsurların bozulmaya başladığını göstermektedir.

“Fakat sayısız başka nedenlerle yargıçların ruh halleri, bu dava ile ilgili hukuksal yargıları değişmiş olabilir ve ikinci beraat kararı için yapılan tüm çabaların değişmiş koşullara uydurulması gerektiği gibi bunların ilk beraat kararından önceki gibi çok güçlü olmaları gerekir.’ ‘Fakat bu ikinci beraat kararı da yine nihai karar olmaz değil mi?’ ‘Tabii ki olmaz, ‘dedi ressam,’ ‘ikinci beraat kararının ardından üçüncü tutuklama, üçüncü beraat kararının ardından dördüncü tutuklama gelir ve öylece de devam eder. Bu sözde beraat kararının doğasında vardır” (Kafka, 2020: 151).

Öte yandan bazı hâkim ve avukatların çapkınlıkla itham edilmesi ve bu yargı mensuplarının kadınlar aracılığıyla kandırılabilmesinin dile getirilmesi tarafsız olması gereken hukukçuların eleştirisiyle doğrudan ilişkilidir. Tarafsız olması beklenen yargı mensuplarının kararlarının sorgulanması ve şüpheye mahal vermesi vicdanları yaralayıcı ve hukuka güveni zedeleyici yaklaşımlardır.

“‘Dışarıdan çok fazla yardım arıyorsun,’ dedi rahip eleştirel bir tonla, ‘özellikle kadınlardan, bunların gerçek yardım olmadığını görmüyor musun?’ ‘Bazen ve hatta sıklıkla sana hak verebilirim,’ dedi K., ‘ama her zaman değil. Kadınların çok büyük gücü vardır. Tanıdığım bazı kadınları benim için çalışmaya ikna edebilsem, bir sonuç alabilirim. Özellikle neredeyse sadece çapkınların oluşturduğu bu mahkemede. Sorgu yargıçlarından birine uzaktaki bir kadını göster, kadına yetişebilmek için mahkeme kürsüsünün ve sanığın üzerinden atlayıp koşar” (Kafka, 2020: 199-200).

Mahkeme evraklarını düzenlemek, dosyaları yönetmek, davaların takibini yapmak, mahkeme kayıtlarını tutmak ve duruşma günlerini belirlemek gibi işler mahkeme memurlarına aittir. Davaları yönetmek, delilleri değerlendirmek, tarafları dinlemek, hukuka uygun karar vermek ve adaleti sağlamak yargıçlardan beklenen asli vazifedir. Avukatlar ise müvekkillerini mahkemede temsil eder, müvekkillerinin dava dosyalarını hazırlar, delilleri toplar, hukuki argümanları sunarak müvekkillerini savunurlar. *Dava*'da savcı yargıçtan da daha fazla görünmez bir karakterdir. Öyle ki iddianame bile söz konusu değildir. *Dava*'da kanun sanığın avukat tutmasına da izin vermez, yalnızca göz yumar. Josef K. mahkemede görev yapan görevlilerin hepsidir ve yargı mensuplarının yapması gereken tüm işlemleri uhdesine almıştır. Josef K. hem memur, hem avukat, hem yargıç, hem sanık, hem suçlu, hem de masumdur.

2.2.9. “İddia Edenin İspat Külfeti İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

Herkes, iddiasını hukuka uygun yol ve yöntemlerle elde edilen deliller ile kanıtlamak zorundadır. İddia peşinen doğru kabul edilip, aksinin ispatının aleyhinde iddia olunan tarafa yüklenemez.

Dava romanında mahkeme hakkında en detaylı bilgiyi aldığımız mahkeme ressamı Titorelli, “Mahkeme öyle boş davalar açmaz; bir kez dava açtı mı, sanığın suçluluğuna inanır düpedüz ve bir daha bu inancından zor döndürülür. (...) Ben tüm yargıçları burada tuvale resimetsen ve siz

kendinizi tuvalin önünde savunsanız, gerçek mahkeme önünde yapacağınız savunmadan daha başarılı olur” (Kafka, 2020: 142) diyerek sanık konumunda olanların yargı mercilerinde hak arama çabalarının ve suçsuzluklarını kanıtlamak için mahkemeye sundukları delillerin yararının olmayacağını ifade eder.

Dava romanında iddia makamı olan savcılık Josef K.’nin tutukluluğunu gerektirecek suçlamaya ilişkin herhangi bir delil ve ispat ortaya koymaz. Absürt bir şekilde sanık Josef K.’nin suçsuzluğunu ispatlamasını bekler. Önce tutuklayıp sonra yargılayan absürt bir hukuk sistemi içerisinde ne ile suçlandığını dahi bilmeyen Josef K., doğal olarak kendisini aklayacak bir delil de sunamaz. Mahkeme soyut bir suça ilişkin somut deliller bekler. Bu durum evrensel hukuk ilkelerinden iddia edenin iddiasını ispat külfeti ilkesinin açıkça ihlalidir.

2.2.10. “Yargı Kararlarının Gerekçeli Olması İlkesi”nin İhlâline Yönelik Eleştiriler

Hukuk devletinde yargı kararları somut gerekçelere yani delillere dayandırılmalıdır. Deliller kanuna uygun, gerçekçi, akılcı, olayı temsil edici, elde edilebilir ve müşterek olmalıdır. Yani delillerin içeriğinin sadece yargıç tarafından bilinmesi yetmez; bunu tarafların öğrenmesi de sağlanmalıdır (Toroslu ve Feyzioğlu, 2012: 172-173).

Dava romanında yargı kararlarının gerekçeli olması ilkesinin alenen yok sayıldığını görmekteyiz: “Siz tutuklusunuz, bu kesin ancak bu işinize devam etmenize engel değil, normal yaşamınızı sürdürmenize de engel değil” (Kafka, 2020: 13) ifadesi absürt bir tutukluluk hâline işaret eder. Tutukluluk hâlindeki sanığın normal yaşamına devam etmesi kara mizah tarzı bir durumdur.

Josef K.’nin nedeni bilinmeyen bir tutuklama hâlinde söz edilen bu cümlelerde görünürde tüm yasaların işlediği bir ortamda hangi suçlamayla yargılandığını bilmeden yaşamlarını sürdüren kişilerin ironik durumu gözler önüne serilir:

“Hayır, gerçi siz tutuklandınız; fakat bir hırsızın tutuklanması gibi değil. İnsan bir hırsız gibi tutuklanırsa kötü bir şey elbette ki. Ancak bu tutuklanma. Sizin tutuklanmanız bana daha farklı, tepeden inme bir emirle yerine getirilmiş bir şeymiş gibi geliyor, aptalca bir şey diyorsam kusuruma bakmayın fakat bana anlamadığım, başka birinin de anlamak zorunda olmadığı, anlaşılması güç, tepeden inme bir şeymiş gibi geliyor” (Kafka, 2020: 18).

“Mahkeme, sonunda aslında hiçbir şeyin olmadığı yerden büyük bir suç çekip çıkarıveriyor” (Kafka, 2020: 142) ifadesi mahkemelerin yoktan suç isnat ettiğini, delil ve şüpheye göre hareket etmediğini, bireyleri peşinen suçlu ilan edip sonrasında sanığın yargı mercilerinde suçsuzluğunu ispat noktasında her türlü eza ve cefaya maruz bıraktığını eleştirel bir tarzda dikkatlere sunulmaktadır: “Mahkemenin son kararları ilan edilmez, onlara yargıçlar bile ulaşamaz” (Kafka, 2020: 147). İddianamesi olmayan soyut bir suçlamadan hareketle tutuklama yapan mahkeme hükümlerini davanın taraflarından hatta yargıçlardan gizleyebilmektedir.

“*Dava*, modernitenin kurumsallaştırdığı dünyada toplumun güven ve huzurunu sağlamak için meydana getirilen kanunların yanlış uygulanması sonucu ezilen insanın mücadelesini anlatmaktadır. İnsan davranışlarını düzenlemede, toplumu şekillendirmede ve kaosu önlemede bir araç konumundaki modern hukuk kuralları zamanla beklenilen aksine bireylerin hayatını sınırlayıcı, baskıyla beraber gelen kaos ortamını artırıcı olumsuz etkileriyle hukuk kurallarından beklenen işlevin yanlış sonuçlar doğurmasına neden olmuştur” (Yeter Şahin: 68-69).

Hukuksuzluğun gerçek karakteri, mahkeme ressamı Titorelli’nin adalet tanrıçasını bir zafer tanrıçası görünümünde sunduğunda, daha doğrusu, tablo iyice aydınlatıldığında, bunun bir “av tanrıçası” olduğu ortaya çıktığında kendini gösteren bir alegori tarafından ironik olarak kavranır:

“Ancak K.’nin anlamasına yetmedi bu. ‘Bu adalet,’ dedi ressam sonunda. ‘Şimdi fark ettim,’ dedi K. ‘Bu gözleri kapatan bağ, şu da terazi. Fakat topuklardaki kanat değil mi ve havada uçuyor, değil mi?’ ‘Evet,’ dedi ressam. ‘Bana çizmem söylendi, bu aslında adaleti ve zafer tanrıçasını bir arada simgeliyor.’ ‘Bu iyi bir bağlantı değil,’ dedi K. gülümseyerek. ‘Adalet rahat olmalı, yoksa terazi sallanır ve adil bir hüküm verilemez.’ ‘Benden istenileni yaptım,’ dedi ressam. ‘Evet, kuşkusuz,’ dedi sözleriyle kimseyi kırmak istemeyen K. ‘Kuşkusuz siz figürü koltuğunda nasıl oturuyorsa öyle çizmişsiniz.’ ‘Hayır,’ dedi ressam, ‘ben ne figürü ne de koltuğu gördüm, hepsi kurmaca, fakat bana nasıl çizmem gerektiği söylendi.’ ‘Nasıl?’ diye sordu K., bilhassa ressamı tam anlamamış gibi davrandı. ‘Yargıç koltuğunda oturan adam bir yargıç ama değil mi?’ ‘Evet,’ dedi ressam, ‘fakat yüksek düzeyde bir yargıç değil ve hiçbir zaman böyle bir koltukta oturmadı.’ ‘Fakat böylesine heybetli bir şekilde resmini yaptırıyor. Mahkeme başkanymış gibi oturuyor orada” (Kafka, 2020: 138-139).

Ressamın hukuki süreçle alakalı görüşleri Kafka'nın adeta arzuladığı hukuk sistemine ilişkindir. Adaletin tesisi için özgür ve eşit bir yaklaşım gerekir. İnsanların sorunlarına eşitlikçi bir yaklaşımla çözüm üretilmelidir. Resimdeki yargıç figürü ironik söyleme kaynaklık etmektedir. Adalet sistemi ressamın çizdiği resimle absürt bir şekilde okuyucuya sunulur.

Ressamın çizdiği resim adaleti temsil etmektedir. Terazinin kefelerinin eşit olmayışı K.’nin dikkatini çeker: “Fakat adalet figürünün etrafı belli belirsiz tonlarda açık renkte kaldı, etrafı bu kadar açık renkte olduğu için figür daha belirginleşti, artık adalet tanrıçasını da zafer tanrıçasını da hemen hemen hiç andırmıyordu, daha çok av tanrıçasına benziyordu” (Kafka, 2020: 139-140).

Ressamın çizdiği resimdeki adalet Tanrıçasının av Tanrıçasına dönüşmesi modern hukuk sisteminin eleştirisi olarak okunabilir. *Dava* romanında sanıkların haklarını savunmakla vazifeli avukatın yokluğu sanıklar açısından ciddi bir sorun teşkil etmektedir. Sanıkla yargıcın bağlantısını sağlayan avukatın eksikliği sanıkların hukuk mücadelesinde ne kadar çaresiz bırakıldığını gösterir. Avukatlar, mahkemenin dar bir odasına hapsedilmiş şekilde çalışırlar. Bu odada tek bir pencere vardır; içeriye ışık girmez. Kafka, bu odayı son derece mizahi bir anlatımla betimler:

“Avukatların odası çatının ikinci katındaydı; yani birinin bacağı o deliğe girse çatının birinci katının tavanından bacak sarkardı, tam da davalı ve davacıların beklediği koridorun tavanından. Avukatlar arasında bu durumun ne kadar utanç verici olduğunu söylemek abartı olmaz. Yönetime bu konuda iletilen şikâyetler sonuçsuz kaldığı gibi tamirati avukatların kendilerinin yaptırması da kesinlikle yasaktı. Fakat avukatlara bu şekilde davranılmasının da bir sebebi vardı. Savunma mümkün olduğunca her şeyin dışında bırakılır, her şey sanığa yüklenirdi” (Kafka, 2020: 112).

K.’nin davasının görüldüğü özel, “tavan arası” mahkemelerinde avukatların horlanıyor olması, onları ve mesleklerini değersizleştirmektedir. Bunun nedeni davanın kamuoyuna ve sanığa açık olmamasıdır. Avukatlar davanın gidişatıyla alakalı bilgi ve gelişmeleri resmi yolla değil, arkadaşlık kurdukları yahut rüşvet verdikleri alt kademedeki mahkeme memurları vasıtasıyla alabilmektedir.

Sonuç

“Gerçekçi” olsun ya da olmasın, Kafka, kendisinden önce -ve muhtemelen sonra- kimsenin yapmadığı bir şeyi, modern devletin hukuk makinesinin işleyişini kurbanlarının bakış açısından ortaya koymayı başardı. Bunu en ufak bir acıklılığa düşmeden, ağırbaşlılık ve kesinlikle, sadeliğin ve süsüzlüğün damgasını taşıyan bir üslupta yapar -bu da onu daha etkileyici

kılar. Romanın evrenselliği ve güçlü öznel yükü -‘adalet’in muzaffer arabasının tekerlekleri altına düşenlerin bakışıyla birlikte- *Dava*’yı yirminci yüzyılın hayal gücünü en fazla etkilemiş edebiyat eserlerinden biri yapmaya katkıda bulunmuştur” (Löwy, 2008: 66-67).

21. yüzyılın en önemli yazarlarından kabul edilen Franz Kafka’nın *Dava* romanı Josef K.’nin dava sürecindeki 1 yıllık absürt hukuk mücadelesini konu edinir. Hukuk kurallarının işlemediği bir düzende bilinmeyen bir suçlamayla hayatı alt üst olan Josef K., bu dava sürecinden hareketle mahkemelerdeki hukuksuzlukları “Kafkaesk” anlatım tekniği ile okuyuculara aktarır. Örtük ve çok sayıda yoruma açık olan *Dava* romanı çoklu okuma pratikleri sunar. Biz *Dava* romanında yer alan suç, suçluluk, yargılama, hukuk sistemi, mahkemeler, yargıçlar, avukatlar, memurlar, sanıklar gibi hukuk bileşenlerini evrensel hukuk ilkeleri bağlamında inceledik. Modern hukukun temeli ve vazgeçilmez nitelikleri olan bu ilkelerin yokluğu ya da göz ardı edilmesi hukuki kararların güvenilirliğini zedeler ve hak ihlallerini netice verir.

Aydın ve Rona Aybay, *Hukuka Giriş* adlı eserlerinde bir davanın hukuki olabilmesi için izlenmesi gereken süreçleri şöyle sıralarlar: “Dava, mahkeme nitelemesine uyan; tarafsız ve bağımsız bir organ tarafından görülmüş müdür? Davaya ilişkin hukuk kuralları, mahkemece doğru biçimde saptanmış ve doğru biçimde uygulanmış mıdır? Davayla ilgili kişiler, iddialarını ileri sürerken ya da savunmalarını yaparken, yürürlükteki hukuk kurallarının sağladığı olanaklardan tam olarak yararlanabilmişler midir? Tanıkların söyledikleri ve öteki kanıtlar, yürürlükteki hukuk kurallarına uygun biçimde dikkate alınmış mıdır? Kararın gerekçesinde, olaya ilişkin yasa kuralları ve olgular doğru ve tutarlı bir biçimde değerlendirilmiş midir?” (Aybay ve Aybay, 2008: 73).

Dava romanında evrensel hukuk ilkelerinin neredeyse tamamının ihlal edildiği söylenebilir. Roman, hukukun üstünlüğünün değil üstünlerin hukukunun geçerli olduğu bir yargı sisteminde karşılaşılacak hukuka aykırı durumları gözler önüne serer. Bürokrasi ve insan çatışmasının bütün yönlerinin ortaya konulduğu eserde bürokrasinin dişlileri arasında ezilen bireyin sessiz çığılığı duyulur. Evrensel tüm hukuk prensiplerinin ihlal edildiği bir hukuk sistemine karşı tek başına mücadele etmek zorunda kalan sanık K.’nin tutuklanması gibi infazı da sorgusuz sualsiz olur. K., dava sürecini takip ettikçe hukuk sistemindeki garabete ve çürümeye yakından tanık olur. Dilekçeler işleme konulmaz, avukatlar dikkate alınmaz, sanıklar azarlanır. Yargıçların liyakatsizliği, laubaliliği; avukatların aşağılanması, memurların başına buyruk davranışları, vatandaşa üst perdeden bakmaları, yargıda dönen rüşvet çarkı, adam kayırma, torpil, iltimas gibi durumlar hukukun içinin tamamen boşaltıldığına kanıttır. Hesap verilebilir niteliği olmayan bir hukuk sisteminde hukuk mücadelesi veren Josef K., tek başına yürüttüğü bir yıllık amansız mücadeleyi daha en başından kaybeder. Kafka, *Dava* romanının öncelikle ilk ve son kısmını yazmıştır. Bu bile tek başına sanık K.’nin davasının nasıl neticeleneceği hususunda yazarın okura verdiği önemli bir mesajdır.

Romanda, kapitalist bir toplumda yalnızlaşan bireyin trajik durumu hukuk sistemi üzerinden deşifre edilir. Romanda bir anlamda modern hukuk sisteminin kara mizahı yapılır. Romanın başkarakteri Josef K., hukuk sisteminin seçtiği bir kurbandır. Josef K. roman boyunca kendisi aleyhinde neden dava açıldığını ve tutuklandığını öğrenemez. Josef K., absürt bir yargılama safahatında önce tutuklanır sonra yargılanır. Dahası onu yargılayanlar soruşturma boyunca sanık K.’nin kendisine bir suç bulmasını ve bu suça karşı kendisini aklayacak deliller getirmesini beklerler. *Dava*, bir sanığın gözünden yasaya, adalete, bürokrasiye ilişkin tespitlerin yer yer mizahi bir anlatımla dile getirildiği ve döneminin yargı sisteminin eleştirildiği bir eserdir.

Kaynakça

- Aybay, A. ve Aybay R. (2008). *Hukuka Giriş*, 5. bs., İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Brod, M. (1968). *Kafka'da İnanç ve Umutsuzluk*, çev: Kamuran Şipal, İstanbul: Yankı Yayınları.
- Buch, W. (1994). "Aydınlık Kafka: Dava Adlı Roman Üzerine", çev: Nihat Ülner, *Gündoğan Edebiyat Dergisi*, cilt 3, sayı 9, s. 43-48.
- Coşan, L. ve Verimli E. (2016). "Hukukun Kırılma Noktaları Franz Kafka'nın *Dava* ve Melih Cevdet Anday'ın *İsa'nın Günce* Romanlarında Bireysellik, Kimlik ve Aidiyet Sorunsalı", *Diyalog*, S. 2, s. 20-30.
- Çataloluk, G. (2011). "Hukukçunun Hukuk Karşılığı Tutumunun Edebi Dışavurumu: Dr. Franz Kafka ve "Dava"sı, *MÜHF-HAD*, C. 17, S. 1-2, s. 235-264.
- Çiçek, N. (2015). "Franz Kafka'nın Eserlerinde Yabancılaşma Problemi", *Beytulhikme* 5 (1), s. 141-162.
- Deleuze G. ve Guattari F. (2015). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, çev: Işık Ergüden, İstanbul: Dedalus Kitap.
- Erdoğan, M. (2009). *Anayasa Hukuku*, 5.bs., Ankara: Orion Kitabevi.
- Fischer, E. (1985). *Franz Kafka*, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.
- Garaudy, R. (1965). *Gerçeklik Açısından Kafka*, çev. Mehmet Doğan, İstanbul: Hür Yayınları.
- Garaudy, Roger (2007). *Kafka*, çev. Mehmet Sert, İstanbul: Yirmidört Yayınevi.
- Glicksberg, C. I. (2004). *Avrupa Edebiyatında Trajik Görünüm*, Ankara: Hece Yayınları.
- Gözler, K. (2017). *Hukuka Giriş*, 14. bs., Bursa: Ekin Yayınları.
- İlhan, A. (2020). "Kafka ve Hukukun Açık Kapısında Bekleyen Josef K.'lar", *Birikim Dergisi*, 9 Ağustos 2020, <https://birikimdergisi.com/guncel/10232/kafka-ve-hukukun-acik-kapisinda-bekleyen-josef-k-lar> Erişim Tarihi: 10.07.2024
- Löwy, M. (2008). *Boyun Eğmeyen Hayalperest Franz Kafka*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Versus Kitap.
- Kafka, F. (2011). *Ceza Sömürgesi ve Hukuk Öyküleri*, çev. Yekta Majiskül, İstanbul: Altıkkırbeş Yayınları.
- Kafka, F. (2017). *Babaya Mektup*, çev. Regaip Minareci, 13. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kafka, F. (2020). *Dava*, çev. Gülperi Sert, 13. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kostopoulou, I. (2020) "Bureaucracy and Desire: Franz Kafka's Accident Report". Open Library of Humanities, 6 (1), 5, s. 1-28.
- Özbudun, E. (2008). *Türk Anayasa Hukuku*, 9. bs., Ankara: Yetkin Yayınları.
- Pulver, M. "Promenade avec Franz Kafka", in Hans-Gerd Koch, J'ai connu Kafka. Témoignages.
- Sarı, A. (2019). *Edebiyat ve Utanç Franz Kafka'nın "Dava"sından Hareketle Edebiyatta Utancın Arkeolojisi*, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Sontag, S. (2001). *Yoruma Karşı*, çev. O. Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Sözeri, C. (2019). "Epik Tiyatronun Y(Yabancılaştırma) Efektini Üzerinden Franz Kafka'nın Dava Adlı Romanı'nın Tiyatro Oyununa Uyarlanma Sürecinin İncelenmesi", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü: İstanbul.
- Şener, H. E. (2020). "Aklın Trajedisi ve Bir Suçlama Olarak Bürokrasi: Kafka'nın Dava'sı ve Şato'su", *Memleket Siyaset Yönetim (Msy)*, 15 (33), s. 1-34.
- Thompson, N. (2012). Follow the Reader Literature's Influence on the Law and Legal Actors, A dissertation Bachelor of Laws, University of Otago.
- Toroslu, N. ve Feyzioğlu, M. (2012). *Ceza Muhakemesi Hukuku*, 9. bs., Ankara: Savaş Yayınları.
- Tunçay, O. (2006). *Kafka'yı Kullanma Kılavuzu, Bir Fenomen Olarak Kafka*, İstanbul: Nokta Kitap.
- Wagenbach, K. (1997). *Franz Kafka Yaşamöyküsü*, çev: Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Yeter Şahin, G. B. (2019). *Türk Postmodern Anlatılarında Modernizm Eleştirisi*, İstanbul: Bilge Sanat Kültür Yayınları.

Araştırma Makalesi

“Mimetik Arzu” ve “Gerçekleşmeyen Gerçeklik” Bağlamında Murtaza

Murtaza in the Context of “Mimetic Desire” and “Unrealized Reality”

Kudret SAVAŞ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü, kudretsavas@gmail.com 

Öz: Orhan Kemal’in ünlü eseri *Murtaza* birey ve toplum arasında yaşanan çelişkiyi ortaya koyan önemli metinlerden biridir. Diğer yandan yayımlandığı ilk günden beri eser, birçok açıdan Don Kişot’la özdeşleştirilir ve Don Kişot okumaları ekseninde değerlendirilmeye çalışılır. Bu çalışmada *Murtaza*’da yer alan ruhsal ilişkiler ve gerçekliğin uğradığı değişim Don Kişot’u anlamlandırmaya çalışan iki önemli ismin yaklaşımları çerçevesinde ele alınmıştır. Bu isimlerden ilki olan Rene Girard, ortaya koyduğu mimetik arzu kavramıyla öznenin nesneye duyduğu ilgiyi ve nedenini ortaya koymaya çalışır. İkinci isim Michel Onfray ise yine Don Kişot’tan yola çıkarak bireyin etrafındaki gerçekliği nasıl bir zihinsel çabayla bozduğunu açıklamaya çalışır. Bu açıdan Don Kişot gibi Murtaza da aslında ilgi duyduğu nesnenin peşine düştüğünü sanırken temelde bambaşka bir ilişkinin temelini atmakta, buradan hareketle de kendi zihinsel/kurmaca gerçekliğini inşa etmektedir.

Bu çalışmada her iki ismin ortaya koyduğu fikirler çerçevesinde Murtaza’nın zihinsel dünyasının nasıl ortaya çıktığı ve gerçekliği değişime uğratmada başvurduğu zihinsel mekanizma incelenmiştir. Esere adını veren Murtaza’nın bilincinin ortaya çıkışında önemli rol oynayan dayısı, hayatını biçimlendirmesinde ikonik bir etkiye sahiptir. Bu ikonik etkinin Murtaza’nın bilincine yansması, bu etkiyi içselleştiren Murtaza’nın çevresindeki gerçekliği bu etkileşim yüzünden nasıl bir değişime uğrattığı bu çalışmanın konusunu oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Orhan Kemal, Murtaza, mimetik arzu, gerçekleşmeyen gerçeklik, Don Kişot



Atıf: Savaş, K. (2024). “Mimetik Arzu” ve “Gerçekleşmeyen Gerçeklik” Bağlamında Murtaza”. *Edebî Eleştiri Dergisi*, 8(2): 537-550.

DOI: 10.31465/eeder.1526773

Geliş/Received: 01.08.2024

Kabul/Accepted: 06.10.2024

Yayın/Published: 22.10.2024



Abstract: Orhan Kemal's famous work *Murtaza* is one of the important texts that reveals the contradiction between the individual and society. On the other hand, since the first day of its publication, the work has been identified with Don Quixote in many respects and has been tried to be evaluated on the axis of Don Quixote readings. In our study, we examined the psychological relationships in *Murtaza* and the changes in reality within the framework of the approaches of two important figures who try to make sense of Don Quixote. The first of these names, Rene Girard, tries to reveal the subject's interest in the object and its cause with the concept of mimetic desire. The second name, Michel Onfray, again based on Don Quixote, tries to explain how the individual distorts the reality around him with a mental effort. In this respect, like Don Quixote, Murtaza, while thinking that he is pursuing the object of his interest, is actually laying the foundation of a completely different relationship, and from this point of view, he constructs his own mental/fictional reality.

This study examined how Murtaza's mental world emerges within the framework of the ideas put forward by both names and the mental mechanism he uses to mentally transform reality. Murtaza's uncle, who plays an important role in the emergence of Murtaza's consciousness, has an iconic influence in shaping his life. The reflection of this iconic effect on Murtaza's consciousness and how Murtaza, who internalizes this effect, transforms the reality around him due to this interaction will be discussed in this study.

Keywords: Orhan Kemal, Murtaza, mimetic desire, unrealized reality, Don Quixote

Giriş

Gerçek, bireyin yaşamak için karşı karşıya geldiği, anlamak ve uyuşmak zorunda olduğu nesne, olay ya da durumları ifade eder. Birey/özne yaşamını sürdürmek için kendisini kuşatan bu çerçeveyi kendince algılamak ve değerlendirmek zorundadır. Ancak bu algılama/değerlendirmenin her zaman sağlıklı bir biçimde işlediğini söylemek mümkün değildir. Kimi durumlarda özne, benliğini kuşatan gerçekliği kabul etmek istemez ya da onu kendince yorumlayarak arzu ettiği biçime dönüştürmek ister. Özne tarafından değiştirilen/bozuluma uğratılan gerçek, öznenin kurduğu fikir ve his âleminde “özne”li bir biçimde yeniden inşa edilir ancak bu “yeni” gerçek birçok açıdan “reel”liğini kaybeder, bu hâliyle bireyi kuşatan katı nesnelliği yansıtmaktan uzaktır. Söz konusu dönüşümün gerçekleşmesi bizi insanlık tarihinin trajik ve uzun soluklu bir başka gerçekliğiyle yüz yüze bırakır: gerçek-hayal çatışması.

Gerçek-hayal çatışması ya da gerçekliğe ayak uyduramama olarak ifade edilebilecek bu durum, dünya çapında ünlü birçok yazar tarafından ele alınır. Arzu kavramı üzerinde çalışan ve arzudan hareketle toplumsal/tarihsel olguları -ve elbette bir yönüyle hayal-gerçek çatışmasını- yeniden okumaya çalışan Rene Girard, ünlü eseri *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*'te Cervantes'ten başlayarak Flaubert, Stendhal, Dostoyevski ve Proust gibi ünlü yazarların eserlerini “arzu”dan hareketle gerçekliğin yeniden oluşturulması bağlamında değerlendirmeye çalışır. Girard'a göre bu yönden Don Kişot, Emma Bovary ve birçok roman kahramanı asırları aşan gizil bir kardeşlik kurarlar (2013: 26). Bu değerlendirmeyi yapabilmek için de Aristo'nun mimesis kavramından hareketle “mimetik arzu” kavramını ileri sürer. Yazar “mimetik arzu” kavramıyla arzunun kendiliğinden ortaya çıkmadığını, bir başkasının etkisi sonucu ortaya çıktığını iddia eder (Girard, 2013: 23-24). Ancak sonuç olarak, bir başkasının etkisiyle ya da kendiliğinden, arzularımız ortaya çıktığı andan itibaren doğası gereği gerçekliğimizi yeniden kurarak nesnel gerçekliğin karşısında öznel bir gerçeklik üretmemize neden olur. Ürettiğimiz bu gerçeklik, bir yönden arzuların izlerini taşıırken bir yönden bizi kuşatan gerçeklikten kopmamızın, evren içinde -yeni ve öznel- bir evren inşa etmemizin yolunu açar. Bir başka deyişle arzularımızın tetiklediği bu durum, arzu sahibi öznenin nesnel gerçeklikten kopmasına da kapı aralar (Girard, 2013: 25). Yukarıda kahramanları ifade edilen eserlerin ortak özelliği de değişik nedenlerle ortaya çıkan arzuların, arzulayan özneyi sonunda gerçeklikten koparmasıdır.

Arzulayan öznenin kendi inşa ettiği gerçekliği, nesnel gerçeklik karşısında dayatması; öznenin diğer özneye ya da daha geniş anlamda toplumla uzlaşma noktalarını ortadan kaldırması anlamına gelir. Ancak burada sorulması gereken bir başka soru ortaya çıkar. Arzulayan özne kendi gerçekliğini ikame edebilmek için kendisini kuşatan nesnel gerçekliği nasıl alt edecek, kendince bir gerçekliği nasıl kuracaktır? Bu noktada gerçekliğin bireysel inşasını ve bu yeni/öznel gerçekliğin nasıl ikame edildiğini ortaya koyan Michel Onfray bu soruya cevap vermeye çalışır. Girard gibi Don Kişot'u açıklamalarının hareket noktası kılan Onfray, Don Kişot'tan hareketle, kişilerin kurduğu öznel gerçekliğin ikamesini açıklamak için “gerçekleşmeyen gerçeklik” kavramını ortaya atar. Onfray -arzunun nedenlerine değinmeksizin- arzulayan öznenin kendi gerçekliğini ikame etmesinin zihinsel arka planını aydınlatmaya çalışır. Bu çabasıyla Onfray'ın temelde, Girard'ın “arzu” üzerinden kurduğu gerçek-hayal çatışmasının zihinsel açıdan nasıl kabul edilebilir hâle dönüştürüldüğü sorusuna cevap verdiği söylenebilir. Bir diğer ifadeyle Onfray, Girard'ın kökensel açıklamasının bir sonraki aşamada realize edilmesindeki zihinsel süreçleri aydınlatmaya çalışır. Her iki yazarın açıklamaları birlikte ele alındığında Girard'ın

“niçin”, Onfray’ın ise “nasıl” sorularına odaklanarak ortaya koydukları açıklamalar gerçek-hayal çatışmasının farklı veçhelerini ele alarak birbirlerini tamamlamaktadır.

Her iki yazarın da hareket noktası olarak Don Kişot’u seçmesi ilginçtir. Don Kişot, her iki yazar için de zihinsel bir rahim görevi üstlenir. Bu yaklaşım, Girard’ın “Batı romanına ait tek bir düşünce yoktur ki Cervantes’te tohum halinde bulunmasın” (Girard, 2013: 23) çıkarımını doğrular görünmektedir. Bu düşüncenin peşine düşen Girard, çalışmasında Don Kişot’un öncülük ettiği aynı soydan birçok roman kahramanının arzularının, tavırlarının benzerlik ve farklılıklarını ortaya koymaya çalışır. Girard’ın bu çabası, ünlü roman kahramanlarının tutumlarındaki ruhsal zembereği açıklamaya imkân sunar.

Her iki yazarın çabalarını kıymetli kılan hususlardan biri de yazarların, dünya çapında tanınan romanların yanı sıra ulusal edebiyatların verimi olarak ortaya çıkan kahramanları anlamak için de bir anahtar sunmalarıdır. Bu anahtar Don Kişot ve Emma Bovary’i açıklamaya yaradığı kadar Orhan Kemal’in Murtaza’sını da açıklamaya ve onu daha derinlikli incelemeye yaramaktadır. Bu çalışmada Murtaza karakteri Girard’ın “mimetik arzu” ve Onfray’ın “gerçekleşmeyen gerçeklik” kavramlarından faydalanılarak, bir diğer deyişle -sırasıyla- “niçin” ve “nasıl” soruları eşliğinde incelenecektir.

1. “Mimetik Arzu” ve Arzunun Doğası

Rene Girard, arzunun doğası üzerine yaptığı çalışmada arzunun -bilinenin ötesinde- bireyin kendi tercihiyle ortaya çıkmadığını, tam tersine aslında başka bir öznenin etkisi sonucu ortaya çıktığını ileri sürer. Bu görüşe göre özne ve arzu arasında kurduğumuz doğrudan ilişki gerçeği yansıtmamakta yani arzu sadece özne ve nesneden oluşmamaktadır. Yazar, arzu kavramını özne-nesne arasındaki düz bir çizgide görmez; ona göre “Bu çizginin üstünde hem özneye hem de nesneye doğru ışık saçan dolayımlayıcı vardır” (Girard, 2013: 23). Girard’a göre bireyin arzularının ortaya çıkmasında etkili olan, kendisinden etkilendiğimiz bir başka özne, Girard’ın ifadesiyle “dolayımlayıcı” rolünü üstlenmektedir. Birey, kendisini diğerlerinden ayıran temel farklılıkları bir kenara iterek bu öznenin etkisinde kalıp arzularını bu etkilenime uygun şekilde üretmektedir. Bu bakımdan arzu, aslında dolayımlayıcının birey adına ya da bireyin ondan etkilenecek ona benzemek adına seçtiklerine karşılık gelmektedir (Girard, 2013: 23). Hristiyan varoluşunu bile bir İsa taklidi olarak gören Girard’a göre birey adeta bir mürit uysallığıyla örnek aldığı kişinin etkisinde kalarak arzularını üretmektedir. Bu bakımdan özne-nesne arasında olmasını beklediğimiz düz ve doğrusal ilişki, dolayımlayıcının hem arzulayan özneyi hem de nesneyi etkilediği üçgen bir yapıya dönüşmektedir. Toplumsaldan en küçük arzulara kadar her arzulama eyleminde; nesnelere, özneler, boyutlar ve biçimler değişse bile bu üçgen yapının varlığı devam eder (Girard, 2013: 24).

Özne açısından arzuyu, öznenin kendisinden neşet eden değil de dolayımlayıcının etkisiyle ortaya çıkan bir varlık olarak görmenin en önemli sonucu “dolayımlayıcının etkisi[nin] kendini gösterir göstermez gerçeklik kavramı[nın] yitirilmesi” ve “sağduyu[nun] felce uğrama”sidir; sebebi ise arzunun arkasında “üçüncü bir kişinin telkini”nin olmasıdır (Girard, 2013: 25). Bu, arzunun artık salt isteme olmaktan çıkarak başkasına benzeme çabasına dönüşmesi anlamına gelir. “Ötekine göre arzu etmek” kendi benliğimizin isteklerinin tersine “Öteki’nden arzularını ödünç al”mak ve “bunu tümüyle kendileri olma iradesiyle karıştır”maktır (Girard, 2013: 25). Bunu yapabilmek adına arzulayan özne, kendine “örnek” olarak seçtiği dolayımlayıcının “mümkün olan her şeyini, dış görünüşünü, hal ve tavırlarını, ses tonunu ve giysilerini taklit et”meye başlar, amaç kendisini olduğundan farklı kavramaktır (Girard, 2013: 26). Bu taklit arzusunun nereye kadar uzanabileceği, bunun için arzulayan özne tarafından hangi bedellerin

ödenebileceği sorusuna Girard'ın cevabı açıktır: “Alıcının vermeye razı olduğu sürekli artan fiyat, rakibine atfettiği hayali arzuya ölçülür” (Girard, 2013: 27). Bir rakibe dönüşen dolayımdayıcı, özne açısından ne kadar değerli/ulaşılabilir ise ödenen bedel de o ölçüde artar. Nesneye duyulan arzunun nedeni aslında dolayımdayıcının da aynı nesneye ilgi duyduğu düşüncesi ya da varsayımdır. Dolayımdayıcı bu noktada hem örnek hem rakip hem de engeldir; artık “her zaman yarışan iki arzu söz konusudur” (Girard, 2013: 28).

Dolayımın iki farklı biçimde olabileceğini ileri süren Girard'a göre dolayımdayıcının uzak olduğu durumlarda dışsal dolayım ortaya çıkmaktadır. Ancak uzaklık yazara göre mekânsal değil, “her şeyden önce ruhsaldır” (Girard, 2013: 29)¹. Dışsal dolayımdayıcı, öznenin günlük yaşamında karşısına çıkmaz, onunla rekabete girmez; fiziksel hatta çoğu zaman ruhsal bakımdan uzaktır, daha doğru bir ifadeyle hiyerarşik bakımdan üsttedir ve bu yüzden öznenin dolayımdayıcıyla rekabet etmesi, kendini ona denk görmesi mümkün değildir. Ortaya çıkan yapı dolayımdayıcının üstte, öznenin ise adeta bir mürit gibi aşağıda konumlandığı ve her zaman dolayımdayıcıyla uyum içinde bulunmak zorunda olduğu bir ast-üst ilişkisine işaret eder. Bu hâliyle arzulayan özne, “Örnek aldığı kişiyi açıkça kutsar ve onun müridi olduğunu ilan eder” (Girard, 2013: 29). Dolayımdayıcı ve arzulayan öznenin konumlanması, nesnenin mahiyeti hakkında çözümler yapma imkânı sunar. Arzu, temelde “yapay bir güneş olan dolayımdayıcıdan inen gizemli bir ışın”ın “aldatıcı bir parıltı ver”mesiyle (Girard, 2013: 35) ortaya çıkar, bizatihi istenen bir nesneye/şeye işaret etmez; dolayımdayıcının etkisiyle öznenin inşa ettiği bir yapıdır, tinseldir ve soyutlamalar üzerine kurulur. Kısacası “Üçgen arzu, nesnesinin yüzünü değiştiren arzudur” ve “Dolayımdayıcının itibarı arzulan nesneye de geçer” ve böylece “ona aldatıcı bir değer verir” (Girard, 2013: 35), bu bakımdan “Nesneye yönelen dürtü aslında dolayımdayıcıya yönelen dürtüdür” (Girard, 2013: 30). Bu dürtü sonucunda ortaya çıkan arzu, “kahramanın çevresine bir düş evreni yansıtır” (Girard, 2013: 35). Bu yanılsama, birbirinden oldukça farklı niteliklere sahip olmalarına rağmen Don Kişot'ta da, müritte de, Murtaza'da da aynı şekilde görülür. Arzu/nesne, bir diğer söyleyişle yanılsama; öznenin imgelemenin analık ettiği, dolayımdayıcının ise babalığı üstlendiği bir ilişkinin sonucudur (Girard, 2013: 38).

Nesne, öznenin dolayımdayıcısına ulaşmasının yolu hâline gelir. “Arzunun hedeflediği, bu dolayımdayıcının varlığıdır” (Girard, 2013: 60). Kısacası arzulanın kazandığı anlam katmanı içerisinde “Arzulayan özne kendi dolayımdayıcısı olmak ister”, dolayımdayıcının “... karşı konulmaz baştan çıkarıcı kişiliğini çalmak ister” (Girard, 2013: 60). Bu, memnun olmadığı kendi kişiliğinin yerine dolayımdayıcının kişiliğini koymak ve kendine mal etmek istemesi demektir; arzulan özne, kendi benliğini dolayımdayıcının nitelikleriyle donatmak, “Kendi kendisi olmayı bırakmadan öteki olmak ister” (Girard, 2013: 61).

Özne, kendi benliğine katmak istediği dolayımdayıcı nitelikleriyle kendini onun katına yükseltecektir. Arzu, kendisine bu imkânı tanıyan eylemdir, onun sayesinde “olağanüstü sırrı dolayımdayıcıdan çalmak üzere olduğunu düşünür hep”, ancak bu düşünme biçimi toplamda öznenin kendi nesnel gerçekliğini göz ardı ederek arzu sayesinde kurduğu öznel gerçeklikte yaşamasına neden olur, kısacası özne, “Şimdiki zamana sırtını döner ve parlak gelecekte yaşar” (Girard, 2013: 63). Hangi türden dolayımdayıcıların etkisi altında kalırsa kalsın, Girard, bu öznelerin genel özelliklerini şöyle açıklar:

¹ Çalışmada dışsal dolayım kullanılacağından içsel dolayım üzerinde durulmayacak, dışsal dolayımın sonuçlarına odaklanılacaktır.

“Gaultier’ye göre... kişilerinin özelliği, ‘sabit karakterlerinin ve kendilerine ait bir özgünlüklerinin olmamasıdır, öyle ki ... kendi başlarına bir hiç oldukları için, benimsedikleri bir telkin sayesinde bir şey olurlar.’ Bu kişiler “kendilerine saptadıkları örneğe erişemezler. Ancak özsevgileri güçsüzlüklerini kendi kendilerine itiraf etmelerini engeller. Bu özsevgi, yargı yeteneklerini körelterek kendi kendilerini aldatmalarını ve kendilerinin yerine koydukları imgeyle özdeşleşmelerini sağlar” (aktaran Girard, 2013: 67).

Gaultier ve Girard’ın tarif ettiği bu öznel, özellikle dışsal dolayımında çok uzakta bulunan dolayımlayıcının geniş bir alana yaydığı ışığın etkisi altındadır (Girard, 2013: 83) ve bu etki giderek artar, adeta “Dolayımlayıcının ‘erdemî’ kahramanın duyularını, giderek artan ve onu yavaş yavaş uyuşturan bir zehir gibi etkiler” (Girard, 2013: 85). Bu zehir, öznenin kendini dolayımlayıcıyla aynı katta görmesine kadar devam eder, sonuçta özne ve dolayımlayıcı birbirine karışır; özne-dolayımlayıcıyla dolayımlayıcı özne birbirinden ayırt edilemez hâle gelir. Bu nokta, Don Kişot’un Amadis’e, Murtaza’nın Şehit Kolağası Hasan Bey’e dönüştüğü ânı işaret eder. Söz konusu dolayım sıradan bir taklitten öte anlamlar taşımaktadır: “Yapıtın özüne nüfuz eder ve olay örgüsünün diğer bütün bağlantılarını kurar; kıskançlık, haset, kin, aşk, köle psikolojisi, efendi tahakkümü, narsisizm, mazoşizm gibi birçok duygunun oluşumuna kaynaklık eder” (Yaman, 2024: 537). Bu ândan itibaren ortaya çıkan şey bir model-mürit ya da bir mürit model’dir; ikisi birbirinden ayrılmaz hâle gelir (Girard, 2013: 93) veya farklı bir ifadeyle özneyle dolayımlayıcı/ müritle model “birbirlerinin ikizleri haline gel”ir (Şahin, 2023: 77).

Girard’ın Don Kişot’tan hareketle birçok roman kahramanını incelemek için kullandığı bu yaklaşım, çoğu zaman Don Kişot paralelinde değerlendirilen Murtaza’yı incelemek için de bir fırsat sunmaktadır. Murtaza’nın dolayımlayıcısı olarak Şehit Kolağası Hasan Bey, onun her ânını etkilemesi bakımından tam olarak dışsal dolayımlayıcı nitelikleri taşımaktadır. Onun sayesinde Murtaza’nın kendisini kuşatan hatta zaman zaman zorlayan gerçekliği ters yüz etmesi anlaşılabilir. Murtaza’nın “arzu”su Şehit Kolağası Hasan Bey’le özdeşleşmek, kendisini o kılmaktır ancak bunu yapabilmesi için kurduğu öznel gerçekliği kendini kuşatan nesnel gerçeklik yerine koyması gerekmektedir. Murtaza’nın bunu yapabilmesi, Onfray’ın “gerçekleşmeyen gerçekliği”ni kendi benliğinde kurabilmesi anlamına gelir. Çalışmanın ikinci bölümünde Murtaza’nın ya da dolayımlayıcısıyla özdeşleşmeye çalışan tüm kahramanların bunu nasıl içselleştirdikleri Onfray’ın düşünceleri çerçevesinde incelenecektir.

2. Gerçeğin İnkârı ve “Gerçekleşmeyen Gerçek”in Doğuşu

Ünlü Fransız düşünür ve edebiyat eleştirmeni Michel Onfray’ın Don Kişot’tan hareketle ortaya koyduğu “Don Kişot İlkesi”, birçok kişinin aklına öncelikle Cervantes’in kahramanı Don Kişot’u getirirse de Onfray’ın amacı Don Kişotvari kahramanları bir soybirliği çerçevesinde incelemektir. Onfray’ın temel çabası, “ideale dönük kahramanları” kuşatan tuhaf simyaya ışık tutabilmektir. “Don Kişotluk” bu bağlamda Cervates’in kahramanı ile hiçbir ilişkisi olmayan ve kendine has bir söylencenin kuruluş mekanizmasını içeren evrensel bir durumdur. Onfray, öncül kahraman Don Kişot’un izinden giderek bu mekanizmayı açığa çıkarmaya çalışmaktadır (2017: 9). Bu çabada Don Kişot, tastamam bir örnek olarak Don Kişotluk ilkesine kapılan kahramanları incelemeye yarayan bir model oluşturmaktadır. Don Kişotluk mekanizmasının temelini oluşturan düşünce, “dünyanın gerçekliğinden daha çok dünyayı dile getiren metnin gerçekliğine inan” maktır: Böylece, bir metnin ya da söylencenin büyüüne kapılan kahramanlar, bu yönleriyle “sonunda evrensel kişiliklere dönüş”ürler (Onfray, 2017: 10). Evrensel kişiliklere dönüşen kahramanlar bu aşamada “kendisinden fazla biridir artık: Fizikî ve ahlakî anlamlarını aşar, aynı zamanda mitolojik, felsefi ve simgesel bir anlam kazanır”lar (Onfray, 2017: 11).

Dünyayı dile getiren fikrin ya da metnin dünyadan daha gerçek olduğu yaklaşımı Platon’u hatırlatır. Platon’un izinden giden kahraman, gerçeğin yerine “fikirler için gösterilen ateşli bir coşkuyu, gerçeklik kaygısı gütmeksizin bir ideale tapınmayı, anlatmaları gereken dünyadan daha gerçek olduklarını düşündüğümüz kitaplara duy”duğu sevginin sonucu olarak “Kendi fikrinin gerçekliğin gösterdiğinden daha gerçek olduğuna inanma”ya başlar (Onfray, 2017: 12). Bu inancın sonunda evrensel Don Kişotlar ateşli bir tutkuyla bağlandıkları metinde/söylencede “dile getirilen her şeyin gerçek olduğuna inanmaktan ibaret olan özel bir deliliğe yakalan”ırlar (Onfray, 2017: 20). Kendi inancı/deliliği içindeki kahraman, olanı görmek ve kabul etmek yerine görmek istediğini ikame etmeye çalışır. Bu değişim, gerçek dünyanın hoşuna gitmemesinden, “onun yerine olması gereken dünyayı, başka bir deyişle kendi isteklerine boyun eğen, içinde yaşadığı andaki fantezilerinde bulunan dünyayı koy”ma isteğinden kaynaklanır. Onfray, bunun gerçekleşmesi için de zihinsel bir mekanizmanın çalışması gerektiğini ileri sürer: Yazara göre “olanın yerine olması gerekeni koyma işleminin altında inkâr düzeneği yatar” (2017: 33). Bu inkâr düzeneği sayesinde kahramanlar, metnin/söylencenin zamanıyla dünyanın zamanını çakıştırarak kitabın “geçmişe yaslanan ideal ve idealleştirilmiş dünyası”nı canlandırır ve kendi bireysel gerçeğine dönüştürmeyi başarır (Onfray, 2017: 34).

Kahramanın dünyasına hâkim olan metnin/söylencenin yasaları, -yazarın da belirttiği gibi- elbette yalnızca kendi sınırları içinde geçerliyken kahramanın onu “her şeyin ölçüsü” yapması, kopmanın gerçekleştiği ândır. Kahraman, yaşadığı dünyanın kabul edilemez yasalarının/anlayışlarının karşısına; geçmişin etkisini yitiren ilkelerini/düşüncelerini koyar. Hem Don Kişot hem de Murtaza bir önceki çağa ait, büyük, eski ve köklü bir düşünce biçiminin etkisini yitirdiği, kapitalizm ve merkantilizmin egemen olmaya başladığı bir ânda ortaya çıkarlar; yeni dünya onlar için yeteri kadar soylu değildir; zihnen kıymetli bulduklarıysa egemen değildir. Bu çelişkinin ortasında Don Kişotlar yeteri kadar değerli bulmadıkları yeni dünyanın yerine zihinsel oyunlarla eski/soylu dünyayı hâkim kılmaya çalışırlar. Yeni dünyanın olağanlığına karşı eski dünyanın olağanüstülüğü onlar için caziptir. Bu cazibe onları öylesine büyülemiştir ki kahraman “olağanüstü” için canını feda etmeyi bile kabul eder (Onfray, 2017: 37). Kapıldıkları olağanüstülüğün bedeli olarak gördükleri bu fedakârlıktan kaçınmazlar. Bu zihinsel süreci yaşayan kahramanın düşünce yapısını Onfray şu şekilde ortaya koyar:

“Böylece bütün bir inkâr düzeneği ortaya çıkar: ... şövalyenin bozulmuş ve özel yargısı genel yasayı oluşturmuş ve gerçeğin ne olduğuna karar vermiştir -yeniden ve yeniden olağanüstü olanı okumak: ‘Bence, ne düşünüyorsam gerçek odur!... Gerçek onu haksız çıkarıyorsa, haksız olan gerçektir: İnkârcı yargısını değiştirmekten çok gerçeği seve seve değiştirir...’” (Onfray, 2017: 39).

Kahramanların kendilerini kuşatan maddi gerçekliğe rağmen bu düşünce yapısını benimsemeleri dışsal uyarınları bilerek gözden çıkarmaları sayesinde gerçekleşir. Kendilerine has bu zihinsel gerçeklik için kanıtı ihtiyaçları olmadığından nesnel dış gerçekliğe ve dışsal uyarınlara da ihtiyaçları yoktur. Onfray’e göre kahramanlar “iman ve inanç”tan oluşan bu akıldışılığa kendilerini kaptırdıktan sonra gerçeklik işaretlerine de gereksinim duymazlar, çünkü artık kahramanın “görmeye gereksinimi yoktur, görmek için inanmak yeter”lidir (Onfray, 2017: 40-41). Dışsal gerçekliğin devre dışı bırakıldığı bu evre, kahramanın din dışı ve somut gerçeklik yerine metinde/söylencede yer alan kurmacayı gerçek saydığı bir aşamadır, bir diğer söyleyişle kahramanlar hoşlarına gitmeyen gerçekliği alt etmenin yolunun benimsedikleri kurmacaya inanmaktan geçtiğini anlamışlardır. Sonuç, “...şövalye romanlarındaki [metindeki/söylencedeki de denebilir] kurmacanın daha gerçek olduğuna inanmak”tır (Onfray, 2017: 45). Metnin/söylencenin kurmaca dünyası, içinde yaşamak istedikleri geçmişin dünyasına ulaşmalarının tek yoludur, “düşünce/idealin baştan çıkarttığı kahraman” özlemini duyduğu

hayatı, kendisi için bir “delilik nesnesi”ne (Onfray, 2017: 47) dönüştürmüş durumdadır. Bir bakıma inkâr artık “kendi gerçekliğinin bastırılması, inkârın kurbanını inkârın aktörü cellada dönüştüren, biçim değiştirmiş bir karşı bastırmadır” (Onfray, 2017: 149). Bu durumun devam edebilmesi için benliklerinde bir inkâr mekanizması çalışmaya başlar; elbette kahraman hiçbir zaman inkâr ettiğini kabul etmez, çünkü “İnkârın özgüllüğü, inkârın inkârını da içermesinde yatar”, bu inkâr mekanizmasının temel görevi “inkârı inkâr etmektir” (Onfray, 2017: 48) Zihni anlamda inkârın gerçekleşmesi yazarın da belirttiği gibi kahramanın inkâr ettiğini kabul etmemesiyle gerçekleşir. Bu zihinsel tutum, inkârcıyı tanımlayan en önemli niteliktir zira kabul etmek inkârın bir anda tuzla buz olmasına yol açar. Bu inanç, kahramana gündelik olana karşı kendi tutumunu dayatma imkânı sunar. Son derece çelişik bir durumu yaşayan kahraman kendi gerçekliğini dayatmasıyla “Ateşli bir biçimde ‘Kim olduğumu biliyorum’ demekle kim olduğunu bilmeyen durumundadır”; bu, bir bakıma “Kendisi hakkındaki gerçeği bilmeyenin kendi kendine yalan söylemesi”dir (Onfray, 2017: 50-51).

İnkâr, kahramana dayanma gücünü veren tutumdur. Kabul ettiği kendi gerçekliği, onu tüm dünyaya karşı yalnız bırakır, sürekli çelişkilerle karşılaştırır; tüm bunlara karşı koyabilmesinin tek yolu inkârını sürdürmek ve nesnel gerçekliği elinin tersiyle itmektir. Aynı soydan tüm Don Kişotlar çözümü formülleştirmekte sıkıntı çekmezler: Onlara göre gerçeklik yanılmaktadır, kendileri değil (Onfray, 2017: 52). İnkârın gücüne yaslanan, gerçeği kendine göre tekrar kuran kahraman için artık inkâr; düşüncesini çelikleştiren, gerçeği başından savmak için kullanılan, inkâr mekanizmasını harekete geçiren düşüncedir (Onfray, 2017: 82). Kahramanın gerçekliğinin yaşayabilmesi bu mekanizmanın sağlıklı çalışmasına bağlıdır. İnkârın bu zihinsel duruşu kurmada üstlendiği en önemli görev, gerçekle uyşamayan ve gerçek karşısında “silahsız bırakılanların silahı” olmaktır (Onfray, 2017: 82). Bu andan itibaren inkâr ve ona dayanan metin “zarar görmüş vicdanın yararı ve kazancıdır. Gerçeklik zarar verirse, inkâr, zarar veren şeye saldırmayı değil, gerçekliğe saldırmayı sağlar” (Onfray, 2017: 82). İnkârını inkâr ederek kendisini yoğaltan kahraman psikolojik anlamda da bir şizofreni yaşamaktadır. Onfray bu şizofrenik hâli, “Bir kesik, ruhunu yarıp bir portakal gibi iki parçaya bölmektedir” (Onfray, 2017: 117) diye tarif eder.

Onfray Don Kişotların benliklerinde kurdukları bu inkâr mekanizmasını açıklamakla kalmaz, ona ışık tutmaya çalışır. Üzerinde yoğunlaştığı sorulardan biri de inkârcının gerçeği neden inkâr ettiğidir. Yazara göre gerçeklik, kahramana “kendisi hakkında kafasında oluşturduğu görüntüye uymayan bir görüntü yansıtır” (Onfray, 2017: 118). Bu görüntünün temelinde de kahramanın taşıdığı gurur baskın rol oynamaktadır. Bu görüşüyle Girard’la aynı noktada buluşan Onfray’ın kibir/gururu düşüncesinin merkezine alması ilginçtir (Onfray, 2017: 119). İnkâr, kibir ve çaresizliğin bileşimidir: Kahraman gerçek dünyanın hakikiliğiyle barışık değildir, hatta hakikilik kendini kötü hissetmesinin nedenidir, bu yüzden “İnkârcının dünyası bir yerine koyma dünyasıdır, var olmayı başaramayan şeyin yerini, var olması istenen şeye bıraktığı ve var olmayanın gerçeğe dönüştüğü bir evrendir” (Onfray, 2017: 119-120). Bu dönüşümü gerçekleştirirken gerçek dünyaya ve mantığa ihtiyaç duymaz aksine “inancına göre hareket eder, katıksız akıldışılığa mantıksal bir akış kazandırmak için akıl sonradan gelir” (Onfray, 2017: 125).

İnkâr sayesinde kendi benliğini ve mantığını sakinleştiren/uyuşturan kahraman için inkâr, belli bir mekanizma dâhilinde çalışan, Don Kişotların hayatlarını düzenleyen ana kavramdır, kahramanın karşısında çaresiz kaldığı gerçekliği kendince yoğurması için son derece önemlidir. Gerçek, kahramanı bedensel ve ruhsal açıdan öldürürken (Onfray, 2017: 149) başvurabileceği

son çaredir, zira “Gerçekliği düşünmek uçuruma düşmektir; onu inkâr etmek uçurumun kıyısında kalmaktır. Gerçeklik, kendisiyle gerçekten karşı karşıya geleni öldürür; yanılısma ise her zaman olan şey ile yaşadığı bu kötü karşılaşmadan kaçınmayı sağla”r. (Onfray, 2017: 150). Bu ruhsal tablonun içinde inkâr yaşamsaldır: “İnkardan yoksun kalan Don Kişot artık Don Kişot değildir”, aksine “ölmekte olan bir varlıktan başka şey değildir” (Onfray, 2017: 142).

İnkârcılara has bir delilik içinde ısrar eden Don Kişotlar, “yanılısının kanıtını yanılısamasının haklılığına dönüştürür...” (Onfray, 2017: 47). Don Kişotlardan çevresine yayılan bu bakış, onların “bireysel algıların[ın] öznelilik”inden kaynaklanır (Onfray, 2017: 51), çevresindeki her şeyi yeni baştan adlandırmaya çalışır. Ancak bu adlandırmayı herkes yapamaz, çünkü bunu yapabilmek özel bir kan bağına sahip olmayı gerektirir. Don Kişot şövalye kanından geldiği için, -Murtaza da Kolağası Hasan Bey’in kanını damarlarında taşıdığı için- bu hakka sahiptir, diğerleri ise bu soyluluk niteliğinden yoksun olduklarından onların böylesi bir hakları yoktur (Onfray, 2017: 51-52). Kısacası kibir ve soyluluk takıntısı, Don Kişotların dünyayı inkâr etmelerine imkân tanır. Bu sayede ortaya çıkan ve “Katıksız akıldışılığı adlandıran Don Kişot ilkesi mantığın, sağduyunun ve aklın parça parça edilmesini” gerekli kılar (Onfray, 2017: 114). Bu ilkenin büyüüne kapılan kahraman ise “kendisine yalandan başka bir şey söylemez. Yaşamında delik açan bir sapmayla yaşayabilmesi için ödediği bedel budur” (Onfray, 2017: 83).

Don Kişotların yukarıda belirtilen nitelikleri, hayatlarının her ânını bu inkâra inanarak yaşadıkları anlamına gelmez. Onfray’ın belirttiği şizofrenik yarıktan dolayı Don Kişotlar yalnızca hayatlarındaki “delilik nesnesi” yle ilgili durumlarda gerçekten kaçınarak inkâr üzerine kurdukları dünyalarını devreye sokarlar. Bu alanın dışında kalan diğer alanlarda ise normal insanlar gibi davranırlar. Örneğin Don Kişot, bazen herkesi şaşırtacak kadar gerçekçidir; şehitlik/şeref ve görev üçgeninde ezilen Murtaza, bakkala geldiğinde aldıklarını yazdıran sıradan insanlardan farksızdır. Buradan hareketle Don Kişotların deliliğinin “varlığının yalnızca bir kısmıyla ilgili” (Onfray, 2017: 116) olduğunu söylemek mümkündür. Bu yüzden delilik nesnesinin bulaşmadığı alanlarda Don Kişotlar da normal insanlar gibi davranırlar.

İlk iki bölümde Don Kişotlar temelinde yapılan izahlar, Murtaza’nın irdelenebilmesi için önemlidir, zira Murtaza, Orhan Kemal’in “Murtaza’nın gerçekliğin farkında olmayışı, çevresine, olgulara kapalı oluşu, hep düz mantık oluşu ve kaybetmeye mahkûm ve trajikomik oluşundan yola çıkılarak” (Ballıkaya ve Uğurlu, 2022: 774) “Türk Don Kişot”u olarak düzenlediği bir kahramandır (Binyazar, 1970: 279). Evrensel Don Kişot ilkesini Girard ve Onfray’dan çok daha erken tarihlerde sezen yazar, evrensel bir tipi yerli bir kahramana dönüştürür². Bu gerçeği eserinde fabrikanın Fen Müdürü’nün dilinden açıkça ortaya koyar: “Don Kişot yeryüzünde tek değildi malumualiniz... ve Don Kişot’un kökleri hiçbir devirde kurumadı ki devrimizde kurusun. Her memleketin kendine göre Don Kişotları var, olacak” (Kemal, 2023: 280). Edebiyatımızın bir başka ünlü ismi Melih Cevdet Anday’ın Don Kişot’la Murtaza’nın benzerliklerine dair görüşleri şöyledir: “İkisi de yanılılarının farkında olmadan mutsuzluklarına, acınacak kadar gömülmüşlerdir; her ikisini de sevimli yapan bu acınacak mutsuzluklara yaratıcılarının gösterdiği insanca ilgidir” (1966: 2). Her ikisi arasındaki temel benzerlik olmazları oldurmaya, ölmüşleri diriltmeye çalışmalarıdır (Binyazar, 1970: 283). Bu

² Orhan Kemal’le kişisel dostluğu olanların anlattıklarına göre Murtaza, hayal ürünü bir kahraman değildir. Yazarın yakın dostlarından Nurer Uğurlu onun Adana’daki bir Akbank şubesinde kapıcı olduğunu ve bizatihi tanıdıklarını aktarır (Uğurlu 1973’ten akt. Çam, 2019: 2063). Yaşar Kemal de, Murtaza’yla Orhan Kemal aracılığıyla tanışır, “Murtaza’yı yazmaya başladığı günlerde Orhan Kemal, Yaşar Kemal’i de yanına alıp onu görmeye gider” (1970).

açından Murtaza'nın incelenmesi, evrensel Don Kişotların incelenmesi anlamına da gelir. Çalışmanın üçüncü bölümünde Girard ve Onfray'ın yaklaşımları çerçevesinde yerli bir Don Kişot olan Murtaza incelenecek, her iki düşünürün fikirlerinin Murtaza'ya yansımalarına değinilecektir.

3. Murtaza'da Mimetik Arzu ve Gerçekleşmeyen Gerçek

Orhan Kemal'in tanınan eserlerinden biri olan *Murtaza*, uzun yıllar boyunca Türk okurunun beğenisini kazanmıştır. Demiralp, eserin yazarın en bilinen eseri olduğunu (2014: 494) ifade ederken Alangu da *Murtaza*'nın Orhan Kemal'in “en başarılı, üzerinde en çok konuşulan ve yayılan eserlerinden biri” olduğu değerlendirmesini yapar (1965: 382). Adnan Binyazar ise *Murtaza*'nın ünlü bir eser olmanın ötesine geçerek okuyucuda yazarıyla ayrılmaz bir yer tuttuğu kanısındadır: “Orhan Kemal Murtaza'yı ölümsüzleştirmiştir. Şu da bir gerçek ki Murtaza da Orhan Kemal'i ölümsüzleştirecektir. Böylesine canlı, yakın bir kişidir Murtaza. Bu canlılık yazarla yarattığı kişi arasında öylesine bir iç içelik yaratır ki birini öbüründen ayırmakta güçlük çekersiniz” (1970: 279). Önce tefrika biçiminde yayınlanan roman daha sonra kitap şeklinde basılmış, gördüğü ilgi üzerine sinemaya uyarlanmıştır. Orhan Kemal, dostlarının karşı çıkmasına rağmen büyükçe bir hikâye olarak nitelediği eseri bir roman halinde yeniden tertip ederek bazı bölümlerini genişletmiştir (Yaman, 2024: 538)³.

Yazar, kahramanı harekete geçiren temel düşünceleri okura sezdirmek amacıyla leitmotif tekniğini eserinde sıkça kullanır. Eserdeki leitmotif tekniğinin kullanımı hakkında bir çalışma kaleme alan Bağcı, bu tekrarları “toplumsal değerlerle ilgili tekrarlar, fiziksel özellikler ve dış görünüşle ilgili tekrarlar ve davranış şekilleriyle ilgili tekrarlar” şeklinde sınıflar (2022: 693). Bu tekrarların amacı eserde nirengi noktasını oluşturan niteliklerin okurlar tarafından gözden kaçırılmamasıdır. Bu tekrarlardan biri de Murtaza'nın benlik oluşumunda oldukça önemli bir etkiye sahip olan Kolağası Hasan Bey'le ilgilidir. Hasan Bey, okurun karşısına defalarca çıkarak eser boyunca etkisini hissettirir. Eserin ilk sayfalarından itibaren okur Hasan Bey hakkında malumatlar alır ve bu durum eser boyunca devam eder. Yazarın Murtaza'yı tanıttığı bölümde bile Hasan Bey'den bahsetmiş olması aslında Şehit Kolağası Hasan Bey'in etkisini ifade etmesi bakımından önemlidir: “Memleketlerdeki barakalara karşılık koca koca konaklar, üç buçuk arşın bahçelerine karşılık da binlerce dönüm tarla almayı kendine, daha çok da damarlarında dolaşan Şehit Kolağası Hasan Bey'in kanına yakıştırmayan Murtaza” (Kemal, 2023: 17) ifadesinde Hasan Bey'in tam bir dış dolayımlyıcı gibi Murtaza'nın fikir ve ruh dünyasını etkilediği görülür. “Aslan yavrusu aslan dayı” Hasan Bey, “mübarek kanımı kutsal vatan topraklarına Balkan Harbi'nde” dökmüş biridir (Kemal, 2023: 17). “Yüreği şehit kolağası Hasan Bey'le birlikte vatan, millet, memleket için çarpan, çan sesinden kurtarılıp Ezan-ı Muhammedi'ye kavuşturulmayı dünya nimetlerinden üstün tutan bu sapına kadar doğrucu vatandaş” (Kemal, 2023: 18) Murtaza iki farklı kişilikten tek bir kişiliğe doğru evrilir, sonuç olarak Murtaza'yla Şehit Kolağası Hasan Bey birbirinden ayrılmaz hâle gelir. Murtaza, damarlarında Hasan Bey'in kanını taşıması sayesinde kendini soyca üstün sayabilme imkânına

³ Don Kişot'u dünya edebiyatına etkileri açısından inceleyen Jale Parla, onun en temel özelliklerinden birinin de türleri karışırması ve zengin bir tarihsel arka plana göndermeler yapmasına olanak sağlayan metinlerarasılık olduğunu ifade eder (2009: 26-28). Bu hususlar Orhan Kemal'in eseri için de geçerlidir. Balkan Savaşlarından başlayarak I. Dünya Savaşı, mübadele, tek parti dönemi, çok partili hayata geçişin sıkıntılarını eserde okumak mümkündür. Murtaza'nın bilincini oluşturan kahramanlık temelli ananevi kültür anlayışı çelişkiyi ortaya çıkarmak adına yazar tarafından kullanılır. Yazar çoğu zaman dolayımly göndermelerde bulunarak adı geçen tarihî olayları ve geleneksel kültür yapısını okurlarına sık sık hatırlatır.

kavuşur. Kendini “mübarek bir kan” a bağlama metinde oldukça yoğun bir biçimde tekrarlanır. “Roman boyunca dilinden düşürmediği Kolağası Hasan Dayı’sının kanından olması ve buna dayalı bir aidiyet kurgulaması, bu bağlamda bir kimlik sorunu yaşadığının göstergesidir” (Ballıkaya ve Uğurlu, 2022: 778). Bağcı, leitmotifler açısından Murtaza’yı incelediği çalışmasında “mübarek kan” ifadesinin eserde 52 kere tekrarlandığını ifade eder (2022: 693). Bu sayede hem Girard hem de Onfray tarafından önemli bir neden olarak görünen kibir/kendini üstün görme eserde yoğun bir biçimde ortaya çıkmış olur⁴. Kibir ve kendini üstün görmenin eserde açık bir şekilde ortaya çıktığı bir başka ân ise Murtaza’nın fabrikada Fen Müdürüyle yaptığı konuşmada karşımıza çıkar:

“... Bütün işçi, memur ve hizmetlilerin senin gibi olmalarını isterdim...”

Başı sertçe kalktı:

“Nafile, olamazlar müdürüm!”

“Niçin?”

“Çünkü dolaşmaz damarlarında Hasan Bey dayımın kanı.”

“Çok doğru.”

“Sonra görmediler kurs, almadılar sıkı terbiye aynı zamanda disiplin.”

“?..”

“Sanarlar bir vazifeyi peynir, hem da ekmek.”

“?..”

“Değildir bir vazife peynir ekmek.” (Kemal, 203: 272)

Murtaza’nın “arzu nesnesini” oluşturan şehitlik dileği temelde dayısına duyduğu hayranlıkla ortaya çıkan bir durumdur; Girard’ın belirttiği gibi dış dolayımlayıcının varlığı nedeniyle arzu edilmektedir. Dayısının şehit olması, Murtaza açısından ona hayran olunacak bir nitelik kazandırmıştır, dolayısıyla şehitlik dayısı aracılığıyla ortaya çıkan ve Murtaza’yı sıradan insanlardan ayıracak temel niteliktir ve bunu sık sık tekrarlamaktan geri kalmaz: “Acımam rahat döşeğinde ölene. Olsun isterse annem. Çünkü akıttı mübarek kanını dayımız kutsal vatan topraklarına, boğuşarak düşmanla. Ölmedi yatağında rahat rahat! ... İsterim ölmek dayım gibi boğuşarak. Hem da tıpkı dayım gibi içmek şahadet şerbetini” (Kemal, 2023: 20).

Eserde şehitliğin dolayımlayıcının varlık nedeni olduğunu görmek mümkündür ancak kavram aynı zamanda bunun dışında rahatsız edici birtakım farklı gerçekliklerle baş etmenin yolu olarak da yazar tarafından bilinçli şekilde seçilmiştir. Şehitlik, dayısının başkaları tarafından bilinen tüm dezavantajlarını Murtaza açısından geçersiz kılar. Eserden anladığımıza göre Hasan Bey onu tanıyan kimi insanlar tarafından şehit bile kabul edilmez çünkü bir emir almaksızın kendi başına düşmanın üzerine atılmış ve hayatını kaybetmiştir:

“İyi ama, saldırmış idi dayısı düşmana aslanlar gibi!”

“Saldırmış idi de ne geçmiş eline?”

“Şahadet şerbeti!”

“Denmez ona şahadet şerbeti...”

“Ya?”

“Denir dangalaklık şerbeti!”

⁴ Sibel Bayram, “Psikanalitik Bir Okuma: Murtaza” başlıklı çalışmasında Murtaza’nın ruh hâlini psikanalitik bir incelemeye tâbi tutar. Onun da vardığı sonuçlardan biri Murtaza’nın üstünlük kompleksi taşıyan bir kahraman olduğudur. Farklı fikirler/metotlar aracılığıyla yapılan okumalar bizi hep aynı sonuca götürmektedir: Şehit dayı, üniforma, kurslar vb. unsurların hepsi onun “üstünlük kurma nesnelere” (Bayram, 2018: 196-198).

‘Ne için be yahu?’

‘Sorarsın bir de? Var mıdır askerlikte emirsiz, kumandasız saldırmak düşmana? Değildir hiçbir asker kendi başına buyruk!’ (Kemal, 2023: 18)

Bu ifadeler bize Hasan Bey’in de Murtaza gibi coşkunu kontrol etmede zaafı olduğunu anlatır. Her iki kişi için de gerçeğe uyum sağlayamama sonucunda ortaya çıkabilecek olumsuzlukları perdelemeye şehitlik kavramı arkasına saklanılacak bir siper görevi üstlenmektedir. Böylece Murtaza gerçek hayatta yaşadığı çelişkileri bertaraf edebileceği zihinsel bir siper olarak şehitlik kavramını hayatının merkezine yerleştirir. Üstelik çevresine toplanan kalabalığa anlattığı askerlik anısı kendisinin de ölçülü olma, kendini kontrol etmede dayısı kadar sorunlu olduğunu ortaya koymaktadır: “Yağğar idi yağmur, çakkar idi şimşek, savrulur idi yıldırımlar ki görmeye şayeste... Kaçmış idi bütün arkadaşlar koşullara. Ben? Ha haa...bırakmadı idim kazmamı elimden! Ne için? Çünkü bir kazma değil idi manto, dudak boyası, iskarpin... Bir kazma orada namuz idi namuz...” (Kemal, 2023: 126).

Şehitlik, aynı zamanda Murtaza için; tüm Don Kışotların ortaya çıktığı büyüsunü yitirmiş zamanlara karşı koyabilmenin yegâne yoludur da. Don Kışot’un, şövalye romanlarının beslediği dinsel, destansı kültürün yerini merkantalist, sömürgeci bir zamana bıraktığı ânda ortaya çıktığı hatırlandığında Murtaza açısından şehitliğin rahatsız olunan, bir başka ifadeyle benliğin parçalandığı bir âna karşı koymanın başat araçlarından biri olduğu anlaşılır. Öncelikle şehitlik ve diğer geleneksel değerlerin yüceltildiği ananevi kültürün yerini alan temelde para, siyasi güç gibi farklı bileşenleri yücelten yeni kültürle karşılaşmanın getirdiği benlik parçalanmasının önüne geçebilmek adına ananevi kültürün en çok yüceltilen kavramlarından biri olan şehitliğin arkasına saklanır. Devrin değiştiğini, farklı bir dönemin başladığını anlamaz veya anlamamayı tercih eder, karşı koyabilmek adına Murtaza şehitlik kavramını hayatının eksenine yerleştirerek hem gerçeklikle karşılaşmanın getirdiği sorunlarla baş etmeye çalışır hem de kendi gerçekleşmeyen gerçekliğinin bel kemiğini oluşturur. Geleneksel kültürde yüceltilen, kuşanılmasıyla dayısı Hasan Bey’i diğerlerinden farklı kılan şehitlik kavramı aynı zamanda maaşı az bekçilik ve fabrika günlerine yani büyüsunü yitirmiş bir zaman ve hayata karşı koyabilmenin dayanak noktasıdır. Bu bakımdan şehitlik kavramı; özlenen, kıymetli geçmişle içe sindirilemeyen şimdiki zaman arasındaki çatışmaların doğduğu, parodinin kurulabilmesi için ihtiyaç duyulan müteharrik noktadır.⁵

Orhan Kemal’in eserinde şehitlik kavramının Murtaza’nın yüzleşmek zorunda olduğu birçok problemden kaçma yoluna görevini üstlendiği görülür. Bu problemlerden biri de Murtaza’nın, ortaya çıkan modern ulus devletinin makbul vatandaşı olmada yaşadığı sıkıntılardır.

Yazar, eserin hemen başına yerleştirdiği cümlelerle Murtaza’nın Balkan göçmenliğine, bir başka deyişle yeni bir vatanda, yeni bir çağda kök salma sıkıntısına işaret eder: “Yunanistan’ın Alasonya kasabasından olan Murtaza 1925’lerden sonraki mübadelede annesi, erkek kardeşiyle Türkiye’ye göç et”miştir (Kemal, 2023: 17). Doğduğu toprakları bırakıp hiç bilmediği bir yerde tutunmak onun için oldukça zor olmuştur (Görgülü, 2020: 444). Din ve millet anlayışının millileştirildiği bu yeni vatanda Murtaza, Türklüğü ve Müslümanlığını şehit dayısı üzerinden

⁵ Bahsedilen ânın en önemli özelliğini kahramanın “temsil etti[ği] toplumsal konunun vakti geçmiştir/geçmektedir.” şeklinde tarif eden Yumul’a göre bu ân, tam olarak “Lukacs’ın modern dünyanın temel niteliği olarak gördüğü “aşkın yurtsuzluk” deneyimidir” (Yumul, 2018: 77) “Aşkın yurtsuzluk, bütünlüğünü kaybetmiş dış dünya ile dünyanın yeni özünü çelişen kahramanın ruhu arasındaki uyumsuzluğunun sonucudur.” Bundan dolayı “Bireysel bilinç ile nesnelleşmiş anlam, hayat ile öz, insan ile dünyası, öznellik ile gerçeklik arasındaki mesafe açılmış, anlam hayata içkinliğini kaybetmiştir” (Yumul, 2018: 78)

ispat etme çabası içindedir. Çalıştığı fabrikada tuvalet bekçiliği yapan ve geçmişin savaş dolu günlerini iliklerine kadar yaşayan Azgın Ağa onun makbul vatandaş/Müslüman anlayışının sınırları içinde olmadığını açıkça dile getirir. Azgın Ağa'ya göre Murtaza, kendileri savaşın bin bir çilesini çekerken bu çileye ortak olmadığından bu yeni vatanın makbul vatandaşı sayılmamalı, bir idareci olarak bu fabrikada bulunmamalıdır. Azgın Ağa'ya göre Murtaza, “Kanı bozuk’, ‘Gavur çanları içinde’ yetmişmiş bir muhacir oğlu”dur, fabrikaya sorumlu olarak başlaması ona göre Türklük’ün, Anadolu’luk’un” ama hepsinden önemlisi “halis kan[ın] öl”mesi anlamına gelmektedir (Kemal, 2023: 199). Murtaza’yla ilk kavgalarında hislerini, düşüncelerini açıkça ifade etmekten çekinmez:

“Biz Yunan'a kurşun atarken siz neredeydiniz lan? Hı? Neredeydiniz? Kanı bozuklar. Adam mı oldunuz? Yoksa yerliler öldü mü? Öldük mü biz lan? Cemal paşa gibi adamın yanında buldum ben. Aslan diye arkamı tapıkladı. Ne Yemen’i kaldı, ne Galiçya’sı ne de Mısır’ı, Kanal’ı manalı... Hani benim evim? Hani bağım, hani atım, itim, arabam? Hani? Nerede? Yok diye öldük mü lan? Bu memlekete geldiniz de ev bark, tarla sahibi oldunuz tüm.” (Kemal, 2023: 203).

Azgın Ağa'nın dile getirdiği itirazları aşabilmenin, bedeli ödenmiş makbul vatandaş olabilmenin yolu ise şehit akrabalarını ve şehitlik isteğini öne çıkarmaktan geçmektedir, nitekim Murtaza bu isteği gerçek karşısında kendini kaybedecek kadar sık biçimde tekrarlar.

Dolayımlayıcıdan kaynaklanan arzunun ortaya çıkabilmesi için arzu nesnesini çağrıştıracak bir araca ihtiyaç vardır, bu araç da “üniforma”dır. Üniforma Murtaza'yı derinden etkiler, her zaman dayısını çağrıştırır: “Kolağası Hasan Bey, Hasan Bey'in subay urbasına benzeyen sivillerden ayrı, az da olsa subayları hatırlatan bir urba, bir beğçi urbası” (Kemal, 2023: 21) eser boyunca sürekli karşımıza çıkar ve son derece güçlü bir etkinin ortaya çıkmasını sağlar. Her şeye rağmen Murtaza, üzerine giydiği üniformanın bir subay üniforması olmadığına farkındadır: “Spor mükellefleri komutanıyım şükür. Lakin değilim subay. Dayyım idi subay, kolağası.” (Kemal, 2023: 266). Ancak bu kadarlık şekilsel bir benzerlik bile üniformanın anlatıda gerekli fonksiyonları yerine getirmesine engel olmaz. Eser boyunca 22 defa tekrarlanan “üniforma” (Bağcı, 2022: 695) öznenin dış dolayımlayıcıyla bağını kuran varlık konumuna yükselir. Üniforma ve kan bağı üzerinden özdeşleşilen dış dolayımlayıcı Hasan Bey'in savaşta kan dökmesi, Murtaza'nın da kan dökmesini gerektirir ve kahvehanede çıkan bir kavgada başında sandalye kırılması sonucu bu isteği yerine gelir: “Murtaza kafasına iskemle yemekten memnundu. Dayısı nasıl Balkan Harbi'nde mübarek kanını kutsal vatan topraklarına döktüyse, o da bir çeşit düşman demek olan Serbestçilerin iskemle darbesiyle aynı kutsal topraklara kanını dökmüştü” (Kemal, 2023: 23). Oysa metinden de anlaşıldığı gibi kavga particilik yüzünden ortaya çıkmıştır. Bu yaklaşım bile Murtaza'nın mimetik arzuya kapılarak gerçeği nasıl bozduğunu ortaya koyar.

Eserde üniformanın üstlendiği bir başka fonksiyon da Murtaza'nın ulaşamayacağı sosyal statülere yönelik ket vurma görevidir. Aldığı maaşla kıt kanaat geçinen, rahat bir hayata ulaşması mümkün görünmeyen Murtaza, üniformayı bu toplumsal/ekonomik statülere ulaşamamanın haklı gerekçesi kılar:

“Takamam boynuma kravat, giyemem sırtıma pahalı kumaşlardan elbise. Neden? Çünkü ben asker oğlu askerim. Dayım şehit Kolağası Hasan Bey verdi canını Balkan harbinde, hem da döktü mübarek kanını kutsal vatan topraklarına. Düşünmedi olmayı milletvekili, takmayı boynuna kravat, giyinmeyi pahalı kumaşlardan urba!” (Kemal, 2023: 61)

Kendisini kuşatan gerçekliği, taklit arzusuna kapılarak değiştirmeye çalışan Murtaza için artık yeni hayat, “Ben asker oğlu askerim. Dayım şehit Kolağası Hasan Bey verdi canını Balkan harbinde, hem da döktü mübarek kanını kutsal vatan topraklarına” (Kemal, 2023: 61) düşüncesi

çerçevesinde kurmaya çalıştığı hayattır. Bunu gerçekleştirebilmek için dayısı hakkında söylenen olumsuz sözlerin hiçbirini dinlemeye yanaşmaz. Gerçekleşmemiş gerçekliğini kurabilmek için “Çünkü var idi bir dayım Hasan Bey, kolağası, dolaşır idi damarlarında halis kan, Türk kanı” şeklinde ifade ettiği düşünceye sığınır (Kemal, 2023: 95). Artık tek hayali dayısı Hasan Bey gibi gözünü kırpmadan düşmanın üzerinde atlamaktır. Gözünü kırpmadan düşmanın üstüne atlamak anaların evlatlarını doğurma nedenidir, kendisinin varlık nedeni de bundan ibarettir (Kemal, 2023: 100). Kendisiyle eğlenmek isteyenleri sürekli tersleyen Murtaza, dayısı gibi tarihe geçen bir kahraman olmanın peşindedir (Kemal, 2023: 100). Bu hâliyle Murtaza tam anlamıyla bir Türk Don Kişot’una dönüşmüştür. Oysa romanda yer alan karakterlerden biri olan Azgın Ağa, Murtaza gibi düşünmesine rağmen gerçeği kabullenen, bu gerçeğe tahammül eden bir birey olarak karşımıza çıkar. Bu hâliyle Azgın Ağa Murtaza’nın kaçındığı gerçekleri kabullenmiş bir anti-kahramandır.

Sonuç

Murtaza, Orhan Kemal’in evrensel Don Kişotluk sezgisiyle kaleme aldığı bir eserdir. Yazar, bu evrensel olguyu Çukurova’nın kendine has gerçekliğine uyarlamıştır. Eser, bu yönüyle sadece bir uyarılma olarak düşünülemez; Orhan Kemal aynı zamanda toplumsal birçok meseleyi de esere ekleyerek çok anlamlı bir okumayı mümkün hale getirmiştir. Bu yapısıyla metinler arasılığı Çukurova’nın kendine has yapısıyla harmanlayan ve kendine has bir atmosfer oluşturan yapıt Murtaza’nın dış dolayımlayıcısı olan Kolağası Hasan Bey’in etkisiyle gerçekliği nasıl yok saymaya çalıştığını ifade eder. Gerçekleşmeyen gerçekliğin etkisindeki tüm kahramanlar gibi Murtaza da bekçi üniformasının ilhamıyla kurduğu bu öznel gerçekliğin içinde yaşamının bedellerine katlanır. Bu bedeller sadece kendisi tarafından ödenmez, aile fertlerinin hepsi kendi paylarına düşen zorluklarla baş etmek zorunda kalır. Karısı küçük bir Hasan Bey yerine futbol düşkünü bir oğlan doğurduğu için suçludur. Kendi gerçekliğinin etkisiyle sergilediği insanlık dışı tutum yüzünden kızını kaybeder, büyük oğlunun futbol düşkünlüğü ailenin geçmişi ve şanıyla uyumlu olmadığından aralarında bir baba-oğul ilişkisi asla ortaya çıkmaz. Büyük oğlundan ümidini keserek bin bir umut beslediği küçük oğlunun bir bakkaldan ekme çalması sonucu düştüğü mahkeme salonunda kurtulmasını sağlayacak insani tutumu göstermez; kısacası sadece kendisi değil ailesindeki tüm fertler de babanın gerçeklerden kaçarak kurduğu gerçekliğin yani “gerçekleşmeyen gerçeklik”in bedelini sonuna kadar öderler.

Murtaza, kendi dünyasının değerleri bakımından önemli niteliklerin/olayların dışında yüz yüze geldiği her olayı/durumu inkâr ederek/onlara gözünü kapayarak gerçek olmayan dünyasını ayakta tutmaya çalışır. Büyük oğlunun futbol aşkı, subay üniforması giyecek bir erkek evlat hayalini yıkacağından ona karşı kör olmayı tercih eder, kızlarının, kendi zor hayatlarını sürdürebilmek için fabrikada çalışmaları sırasında uyuyakalmalarını kabullenemez; onları yitirmek pahasına gerçekliği tereddüt etmeden inkâr eder. Küçük oğlunu mahkemede kurtarabilecekken kanun karşısında yüzüstü bırakır. Dayısına yakışan bir yeğen olmak adına bir koca/baba olmanın tüm sorumluluklarını inkâr eder.

Türk romanında pek çok örneğini gördüğümüz hayal-gerçek veya eski-yeni çatışmalarını aynı anda işlemeyi başaran Murtaza, başkişisi bakımından bu romanlardan ayrılır. Yenilgiyi kabul eden pek çok roman kahramanının aksine Murtaza kendi “gerçekleşmeyen gerçeklik”ini sonuna kadar savunur, gerçekliğe gözünü kapatıp inkâr etmesiyle kendisinin ve aile fertlerinin trajik sonunu hazırlar.

Kaynakça

Alangu, T. (1965). *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II (1930-1950)*. İstanbul: İstanbul Matbaası.

- Anday, Melih C. (1966) “Orhan Kemal Jübilesi” *Yeni Ufuklar Dergisi*, S. 168: 1-4.
- Aristoteles. (2016). *Poetika- Şiir Sanatı Üzerine*. (Çev. Ari Çokona, Ömer Aygün). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Bağcı, M. (2022). “Orhan Kemal’in Murtaza Romanında Laytmotif Tekniğinin Kullanılışı”, *Korkut Ata Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 8: 687-702.
- Ballıkaya, N.; Uğurlu Seyit B. (2022). “Görev Duygusu ve Soy Takıntısı: Murtaza ve Zebercet Tiplerine Karşılaştırmalı Bir Bakış”, *Folklor Edebiyat*, 28(3)-111: 769-790.
- Bayram, S. (2018) “Psikanalitik Bir Okuma: Murtaza”, *ASOS Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 6(83), Aralık 2018: 192-201.
- Binyazar, A. (1970). “Orhan Kemal Öldü Murtazalar Yaşayacak” *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C: XXII, S: 226: 278-284.
- Çam, A. (2019). “Murtaza’yı Toplumsal Sorunların Belirtisi Olarak Okumak ve İzlemek. *OPUS– Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, 10(17): 2056-2077.
- Demiralp, O. (2014). “Kalven Murtaza”, *Hece: Bereketli Toprakların Yazarı Orhan Kemal Özel Sayısı*, 205(27): 493-495.
- Girard, R. (2013). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat*. (Çev. Arzu Etensel İldem). Metis, İstanbul.
- Görgülü, P. (2020). “Mizahi Bir Tıp İncelemesi: Murtaza”, *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4(3): 431-445.
- Kemal, O. (2008). *Murtaza*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Kemal, Y. (9 Haziran 1970). “Yaşar Kemal, Orhan Kemal’i Anlatıyor”, *Yeni Gazete*.
- Parla, J. (2009). *Don Kişot’tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şahin, B. (2023). “Kurban ve Öteki: René Girard’da Mimetik Arzu, Şiddet ve Günah Keçisi Mekanizması”, *Veche*, 2(2): 76-88.
- Yaman, S. (2024). Türk Romanında Mimetik Arzu Kuramı Ekseninde Özgün Bir Örnek: Murtaza. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (38): 535-547.
- Yumul, A. (2018). “Don Kişot’tan Züğürt Ağa’ya Aşkın Yurtsuzluk”, *SineFilozofi Dergisi*. 3(6): 75-90.