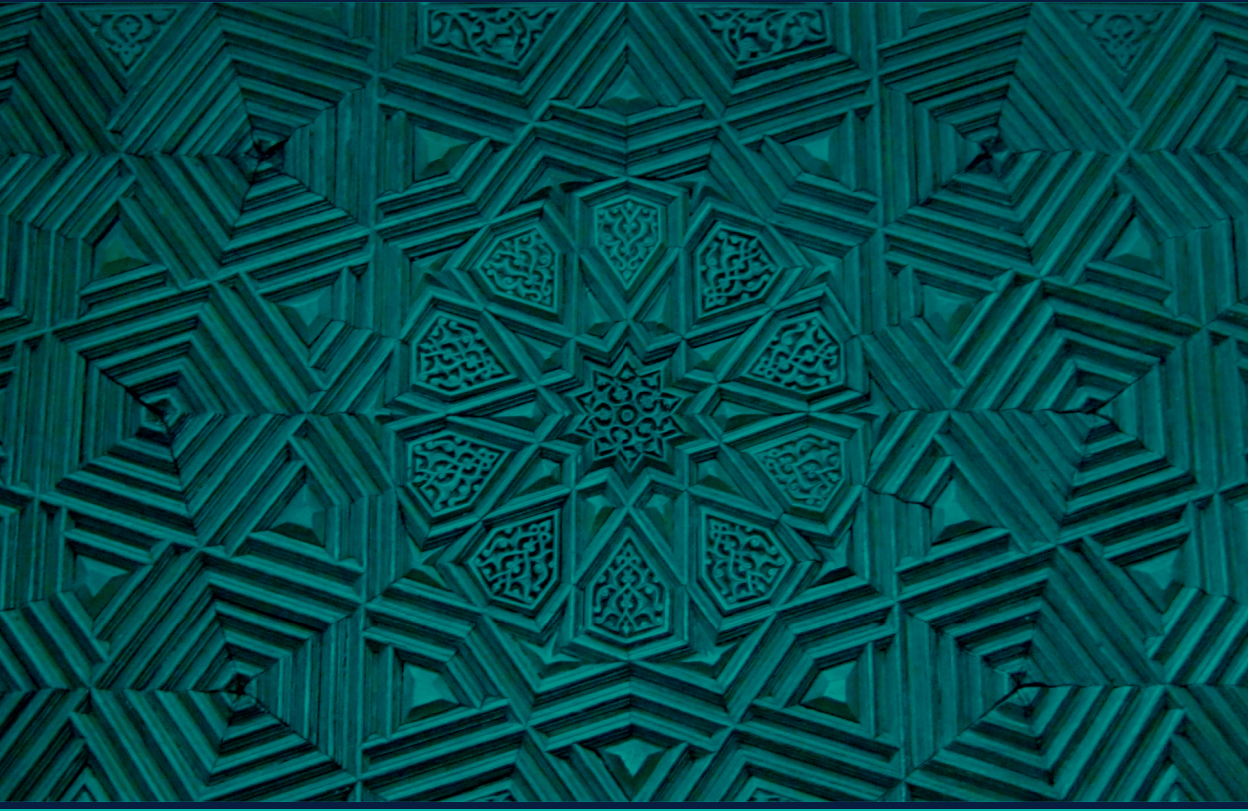


AKRA

KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ

SAYI 35 / OCAK-NİSAN 2025 / e-ISSN 2687-6361 / DÖRT AYDA BİR YAYIMLANIR

ISSUE 35 / JAN-APR 2025 / e-ISSN 2687-6361 / PUBLISHED TRIANNUALLY



**AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT
DERGİSİ**

AKRA JOURNAL OF CULTURE, ART AND LITERATURE



İmtiyaz Sahibi / Publisher
Dr. Şadi YAZICI

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Mustafa ÖZDEMİR

Editor Kurulu / Editorial Bord / Comité Editorial
Doç. Dr. Salim DURUKOĞLU
Kübra ONÜŞGÜN

Editör Yardımcıları / Co-editors / Co-éditeurs
Prof. Dr. Necdet TOZLU
Dr. Öğr. Üyesi Tahir Erdoğan ŞAHİN

e-mail: akrajournal@gmail.com
www.akrajournal.net

Sanat Danışmanları
Prof. Dr. Nakış KARAMAĞARALI
Dr. Öğr. Üyesi Can ŞAHİN

YAYIN VE DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. ESMA ŞİMŞEK

Fırat Üniversitesi

Prof. Dr. HATİCE İÇEL

Ömer Halisdemir Üniversitesi

Prof. Dr. MUSTAFA ALICI

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. ERDAL AKPINAR

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Prof. Dr. FUZULİ BAYAT

Millî Bilimler Akademisi Bakü – Azerbaycan

Prof. Dr. SAADETTİN YILDIZ

Lefke Avrupa Üniversitesi- Kıbrıs Türk Cumhuriyeti

Prof. Dr. YELENA ÇEKUŞKINA

Churagh Devlet Üniversitesi – Çuvaşistan

Prof. Dr. AHMET KARA

İnönü Üniversitesi

Prof. Dr. NECDET TOZLU

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Doç. Dr. BAKTYGUL KULZHANOVA

Al-Farabi Kazakh National Üniversitesi- Kazakistan

Doç. Dr. DOĞAN ARSLAN

Medeniyet Üniversitesi

Doç. Dr. OGUZ HACİYEV

Nahcivan Devlet Üniversitesi – Nahcivan

Doç. Dr. SALİM DURUKOĞLU

İnönü Üniversitesi

Doç. Dr. BİLAL GENÇ

İnönü Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi TAHİR ERDOĞAN ŞAHİN

Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Dr. Öğr. Üyesi UĞUR BAŞBOĞAOĞLU

İnönü Üniversitesi

Dr. MARGARETA ARSLAN

Universitatea Babeş-Bolyai – Romanya

Dr. GÖKÇEN DURUKOĞLU

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Dr. LÜTFÜ ÖZŞAHİN

Dinler Tarihçisi ve Siyaset Felsefecisi

Dr. SALİH DİRİKLİK

Yönetmen-Senarist

ÜZEYİR GÜNDÜZ

Çocuk Edebiyatçısı

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIWER

(Makale sırasına göre)

- Prof. Dr. Mehmet AÇA / Marmara Üniversitesi
Prof. Dr. Seyfullah KORKMAZ / Ahı Evran Üniversitesi
Öğr. Üyesi Faruk GÜN / Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi
Prof. Dr. Yavuz BAYRAM / Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Doç. Dr. Halil Sercan KOŞİK/ Dokuz Eylül Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Mevlüt İLHAN / Amasya Üniversitesi
Doç. Dr. Hasan SANKIR / Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi
Doç. Dr. Erem SARIKOCA / Atatürk Üniversitesi
Dr. Özgür KAYA / Bir kuruma bağlı değil
Prof. Dr. Seyfeddin RZASOY / Bir kuruma bağlı değil
Doç. Dr. Hikmet GULİYEV /Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi
Doç. Dr. Zennure KÖSEMAN / İnönü Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Ercan KAÇMAZ / Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Gör. Hilal ŞENGENÇ / Ege Üniversitesi
Dr. Dogan YÜCEL / Bir kuruma bağlı değil.
Dr. Ferhat KAYACAN / Bir kuruma bağlı değil.
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet TÜRKMEN / İstanbul Kültür Üniversitesi
Doç. Dr. Muhammet NALBANT /Giresun Üniversitesi
Dr. Emine ALTINKAYNAK / Bir kuruma bağlı değil.
Dr. Mustafa ÇİPAN / Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi
Prof. Dr. Cem Şems TÜMER / Binali Yıldırım Üniversitesi
Doç. Dr. Hacer GÜLŞEN / İstanbul Gelişim Üniversitesi
Dr. Handan GÜRBÜZ YENİ / Bir kuruma bağlı değil
Doç. Dr. Bülent AYYILDIZ / Ankara Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Zeki EDİS / Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. İlhan KARASUBAŞI / Ankara Üniversitesi
Dr. Handan GÜRBÜZ YENİ / Bir kuruma bağlı değil
Yrd. Doç. Dr. Vejdi HASAN / Bir kuruma bağlı değil
Doç. Dr. Esin KUMLU / Bir Kuruma bağlı değil.
Dr. Öğr. Üyesi Leyla SAVAR / İstinye Üniversitesi
Yrd. Doç. Dr. Başak DEMİRHAN / Boğaziçi Üniversitesi
Doç. Dr. Naile ÇEVİK / Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Nur UYANIK ÇİRKİN / Antalya Belek Üniversitesi
Prof. Dr. Ahmet SAR / Atatürk Üniversitesi
Prof. Dr. Ali Osman ÖZTÜRK / Necmettin Erbakan Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Sedat ŞAHİN / Hacettepe Üniversitesi
Dr. Ali Şahan KURU / Bir Kuruma bağlı değil
Dr. Öğr. Üyesi Abdullah Mehmet AVUNDUK /Sakarya Üniversitesi
Doç. Dr. Şahin BÜTÜNER / Bolu İzzet Baysal Üniversitesi
Dr. Zeynep İrem DEĞER / Bir kuruma bağlı değil
Dr. Adnan BOYUNDURUK / Bir kuruma bağlı değil
Prof. Dr. Alev Sınar UĞURLU / Bursa Uludağ Üniversitesi
Dr. Öğr. Üyesi Yasin ŞAHİN / Giresun Üniversitesi

İÇİNDEKİLER

ARAŞTIRMA

FATMANUR SALTİK

Sadık Yemni Öykülerinin Fantastik ve

Memorat İlişkisi Ekseninde Tematik Olarak İncelenmesi.....7-25

Dr. Öğr. Üyesi MUSTAFA FİDAN / GÜLLÜ EYVAZ

“Kahramanın Sonsuz Yolculuğu”

Modelinin Lâmi’i’nin Vâmık u Azra Mesnevisinde Uygulanması.....27-37

MERVE TEMİZER

Frankfurt Okulu Eleştirel Teoride; Kapitalizm Birey ve Sanat.....39-61

Prof. Dr. SALİDE ŞERİFOVA

Derbent Aşık Ortamı Temsilcisi Molla Azeri

Cuma'nın Sanatsal Yaratıcılığına İlişkin Araştırma Sorunları.....63-72

Doç. BOUBAKER MOHREM / Dr. Öğr. Üyesi AHMED SEİF EDDİNE

NEFNNOUF / WALİD MESSAOUDİ / Doç. Dr. NOUREDDİNE DERKİ /

Okutman OTMANE ABDELKADER DRİSSİ /

HASSAN ALİ ABDULLAH AL-MOMANİ

Challenging The Dichotomy of Self and

Other: A Critical Study of Colorism in

Toni Morrison's The Bluest Eye and Its Societal Implications.....73-80

Dr. ASLIHAN KELEŞ KURTOĞLU

Halk Edebiyatı Ürünlerinden Türkülerin

Sinemada Kullanılmasının Kültür

Aktarımı Bağlamında Değerlendirmesi: O da Beni Seviyor.....81-88

Dr. Öğr. Üyesi ÖZLEM ÇAĞILDAK / YUSUF YEŞİLMEN

Bağdatlı Rûhî Divânı'nda Rakibe Dair.....89-115

Doç. Dr. EŞQANE BABAYEVA

“Bir Kadın Düşmanı” ve “Kara Kitap” Adlı

Eserlerde Güzel Çirkin Çelişkisi ve Ötekileştirme Sorunu117-132

İNCELEME

YASEMİN KURTULUŞ TUNÇ / Doç. Dr. CRİSTIANO BEDIN

Alessandro Baricco'nun Kent Eserine

Simülakr ve Simülasyon Kavramlarının Yansımaları..... 133-155

ERDAL UĞUR

Amok Koşucusu'ndan İntihara: Stefan Zweig'in Ruhsal Çıkmazı.....157-172

GÖRÜNTÜ SUNUMU

MANAR M. R. RAYYAN / KANAN AGHASİYEV

The Melancholia, Guilt and Denial

Of Jennette Mccurdy in Her Memoir i'm Glad My Mom Died173-188

DERLEME

ALİ USLU

1000-1200°C'de Bakır Bileşikleri İle Turkuaz Sır Araştırması.....189-201

SANAT VE EDEBİYAT

MOHAMMAD REZA ZARE

The Quest For Truth and

Authenticity in Rainer Maria Rilke's "The Panther".....203-210

TEZ ÖZETİ

BETÜL KÜÇÜK

Sanat Uzmanlığının Evrimi:

Geçmişten Günümüze Bir İnceleme.....211-226

Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi Yayın İlkeleri.....227-232

Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi
SOBIAD / İDEALONLINE / DRJI / A.R. INDEX / İSAM /
BASE / CİTE FACTOR / ERIH PLUS VE INDEX COPERNICUS
tarafından dizinlenmektedir.



CİLT: 13-SAYI: 35- Ocak-Nisan 2025
VOLUME: 13-NUMBER: 35- January-April 2025

SADIK YEMNİ ÖYKÜLERİNİN FANTASTİK VE MEMORAT İLİŞKİSİ EKSENİNDE TEMATİK OLARAK İNCELENMESİ

Fatmanur SALTIK*

Öz: Fantastik türde eserler kaleme alan Sadık Yemni, eserlerinde halk kültüründen ve bu doğrultuda memoraatlardan da faydalanmaktadır. Bunu yaparken kendi dilini oluşturmuş ve kendine has bir dünya yaratmıştır. Memorat ve fantastik arasında kurmuş olduğu ilişki, bu çalışmanın temel noktasını oluşturmaktadır. Romanları üzerine benzer tespitler gerçekleştirildiği için bu çalışmada Sadık Yemni'nin öyküleri bağlamında bir inceleme yapılmıştır. Bu sebeple yazarın öykülerinin toplandığı Hayal Tozu Gölgecisi kitabı incelemeye alınmıştır. Hayal Tozu Gölgecisi kitabındaki tüm öykülerin fantastik ve memorat ilişkisi içinde değerlendirilemeyeceği tespit edildiği için tüm öyküler çalışmaya dâhil edilmemiştir. Çalışmada; “Ruh Vestiyeri”, “Bakış Res-sami”, “Bekleme Odası”, “Akaşanlar”, “K2RİK ve Gece”, “Yak ve Git”, “Nefesçil”, “Sokaklar Benim Yeniden” isimli öyküler yer almaktadır. Çalışmaya dâhil edilen öyküler; “doğüstü var-lıklarla iletişim, rüyalarla ortaya çıkan doğüstülükler, korku durumları, ölüm ve öldürme, kul-lanılan mekânlar, modern kent yaşamı bağlamında yaşananlar” başlıkları altında fantastik ve memorat ilişkisi yönünden değerlendirilmiştir. Değerlendirmeler sırasında öncelikle fantastik ve memorat kavramları hakkında bilgiler sunulurak konuya giriş amacıyla hazırlık yapılmıştır. Bu hazırlığın ardından öykülerdeki fantastik ve memorat bağlantısı tespit edilerek her bölümde farklı bir konu ekseninde bu tespitler ortaya konmuştur.

Yapılan değerlendirmeler sonucunda memorat ve fantastik arasındaki benzer yanlar gözler önüne serilerek fantastik anlatıların halk kültürü unsurlarından ne şekilde etkilendiği de açıklan-mıştır. Hem memoraatlarda hem de fantastik anlatılarda korku, şaşkınlık, heyecan gibi duyguların ortaklaştığı tespit edilmiştir. Memoraatlarda ve fantastik anlatılarda yaşanan olayların benzerliği ortaya çıkmış, bu olayları yaşayan kişilerin de benzer ruh hallerine sahip oldukları görülmüştür. Bunun dışında ele alınan iki anlatı türünün dil ve şekil özellikleri bakımından da bir değerlen-dirmesi yapılarak benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konulmuştur.

Çalışmada Sadık Yemni'nin öykülerinin okuması yapılarak memoraatlara ve fantastik anlatılar ile olan bağlantıları bulunmuştur. Öyküler dışında çeşitli kaynak taramaları da yapılmış ve elde edilen bilgiler doğrultusunda bu çalışma hazırlanmıştır. Metin merkezli olarak düzenlenen ve nitel araştırma yöntemlerinden biri olan içerik analizi tekniği ile hazırlanmış olan bir çalışmadır.

Fantastik bir anlatının içinde memorat özelliklerinden faydalandığı için bu konu üzerine çalışma yapmanın faydalı olacağı tespit edilmiştir. Fantastik türde eser veren Sadık Yemni'nin

ORCID ID : 0009-0004-8905-6605

DOI : 10.31126/akrajournal.1528845

Geliş Tarihi : 07 Ağustos 2024 / Kabul Tarihi: 19 Ekim 2024

*Kocaeli Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yeni Türk Edebiyatı, Türk Dili ve Edebi-yatı Yüksek Lisans Öğrencisi.

halk kültüründen ve bu doğrultuda memoralardan nasıl faydalandığı ele alınmış olup fantastik ve memorat arasında bulunan bağlantı bu çalışmanın temel noktasını oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: edebiyat, Sadık Yemni, fantastik, memorat, öykü, halk bilimi.

THEMATIC EXAMINATION OF SADIK YEMNI STORIES ON THE AXIS OF THE FANTASTIC AND MEMORAT RELATIONSHIP

Abstract: In his works, Sadık Yemni combines the fantastic genre with elements of folk culture, employing memorates to create a new language and world in his narratives. The core of this study is the relationship between fantastic literature and memorate in Yemni's works. The approach to different components is consistent across his novels and stories; therefore, this study focuses specifically on the author's short stories to gain insight into his narrative style. The stories examined are drawn from the collection "Hayal Tozu Gölgeci." Not all stories in this book are relevant to the research question, so a selection has been made, including "Ruh Vestiyeri," "Bakış Ressamı," "Bekleme Odası," "Akaşanlar," "K2RİK ve Gece," "Yak ve Git," "Nefesçil," and "Sokaklar Benim Yeniden". These stories are analyzed under several themes: "communication with supernatural beings, dreams that precede supernatural events, fear, death and violence, and the dynamics of modern city life," with a particular focus on the relationship between memorate and fantastic elements. The study begins with a general overview of the concepts of the fantastic and memorate, providing foundational information about these terms. Following this, it presents detailed examinations of their interconnections within the selected stories. Each thematic section highlights how the themes manifest and delineates the connections found.

The findings reveal shared emotional themes of fear, surprise, and excitement present in both memorate and fantastic narratives. The influence of folk culture on fantastic narratives is discussed, as well as the similarities and differences in the events and psychological states of characters experiencing these occurrences. Furthermore, the study evaluates the linguistic and structural characteristics of the two narrative types, emphasizing both their commonalities and distinctions. By conducting a close reading of Yemni's stories and consulting various sources, this research establishes clear connections between memorate and fantastic narratives. The content analysis method, which is a part of a qualitative research approach and text-centered editing, is employed. Consequently, it has been determined that examining the relationship between memorate and fantastic narratives is crucial for understanding the components of Sadık Yemni's work, as the characteristics of memorate are employed within a fantastic context throughout his stories. This study explores how Yemni, a writer of fantastic literature, draws on folk culture and, in doing so, effectively integrates memorates into his narrative framework.

Key Words: literature, Sadık Yemni, fantastic, memorate, story, folklore.

Giriş

Sadık Yemni; polisiye, bilimkurgu, fantastik, paranormal, dram, distopik gibi farklı konularda eserler kaleme almıştır. Kendisini roman yazarı olarak nitelense de hayatının bir döneminde gençliğini geri kazanabilmek için öykü yazımına yöneldiğini söylemiştir. Ona göre öykü yazımı insanı gençleştirmekte hatta çocuklaştırmaktadır. *Hayal Tozu Gölgeci* kitabının da çocukluğundan izler barındırması bununla ilgilidir. Küçükken aile içinde hem çok fazla memorat¹ örneği dinlemiş hem de kendisi cinlerle ilgili bazı olaylar yaşamıştır.

1. Memorat, "Tabiatüstü ferdi bir tecrübenin yaşayan veya ondan dinlenmiş birisi tarafından anlatılan şahsa bağlı hikâye" (Kvideland'ten akt. Çobanoğlu 2021: 25) olarak tanımlanmaktadır.

Bu sebeple çocukluğunun anlatıları olan memoratları fantastik edebiyatın içine yedirerek kullanmıştır. Bu durumda ilk olarak onun öykülerini de içine dâhil edeceğimiz fantastik edebiyattan ve fantastik kavramından genel hatlarıyla söz etmek yerinde olacaktır.

Fantastik, TDK güncel Türkçe Sözlük'te “hayalî, fantastik hikâyeler” ve “XVIII. yüzyıldan başlayarak Fransa’da gelişen bir edebî tür” olarak karşımıza çıkar (sozluk.gov.tr). Bu konu üzerine önemli bir çalışma yapan Todorov’a göre fantastik, “tekinsiz ve olağanüstü arasındaki ayrım çizgisi” üzerine yerleşmiştir. Fantastiğe olağanüstülük ve tekinsizlik atfetmenin yanında onun gerçek ve düşsel olana göre tanımlandığını dile getirir. Gerçek ve düşün ayrımını yapmak ise okurun işidir. Okur, karşısına çıkan olayların gerçek mi yoksa olağanüstü mü olduğu konusunda kararsızlık duymalıdır. Böylece Todorov, fantastiğin ilk kuralını okurun kararsızlığı olarak belirler. Okur ve kurgu karakter arasında bir bağ oluşması için bu kararsızlığın eserdeki kişiler tarafından da hissedilmesinin gerekliliğini vurgular. Bunun sonucunda okur bir tavır takınacak ve eseri ona göre değerlendirecektir. Ancak sadece olağanüstülük veya kararsızlık yeterli değildir. Aynı zamanda korku, şaşkınlık ve delilik de fantastiğin içinde yer almalıdır. Fantastik için gereken karmaşıklığın verilebilmesi için deliliğin eserlere dâhil edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Hepsini bir arada bulmak zorunda değilse de bunlar fantastik için gerekli unsurlardır (Todorov, 2012).

Todorov, fantastik için gerekli unsurları bu şekilde açıklarken Berna Moran kendine göre bir tanım yaparak fantastiğin içine dâhil edilebilecek unsurlardan bahsetmiştir. Moran fantastik kavramını, “Gerçekliğin mekân, zaman, karakter kavramlarını, canlı cansız ayrımını tanımayan ve bildik dünyamızın ötesinde alternatif bir dünyayı işin içine katan anlatıların tümüne verilen bir ad.” (1994: 60) şeklinde açıklamıştır. İki açıklamada da fantastik; olağanüstülük, şaşkınlık, korku ve bilinmeyen varlıklar doğrultusunda ele alınmıştır.

Bunlar dışında fantastik kavramı açıklanırken “imkânsız” sözcüğüne değinildiği göze çarpmaktadır. C. S. Lewis, Colin Manlove, Eric Rabkin, S. C. Fredericks gibi isimler fantastik edebiyatı tanımlarken “imkânsız” kelimesinden yararlanmışlardır. Bu tür eserlerin içinde yer alan imkânsızlıklar sebebiyle bu kelimeyi kullanırlar (Sullivan, 2001: 279-280).

Sullivan (2001) imkânsız sözcüğünü kullanırken fantastiğin halk anlatıları ile ilişkisine değinir. Yaratılan imkânsız dünyaların gerçekliğini ve kültürel bir derinliğe sahip olduğunu okuyuculara açıklayabilmek için halk anlatılarındaki geleneksel malzemelerin fantastik edebiyat içinde kullanıldığından söz eder.

Halk bilimi anlatıları ve modern dönem yaratımları arasındaki bu benzerlik Sullivan tarafından ortaya konmuştur. Yazdığı makalede fantastiğin halk bili-

minden beslendiğini açıklamaktadır. Sullivan'ın ortaya koyduğu bu düşünceden yola çıkılacak olursa halk biliminin inceleme alanına dâhil edilen bir tür olduğu için memorat ve fantastik arasında da böyle bir ilişki bulunduğunu söylemek mümkündür. Fantastik metinlerin içinde memorat anlatılarının tematik özelliklerine rastlanmaktadır.

Memorat ise, insanlar ve onlarla aynı mekânları paylaşan doğaüstü varlıklar arasında kurulan iletişimi anlatır. Olayı bizzat yaşayan veya yaşayandan dinleyen bir kişi tarafından aktarımı gerçekleştirilmektedir (Kvideland'ten akt. Çobanoğlu 2021: 25). Memoratlar efsaneler ile ilişkilendirilse de memoratın isim babası Carl Wilhelm von Sydow, memoratın karakteristik olarak pek de ona uygun olmadığını dile getirir. Şahsi tecrübeye dayanan bu anlatıların ayrı bir kategoriye dâhil edilmesini düşünerek memorat (memorate) kavramını ortaya koymuştur. Kişisel ve şahsi olma ölçütü onu diğer halk anlatılarından ayırmaktadır (Çobanoğlu, 2021: 25).

Memoratlara tema bakımından incelediğimizde cinler, yarılar, evliyalara, ölümler, tam tanımlanamayan olağanüstü bir güç gibi çeşitli canlılarla kurulan iletişim biçimlerine rastlarız. Doğaüstü varlıklar dışında rüya sırasında kurulan bazı iletişim biçimleri vardır. Nazar değmesine, büyüye, fal ve falcılığa bağlı memoratlara ve günümüzde görülen modern kent yaşamını veren memoratlara rastlarız. Çoğunlukla cin, peri, şeytan, alkarısı, alkızı, ağırlık, karabasan, enkebit, evliya, şehit, ölü gibi varlıklardan bahsedilir. Şeytanların İslam'a inandıran yaratıklar olduğu ve bu sebeple insanları korkutup aldatmaya çalıştıkları düşünülür. Cinler ve periler ise iyi veya kötü olabilmektedir. Genellikle karanlık yerlerde, kuyularda görülürler. Bu tür canlılar çoğunlukla tuvalet, bataklık, orman, kuyu, mahzen gibi karanlık ve ücra yerlerde görüldüğü için bu mekânlar çoğunlukla korkutucu olarak anılmaktadır. Korku, memoratların önemli bir özelliği olarak karşımıza çıkar (Çobanoğlu, 2021: 82-83).

Fantastik² ve memorat tanımları incelendiğinde ikisinin de benzer özellikler taşıdığı görülmektedir. Korku durumları, olağanüstülükler, doğaüstü varlıklar ve onlarla iletişime geçilmesi, imkânsız gibi görünen durumların anlatılarda yer alması bu özelliklerden bazılarıdır. Bu tür benzerlikleri dolayısıyla ile fantastik metinlerin ve memorat anlatılarının birbiri içine geçerek kullanıldığı görülmektedir.

Sadık Yemni'nin de fantastik anlatılarla memoratları benzer şekilde kullanarak öykülerini oluşturduğu görülmektedir. Bu bağlamda çalışmanın bundan sonra ele alınacak kısmında yazarın öyküleri yakından incelenecek olup fantastik ve memoratın öykülerdeki işlevi hakkında yorumlama yapılacaktır.

2. Fantastik edebiyat yazarları, eserlerinde olay, zaman, mekân ve anlatıcı gibi geleneksel biçimlerin dışına çıkarak olağanüstü unsurları bünyelerine katarlar (Gün, 2024: 341).

Yazarın öyküleri sayesinde kültürel olanla fantastiği nasıl birleştirdiği gösterilecektir.

Çalışmada yer alan tüm bu yorumlamalar sırasında ise içerik analizi yöntemi kullanılacaktır. Bu yöntem, materyallerin sistematik olarak analiz edilmesini gerekli kılmaktadır. Belirli kaynaklardan bir sisteme uygun olarak toplanan veriler analiz edilmekte ve bu analizler sonucunda bulgulara ulaşılmaktadır. Araştırma konusu belirlendikten sonra konuyla ilgili uygun kavramlar araştırılmakta, bu kavramların tanımları yapılmaktadır. Bu konu hakkında ne kadar kelime ve tema kullanıldığı üzerinde durulmaktadır (Alanka, 2024: 68-71). Hazırlanan bu çalışmada incelenen metinlerde de kullanılan temalar ve kelimeler üzerinden yorumlar yapılmaktadır. Bunun dışında içerik analizinde olması gerektiği gibi bazı terimlerin tespiti yapılarak metinlerde bunların ne sıklıkta kullanıldığı incelenmektedir. Bu sırada ise belli bir düzene ve ilkeye bağlı kalarak sistematik bir yol izlenmektedir.

1. İletişimin Farklı Hâli: Doğaüstü Varlıklarla Konuşmak

Memorat anlatılarında cin, şeytan, karabasan gibi genellikle kötülükle bağdaştırılan varlıklar yer almaktadır. Bu varlıklar, dinleyicilerde korku duygusunu harekete geçirmekte ve onlardan üç harfliler, iyi saatte olsunlar diye bahsedilmektedir. Özkul Çobanoğlu (2021: 67) bazı kişilerin bu anlatılardan korktuğu için onları halüsinasyon, uydurma, yalan şeklinde açıkladığını belirtmiştir. Bu tür olayları yaşayanlara ruhsal olarak hasta gözüyle bakıldığından bahseder. Bu durum fantastik için de geçerlidir. Fantastik anlatılarda yer alan doğaüstü durumlar çoğu zaman ruhsal hastalığa sahip kişilerin başına gelmektedir. Psikolojik olarak kötü durumdaki kişiler rahatsızlık hâlinde doğaüstü varlıklar ile doğaüstü olaylar yaşamaktadır. Bu durum şizofreni veya paranoya gibi ağır hastalıkların bir yansıması olarak görülmektedir (Duvarcı, 2005: 137). İletişim kurmak, her insanın ihtiyaç duyduğu bir sosyal aktivitedir. Uzun süre iletişim kurmadan yaşamak özellikle teknolojinin bu kadar geliştiği bir dünyada pek mümkün değildir. İletişim kurmakta zorluk çeken kişiler psikologlar tarafından sosyal becerileri gelişmemiş kimseler olarak nitelenmektedir. İletişim kurma zorluğu çekenler veya çevresinde iletişim kuracak kimsesi olmayanlar kendilerine farklı iletişim yolları aramaktadır. Bu durum ise psikolojik sorunları beraberinde getirmektedir. Sadık Yemni'nin öykülerinde de hem memorat hem de fantastik bağlamında psikolojik sorunları olan kişilerin yer aldığı görülmektedir. Bu noktada Sadık Yemni'nin öykülerinde yer alan anlatıcıların psikolojik rahatsızlıklarına kısaca değindikten sonra doğaüstü varlıklarla gerçekleşen iletişimden söz etmek yerinde olacaktır.

“Ruh Vestiyeri”nde kendi kendine konuşmaya başlayıp odasından dışarı çıkmaya korktuğu için ailesi tarafından delirdiği düşünülen bir anlatıcıyla

karşılaşırız. Psikolojik tedavi gören genç erkek, karşı apartmanda genç bir kızın yaşadığını düşünmektedir. Evinin çatısına çıkarak sürekli o kızın seyrederek. Bir gece, kızın seyrederken onun birden başka bir canlı formuna büründüğünü görür ve korkuyla kaçmaya başlar: “Camın önünde duran kız kadın formundan sıyrılmıştı. Üzerinde sayısız siyah benekleri olan dev bir plastik çamur gibiydi. Canlı dokulara sahip bir sakız kütleli. Sayısız duyargalara sahip bu amorf kütleli görmenin içime saldırdığı dehşetle yerimden doğruldum ve hızla aşağıya indim.” (Yemni, 2009: 6). Aslında anlatıcı bunca zaman “kız kılığında girmiş insan olmayan bir yaratık” (Yemni, 2009: 6) ile iletişim hâlinde olmuştur. Bu olayın üzerinden biraz zaman geçince gerçekten doğaüstü bir varlık mı yoksa insan mı olduğunu anlamlandırabilmek için kızın yaşadığı evin kapısını kırar. O zaman aslında orada uzun zamandır kimsenin yaşamadığını ve boş bir evi izlediğini fark eder. Başlangıçta zaten doğaüstü bir varlık olduğunun farkına varmışsa da bunu kabul etmek istememiştir. Yaşadıklarının hayal olduğunu düşünmek onu rahatlatmıştır. Kapıyı kırıp gerçeklerle yüzleştiği zaman gördüğünün gerçekten de başka bir canlı olduğunu kabullenebilmiştir. Bu kararsızlık Todorov’un fantastik hakkındaki açıklamalarıyla örtüşmektedir. Bu durumda anlatıcının gerçek ve hayal arasında kararsız kalması okuru da ikileme düşürmüştür. Kapının kırılmasıyla her şey açığa çıksa da bu süreçte bir belirsizlik durumu söz konusu olmuştur.

“Bakış Ressaym”ında da gerçek ve hayal arasında kalan bir anlatıcı karşımıza çıkar. Gerçekte olmayan kişileri gören anlatıcı, ders çalışmak için evine gelen arkadaşının bir süre sonra ortadan kaybolduğunu belirtir. Arkadaşıyla bu konuyu konuştuğunda ise arkadaşının o gün eve hiç gelmediğini öğrenir. Doğaüstü ilk durum burada başlar. Anlatıcı daha sonra da farklı kişilerle benzer durumları yaşamıştır. Tanıdığı insanları bir yerlerde görmekte ve onlarla sohbet etmektedir ancak onlar bir süre sonra ortadan kaybolmaktadır. Bunun doğaüstü bir varlığın işi olduğunu fark ettiğinde içini büyük bir korku kaplamıştır. Zamanla doğaüstü varlığa alışmaya başlayan anlatıcı, bu varlık karşısına çıkmayı bıraktığında boşluğa düşmüştür. Doğaüstü varlığı yeniden görebilmek için büyük bir arayış içine girmiş, onun kendisine görüldüğü biçimini resimleyerek ülke ülke gezmeye başlamıştır. Bu süreçte yaratıcılığı tetiklendiği için ünlü bir ressamı dönüşmüş ve öykünün sonunda aradığı kişiyi bulmuştur. Her ne kadar yaratıcılığı ortaya çıksa da zihninde uzun süren bir savaş vermiş, bu süreçte sosyal becerilerini kaybetmeye başlamıştır. Psikolojik olarak da durumu kötüleşen anlatıcı artık tamamen farklı bir dünyada yaşadığını düşünmeye başlamıştır. Anlatıcının psikolojik sorunları sebebiyle gördüğü doğaüstü varlık fantastik ve memorat benzerliğini ortaya koymaktadır. Bu varlık, memorat anlatılarında musallat olduğu söylenen “iyi saatte olsunlar” (Çobanoğlu, 2021: 31) ile fantastikte ise “cismani bir varlığı, bir gerçekliği olmayan görüntü”

(Steintmetz, 2006: 8) ile açıklanabilir. Bahsi geçen varlık sadece başkalarının bedenine girip bu sayede kendini var edebildiği için onun görünüşü hakkında bilgi sahibi olmak da mümkün değildir.

“Bekleme Odası”na baktığımızda ise var olmayan bir varlıktan daha fazlasını görürüz. Bu öykünün doğaüstü varlığı cinlerdir. Memoratlarda sıkça karşılaşılan ve kendisinden korku duyulan bu varlık, sadece bu öyküde karşımıza çıkar. O da öykünün başlangıcında “Üç tirildeme cini, Halil, Ömer ve Yiğit’e” (Yemni, 2009: 17) şeklindeki bir atıfta yer alır. Bu sebeple bu öyküde doğaüstü varlıklarla kurulan iletişimden çok psikolojik sorunlardan bahsetmek yerinde olacaktır. Bu öyküde karşımıza çıkan psikolojik durumlar; hafıza kaybı, çok kişiliklilik ve anı uydurmadır. Anlatıcı yeni anılar yaratmakta bunu yaparken de farklı kişiliklere bürünmektedir. Onun büründüğü farklı kişilikler doğaüstü varlıklar olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak üç öyküde de kişiler psikoloğa gitmiş, terapilere sığınmış ve ilaçlar kullanmıştır. Bu psikolojik sorunlar sebebiyle kitapta anlatılan öyküler ortaya çıkmış ve kişilerin doğaüstü varlıklar ile iletişime geçmelerinin önünde bir kapı açılmıştır.

Bahsi geçen üç öykünün aksine “Akaşanlar”da psikolojik rahatsızlıklara değinilmeden doğaüstü varlıklarla karşılaşan kişilere yer verilmiştir. Burada iyi ve kötü olmak üzere iki farklı doğaüstü varlık karşımıza çıkar. Bunlardan biri öyküye adını veren Akaşan topluluğu, diğeri ise Sevegenler topluluğudur. Akaşanları memoralarda gördüğümüz iyi huylu periler ile bağdaştırabilirken, Sevegenleri ise memoralarda adı geçen kötü huylu varlıklar arasına yerleştirmek gerekmektedir. Sevegenler, duvarın içinde yaşamakta ve ruhlarına beden aradıkları için çocukları ele geçirerek beden sahibi olmak istemektedir. Bunun için de Sedef isimli küçük bir kızı kaçırmışlar. Onu kurtarmak için yardıma gelenler ise Akaşan topluluğunun üyeleridir. Sedef’e bakıcılık yapan Anmurse isimli anlatıcı ile anlaşma yaparak Sedef’i kurtarırlar. Her ne kadar Sedef onlarla anlaşma yapmış olsa da topluluğun üyelerini görme konusunda başarılı olamamıştır. Sedef ise bir çocuk olduğu için her iki tarafın üyelerini de rahatça görmektedir. Sedef’in “Gene geldiler.”, “Başka başkalar. Senin gibi büyük kız da değiller.” (Yemni, 2009) gibi cümleleri de onun görebildiğini doğrulamaktadır. Çocukların doğaüstü varlıkları görebildiğine dair halk arasında yaygın olan inanışlardan kitapta da bahsedilmektedir. Yeni doğan bebeklerin alkârından korunmaya çalışılması, çocukların gece vakti tek başına sokağa çıkarılmaması, çocukların temizliğine dikkat edilmesi bununla ilgilidir. Çünkü doğaüstü varlıkların çocukları daha kolay etki altına aldığı ve çocuklar tarafından daha kolay görülebildiği düşünülmektedir (Duvarcı, 2005: 139). Bu öyküde de evdeki yetişkin bireyin değil de bir çocuğun duvarın içine çekilmesi bununla bağdaştırılabilir.

2. Rüyalara Dokunmak, Rüyalarda Gezinmek

Fantastik anlatılar psikolojik yansımaları içinde barındırmaktadır. Fantastik anlatıların işlevlerinden biri de psikoloji ile ilişkili olmasına dayanmaktadır. Freud'un rüyalara dair yaptığı açıklamalardan faydalanarak bilinçaltına itilen duyguların fantastik eserlerde karşımıza çıktığı ortaya konmuştur. Fantastik anlatılarda yer alan tekinsiz durumlar, bastırılan şeyleri açığa çıkarmaktadır (Aslan Ayar, 2015: 50-51). Bilinçaltına itilen şeylerin açığa çıktığı en belirgin alan ise rüyalarıdır. Bu sebeple fantastik edebiyatta rüyalara yer verilmektedir.

Memoratlarda da karanlıkta, psikolojik olarak patlama noktasına geline bunalım, stres, uyku ile uyanıklık arasında bir anda yaşanan olayların anlatımı yapılmaktadır. Memorat anlatıcıları rüya ve gerçek arasında bir şeyler gördüklerini açıklamaktadır (Çobanoğlu, 2021: 39). Görüldüğü üzere fantastik ve memorat, rüyalar ekseninde oluşum gösterebilmektedir. Memorat anlatılarında ve fantastikte gerçek ve hayal arasında kalınan noktalar bulunur. Anlatılanların ne kadarının gerçek ne kadarının ise uydurma olduğunu ayırt etmek zor olabilir. Memoratlar bireysel anlatılar olduğu için insanlar bazen yaşadıkları olayları abartarak veya değiştirerek aktarabilmektedir. Fantastik başlı başına abartılı bir dünyayı sunar. Rüyalar ise bu abartılı ortamın açığa çıktığı ve bizi gerçekle hayal arasında bir yere götüren bir alandır. Sadık Yemni'nin gerçekleştirdiği bir röportaj da bize bununla ilgili kanıtlar sunmaktadır.

Yemni, gerçek ve hayalin iç içe geçebildiğinden, bazen rüyalara dokunduğundan ve sezgileriyle hissettiğinden bahsetmektedir. Eserini oluştururken bir ayağı gerçek hayattadır bir ayağı ise sezgilerin üzerine basmaktadır. Gündelik hayatta karşımıza çıkan insanları ve gerçek olayları kullanır ancak bir yandan da henüz keşfedilememiş olanı vermeye çalışır. Rüyalardan etkilendiği için eserlerinde de rüyalara yer vermiştir (Aksüt Çobanoğlu, 2014a: 11). Yemni, gündelik hayatında karşısına çıkan yüzleri, mekânları ve olayları eserlerine dâhil ederken aynı zamanda rüyalarının kahramanlarını da eserlerine yerleştirmiştir. Böylece kendisini etkileyen rüyaların başkalarına da etki etmesini umar. Okur, gerçeklikten uzaklaşıp bir rüyanın anlattıklarını yaşamaya başlar. İnceleme konusu olan öykülere baktığımızda rüyalar daha çok kâbus biçiminde karşımıza çıkmaktadır. Görülen kâbusların ardından anlatıcılar daha da kötü bir gerçekliğe uyanmakta ve yaşanan büyük olaylar bu kâbusların ardından meydana gelmektedir. Rüyalarla gerçeklikten uzaklaşan anlatıcılar rüya bittiğinde büyük sorunlar ile karşılaşmaktadır.

"Bekleme Odası"nda rüyaların karabasana dönüştüğünü görmek mümkündür. "Çok kişilik barındırma sorunu, geceleri değişik özneli rüyalara neden olmakta. Bu cümbüşlü gece etkinliğinin en yıpratıcı tarafı karabasan basamaklarıyla çıktığı bitimsiz merdiven. Her basamak yıkım, korku, gözyaşları, ilenme, kin ve nefret yüklü." (Yemni, 2009: 20). Burada rüyaların korkutuculuğunun

yanında memoralarda ve fantastikte karşımıza çıkan karabasanlara da bir örnek bulmak mümkündür. Karabasan genellikle uyku sırasında gelip kişilerin boğuluyor gibi olmasına sebep olan ve ağırlık basması şeklinde de tanımlanan bir varlıktır. Bu yönüyle doğüstü varlıklarla kurulan iletişim kısmına dâhil edilmeme sebebi karabasanla kurulan herhangi bir iletişimden bahsedilmemesidir. Burada sadece eziyet çektiren korkulu bir durum ele alınmaktadır. Gece-leri sayısız hayatın kendisini ziyaret ettiğini belirten anlatıcı için karabasanla mücadele etmek oldukça zorlayıcıdır. Aynı zamanda psikolojik rahatsızlığı yüzünden uyku hapları yutmak zorunda kaldığından bu korkulu rüya tecrübeleri daha da uzun sürebilmektedir.

Onun uzun ve yorucu karabasan tecrübesi “Bakış Ressamı”nda daha sempatik bir duruma dönüşmüştür. Anlatıcı dokuz yıl boyunca kâbuslarla dolu bir hayat geçirse de karabasandan söz edildiğinde onu korkutan bu şeyi “karabasanı dede” (Yemni, 2009: 13) olarak adlandırarak daha ılımlı bir tavır sergilemektedir. Karabasana yakıştırılan dede eklemesi anlatıcının karabasani bir insan olarak algıladığını düşündürse de karabasan burada da rüyaların getirdiği bir durumdan öteye geçememiştir.

“Ruh Vestiyeri”nde ise rüyaların farklı bir boyutu ortaya konulmuştur. Burada anlatıcı bir rüyaya dalıp uyandıktan sonra artık rüyada gördüklerini gerçek sanmaya başlamıştır. “Bu uyku şu ana kadarkilerden farklıydı. Çünkü onun kurduğu gerçekliğe uyanacaktım.” (Yemni, 2009: 7). Rüyasında takip edildiğini gören adam, uyandıktan sonra da çok uzun süre takip edildiği hissinden kurtulamaz. Kendi kendine konuşmakta, evden dışarı çıkmaya tereddüt etmektedir. O güne kadar hayatında çözmesi gereken bir sorunla karşılaşmadığı için uykularında hiç rüya görmemiş olan anlatıcı, bu rüyadan oldukça etkilenmiş ve rüyayı kendi gerçekliği gibi algılamaya başlamıştır. İlk defa o gece bir sorunla karşılaşmış ve bu sorun da doğüstü bir varlıkla ilgili olduğu için onu daha fazla tedirgin etmiştir. “Uyku zamanlarımız sorunlardan kaçmaktan çok, şuraltımızın o sorunu çözme zamanıdır.” (İmamoğlu, 2010: 22) ve o da bu durumu çözmek için rüyaya sığınmış ve rüyasında gördüklerinden yola çıkarak sorununu çözümlenmiştir. Rüyaların gerçeğe dönüşüp bilinçaltında yatanların açığa çıktığı bu öykü, “görülen veya yorulan rüyanın aynen gerçekleşmesiyle ortaya çıkan olağanüstü tecrübe memoralı” (Çobanoğlu, 2021: 200) olarak değerlendirilebilir.

“Akaşanlar”da benzer biçimde rüya motifine rastlanır. Sedef, Anmurse’nin gördüğü bir rüya sayesinde bulunmuştur. Anmurse, Sedef’i kurtarmak için gitmesi gereken dairenin konumunu rüyasında görür. Gördüğü rüyanın anlamını bilmesede Gümüşsuyu Apartmanı’nın on iki numaralı dairesine gitmiş ve orada kendisine yardım edecek Akaşan ile görüşmüştür. Bu görüşme sonucunda Sedef’i kurtarmak için yapılan plana dâhil olduğunu görürüz. Rüyası sayesinde

küçük bir kızın kurtulmasına yardımcı olmuştur. Burada aynı zamanda gerçekte karşılaşamayacağımız bir durum söz konusudur. Özkul Çobanoğlu'nun rüya görme yoluyla kurulan iletişimi açıklarken verdiği memorat örneklerine benzer bir durum söz konusudur. Öykünün sonunda Sedef kurtulduğunda sanki kaybolma olayı hiç yaşanmamış gibi Anmurse'nin başka bir rüyadan uyandırdığı görülür. Sedef'in kayboluşuna dair yaşadığı her şeyi bir rüya olarak anımsamaktadır. "Garip bir düşe tutunmuştu." (Yemni, 2009: 70) şeklinde yapılan açıklamada Anmurse'nin rüyalara tutunuşu görülür. Burada okura da gerçek ve rüya arasındaki ayrımı düşünme fırsatı verilmiştir.

"Sokaklar Benim Yeniden"de ise gerçekte yaşananların bir rüya olarak algılanması söz konusudur. Ani bir elektrik kesintisiyle birlikte hayatı bilgisayar ekranlarına bağlı olan Ergin için farklı bir hayat ortaya çıkmıştır. Kendi gerçekliğinin bilgisayarda yaşadıkları mı yoksa elektrik kesintisi sırasında yaşadıkları mı olduğunu algılayamadığı için bir ikileme düşer. İçinde bulunduğu ikilem sonucu bilgisayarda geçirdiği vakitlerin ne kadar boş olduğunu farkına vararak kendine farklı bir yaşam tarzı benimsemek için adım atmıştır. Rüya veya gerçek her ne olursa olsun onun yaptığı bu seçim hayatını tamamıyla etkileyerek yeni bir yola çıktığını göstermektedir. Anlatıcı rüyalara tutunmaktan vazgeçerek gerçeklikle yaşaması gerektiğini keşfeder. Buradaki rüya gerçek ayrımı ise fantastikteki ve memoratlardaki kararsızlığı bir kez daha ortaya koyduğu için önem taşımaktadır.

3. Korkunun Patlattığı Öd Keseleri

Fantastik anlatılarda ve memoratlarda korku en büyük unsurdur. Memoratlar içinde "korku memoratı" diye ayrı bir başlık bulunduğu gibi fantastik edebiyatın da büyük bir kısmını korku duygusu oluşturur. H.P. Lovecraft, fantastik anlatının okurun duyduğu korku yoğunluğu ölçüsünde etkili olduğunu belirtir. Peter Penzoldt da doğaüstü öykülerin korku öyküleri olduğuna dair açıklamalarda bulunmuştur. Korku ve gerilim, fantastik anlatıyı canlı tutmaktadır. Ancak her fantastik anlatı korku uyandırmak zorunda değildir (Todorov, 2012: 40-41). Sadık Yemni'nin öykülerinin de arka planına okuru etkileyecek gergin ve korkutucu bir hava hâkimdir. Yapılan okumalar sırasında korku unsuru sayesinde okurun gerçek dışı bir anlatıyı elinde tuttuğunu anlaması sağlanmaktadır. Korku unsuru; "Akaşanlar, Bekleme Odası, Ruh Vestiyeri, Bakış Ressamı, Yak ve Git" adlı öykülerde doğrudan yer almaktadır. Diğer öykülerde ise korku unsuruna pek rastlanmaz. Todorov'un da bahsettiği üzere korku ve şaşkınlık her fantastik yapıt için gerekli olan unsurlardan değildir. Sadık Yemni de adını saydığımız öyküleri korku üzerine inşa ederken diğer öykülerini korkuyu dışarıda bırakarak kurgulamıştır. Onlarda fantastiğe dair farklı unsurlar bulunmaktadır.

Korkunun bulunduğu öykülerden “Akaşanlar”da bir kâbusun ardından yaşanan korku dile getirilmektedir. “Korkunçtu belki, ama üzerinde yarattığı etki iyice hafiflemişti. Sanki izlenimi aylarca geride kalmış bir kâbustan arta kalanlardı.” (Yemni, 2009: 70). Kâbus dışında öykünün geneline hâkim olan Sedef’in kaçırılması ve bu olayın gerçekleşme biçimi korkuyu bizzat vermektedir.

“Yak ve Git” adlı öyküde ise bir arkadaş grubunun yaşadıkları anlatılmaktadır. Yıllar önce şakalaşırken Yani isimli arkadaşları içi cam dolu çukura düşerek ölmüştür. Yani’nin ölümünü görmelerine rağmen başlarına bir iş geleceğini düşünerek ona yardım etmek yerine olay yerinden uzaklaşırlar. O gün orada bulunmayan Anfi ise yıllar sonra bu olayın hesabını sormak için Yani’ye yardım eli uzatmayan herkesi evine çağırır. Onları evine çağırıp gizlice zehirlemiş, sadece birine sağ kalmasını sağlayacak dozda ilaç vermiştir. Onun da ilaç etkisinden çıktıktan sonra tüm evi yakmasını ister. Bu olaylar sırasında sağ kalacak kişinin yaşadığı korkuya tanık oluruz. “Korkunun buzdan parmakları enseme masaj yapmaktaydı.” (Yemni, 2009: 101) şeklinde duyduğu korkuyu ifade eder. Her saniye başına ne geleceğini düşünür. Anfi’yle konuşurken daima tedirgindir. Zehirlenip ölen arkadaşlarının bir yatakta yattığını gördüğünde ise korkusu daha da artar.

“Ruh Vestiyeri”nde de benzer şekilde ölüm korkusu görülür. Ancak burada ölüme dair bir olay olmamasına rağmen korku vardır. Anlatıcı her an ölebileceğini düşündüğü için bir korku içindedir. Onunki daha çok psikolojik bir rahatsızlık olarak ele alınabilir.

“Bakış Ressamı”nda ise henüz on iki yaşında bir çocukken korku kapısını araladığını ve “Hızla büyüyen bir korku fidanının kapkara gölgesi.” (Yemni, 2009: 12) altında durduğunu söyleyen bir anlatıcı ile karşılaşırız. Gördüğü doğüstü varlıklar sebebiyle korku duygusundan kurtulamaz. Konuştuğu insanların gerçek mi yoksa doğüstü bir varlık mı olduğunu ayırt etmeye çalışırken korkusu daha da artar.

“Bekleme Odası”nda çok kişilikli olma sebebiyle korku ve endişe duyan bir anlatıcı vardır. Meral Arıburun, Haldun Bezir, Meral Boztura, Ahmet Balçık gibi cinsiyeti, yaşı, mesleği sürekli değişen kişilerin sesini duymaktadır. Hepsinin kendisi olduğunu düşündüğü 1617 farklı kimliğe bürünür. “Daha önce 1617 kere geldiniz. Her gelişte başka bir kimlikle. Başka dinden, başka cinsten, meslekten biri olarak.” (Yemni, 2009: 31). Anlatıcı kimlik sorunu sebebiyle her an korku yaşamaktadır. Bu korkusunu da “öd” kavramından bahsederek ifade eder ve bir yerde korkudan ödünün patladığını öd kokusunu aktararak verir. “Öd kokusu. Öd keseleri patlamış burada. Kese kâğıdı gibi caartt. Bir sürüsü aynı anda. O kokuyor böyle umarsızca iğrenç.” (Yemni, 2009: 28). Aslında bilimsel olarak incelendiğinde öd diye bir organın patlaması ve etrafa koku yayması söz konusu değildir. Deyimde bahsi geçen organ safra kesesidir

ve hastalık sebebiyle safra kesesine zarar gelmektedir. Ancak bu hastalık zaman içinde farklı biçimde algılanarak korku durumu ile ifade edilmeye başlamıştır. Öd kesesinin patlayıp ortalığa koku saçması da korku halinin daha yoğun biçimde hissedilebilmesi için verilmiştir. Bu şekilde kişinin ne kadar yoğun korku yaşadığı okur tarafından da hissedilebilecektir.

4. Ölüler, Ölüm ve Ölüm Planları

Kültürel değerlerin önemli geçiş safhalarından biri olan ölüm etrafında birçok ayin, dinsel tören ve büyüsel işlem yapılmaktadır. Bu sebeple halk inanışları içinde ölenin öteki dünyaya gidişini kolaylaştırmak için birçok uygulamaya yer verilmektedir. Ayrıca ölenin öteki dünyaya gidişini kolaylaştırmak için yapılan uygulamaların yanı sıra ölenin geride kalanlara zarar vermesini engellemek için de önlemler alınmasını gerektiren halk uygulamaları bulunmaktadır (Gün, 2022: 229). Ölüm, yaşamın gerçeklerinden biri olduğundan ve halkın hayatındaki öneminden dolayı edebiyatta, müzikte, resimde, tiyatrodaki kısacası pek çok sanat dalında kullanılan bir tema olmuştur. Sözlü anlatım yapıldığı dönemlerde dahi ölüm kendine yer bularak varlığını göstermiştir. Ölümün farklı yanları yıllar boyunca edebî eserlerde işlenmeye devam etmiştir. Memoratların da alt başlığı olarak ölüm memoratları karşımıza çıkmaktadır. Ölümünden sonra ölen kişinin geri dönmesini engellemek için ritüeller gerçekleştirilse de memoratlarda bunun engellenemediği görülür. Ölüler yakınlarını ziyaret etmek, dünyada halledemedikleri işleri halletmek, birinden intikam almak gibi çeşitli amaçlar uğruna geri dönmekte ve kişilerle iletişime geçmektedir. Bu iletişim sonucu memorat anlatıları meydana gelir (Çobanoğlu, 2021: 213).

Fantastikte ise hortlaklar, gece mezarlıklarda gezen insanlar, ölümlerin bedeninden beslenen yamyamlar gibi farklı konularda eserler karşımıza çıkmaktadır. Hem memoratlarda hem de fantastikte ölümün meydana geliş biçimi ve ölümünden sonra yaşanan bazı ilginç olaylar anlatılır. Ölen kişilerin farklı yollarla dünyaya geri dönüşü, eceliyle ölen ancak ruhu huzur bulamadığı için acı çektiğine inanılan kişiler ve cinayet sonucu öldürülen kişiler yer alır. Sadık Yemni'nin öykülerinde de ölüme yer verilmiştir. Burada daha çok cinayet şeklinde ölümler karşımıza çıkmaktadır.

“Yak ve Git”te Yani'nin kuyuya düşerek ölmesi ve onun intikamını almak isteyen Anfi'nin arkadaşlarını zehirleyerek öldürmesi cinayet için iki farklı örnek oluşturur. Yani'nin ölümü ani bir şekilde bir ihmalkârlık sonucu gerçekleşmişse de Anfi arkadaşlarını öldürmek için büyük bir plan hazırlamıştır. Anfi'nin zehri kendi eliyle hazırlaması memoratlardaki el yapımı iksirlerle benzerlik göstermektedir.

Aynı şekilde “Nefesçil” öyküsünde de planlı bir öldürme söz konusudur. Ziya Nefesçil, karısı kendisinin nefes üfleme işini öğrendiği için onu öldürme planı yapar. Suçu karısının eski kocasının üstüne atabilmek için morfinman olan Nesim Bey’i de yakalayarak onun malzemeleriyle ikisine iğne yapar ve sanki Nesim Bey eski karısını öldürdükten sonra kendisi de intihar etmiş gibi bir ortam yaratır. Ölen iki kişinin cesedi sekiz gün sonra bulunmuş ve ölümün kokusu öyküde tüm canlılığı ile yerini almıştır. Bu öyküde de kişinin bizzat hazırladığı ve iğne içine enjekte ettiği iksir benzeri zehir karışımına çıkar. İki öyküde de memoralardaki iksirle zehirlenme örneği söz konusudur.

“Ruh Vestiyeri” adlı öyküye bakıldığında ölüm kapalı olarak anlatılmaktadır. Ölüm, öykü anlatıcısının baygınlık anına verdiği ad olarak karşımıza çıkar. “Baygınlık ölüm taklidi yaparcasına geliyor ve gidiyor.” (Yemni, 2009: 1) açıklaması onun baygınlık anlarını özetlemektedir. Anlatıcı bu tür baygınlık anlarında canını yavaşça suya bıraktığından ve suda boğulan bir ölü gibi olduğundan söz etmektedir. Öykünün sonunda canını tamamen suya salmaya karar verdiğini görürüz. Son kez bayılacak ve artık ayılmayacaktır. Yani anlatıcı ve anlatıcının ruhu artık ölmüştür.

“Bekleme Odası”nda da ruhu ölen bir anlatıcı bulunur. Çok kişilik bozukluğuna sahip olan anlatıcı, kafasında bazı kişiliklerini öldürmektedir. Terapi seanslarının birinde tüm kişiliklerini tek motoru bulunan bir uçağa bindirmiş ve onların ölümünü izlemiştir.

5. Kasvetli Mekânların Anlattıkları

Mekân, bir edebî metnin yapı taşlarından biridir. Mekân ne kadar etkin anlatılırsa anlatı kahramanı metnin içine daha rahat konumlanır. Okur mekânı gözünde canlandırabildiği sürece metne dair hisleri daha yoğun olur. Mekân bazen okuru mutlu eder bazen de okura korku verir. Anlatı kahramanının mekâna girdiği an düşündükleri, hissettikleri aynı şekilde okura da etki etmektedir. Bu sebeple fantastik ve memoralarda mekânın ne şekilde ele alındığından söz etmek gerekir.

Bu anlatılar daha çok korku, kaygı, tedirginlik gibi duyguları harekete geçirdiği için mekânların da bu doğrultuda betimlendiğini söylemek mümkündür. Bu sebeple anlatılarda; mezarlık, kuyu, ayna, mahzen, duvar, gizli geçitler gibi daha çok tehlikeli ve karanlık mekânlar ya da çöplük, ahır, bataklık, yıkılmış yerler gibi pis alanlar bulunmaktadır. Memoraları anlatan kişilerin insanları tuvaletlerden uzak tutmaya çalışması, gece vakti dışarı çıkmanın kötü olduğundan bahsetmeleri ya da mezarlık yanından geçerken dikkatli olmaya teşvik etmeleri bununla ilgilidir. Bu kişiler genellikle bahsi geçen mekânlarda korku duydukları olaylar yaşadıkları için çevresinde yaşayanları da uyararak

istemektedir. Sadık Yemni'nin öykülerinde de bu mekânlar kullanılarak korku duygusu artırılmak istenmiştir.

Örneğin, “Yak ve Git”te yuvarlak derin bir çukur ölüm mekânı olarak karşımıza çıkar. Bu çukur, arkadaşlar arasında eğlence amaçlı bir mekân olarak kullanılırken bir gün Yani isimli gencin bu çukurda ölmesinin ardından her şey değişmiştir. O günden sonra çukur, karanlık ve pis bir mekân olarak anılmaya başlar. Yani'nin ölümünden sonra odasının da benzer şekilde kasvetle dolduğu görülmektedir. Odanın ölen kişiye ait olması yetmezmiş gibi onun ruhunu yaşatmak için odada bazı düzenlemeler gerçekleştirilmiştir. Odada kimse kalmadığı için de perdeleri sürekli kapalı tutularak odanın içine karanlık bir hava çökmüştür. Öykünün ilerleyen kısımlarında Anfi bu odadaki yatakta arkadaşlarını öldürerek odaya daha da kasvet katmıştır. Cesetlerle dolu olan oda hem karanlık olması hem de ölümlerle bağlantısı sebebi ile tehlikeli ve ürkütücü bir mekân olarak verilmiştir.

Bir diğer karanlık ve tehlikeli mekân “Nefesçil”de karşımıza çıkar. Belki de öyküler içinde en karanlık ve kasvetli mekân bu öyküde yer almaktadır. Bu öyküde mahzeni bulunan bir binada 177 yıldır oturan Ziya Nefesçil isimli birinin yaşadıkları anlatılmaktadır. Burada hem mahzen tasviri hem de mahzenin bağlandığı karanlık kuyu ürkütücü hisler uyandırmaktadır. Mahzenler toprağın altında bulunması sebebiyle daima karanlık olan ve bu sebeple de doğaüstü canlıları barındırdığına inanılan bir alandır. Karanlık oluşu sebebiyle korkuyu da içinde barındırır (Doğan, 2006: 120). Bachelard (2017: 49) da mahzenin karanlık oluşunu buna benzer cümlelerle açıklamıştır. Mahzeni yeraltı güçlerinden etkilendiği için evin en karanlık yeri ilan etmiştir. Ev sakinin mahzeni sürekli kazmasından, kazarak mahzende bir şeyler bulacağını ummasından bahseder. Nefesçil'in bir ev sakini olarak mahzende yaptıkları da bununla örtüşmektedir. Bu sebeple mahzen korkuyu, kaygıyı, cinayet gibi kötü olayları içinde barındıran mekân olarak karşımıza çıkar. Kitapta bu eskilik ve karanlık anlatımı şu şekilde yapılır: “Mahzen yeterince zaman çiğnenmeye imkân bulmuş bütün yapılarda olduğu gibi eskilik ışıyor. Nemli, küflü, katmerlenmiş tozlu yüzeylerle çevrelenmiş büyük yer. Tam ortasında bir metre yirmi iki santim çapında bir kuyu var.” (Yemni, 2009: 109). Ziya Nefesçil, yaşadığı uzun yıllar boyunca “devasa büyüklükteki bir yer” (Yemni, 2009: 110) olan mahzenin ortasındaki kuyudan nefes üfleme işini yapmıştır. Yanına aldığı Kırba denen kişilerle birlikte balonlarına içine nefes üfleyen insanları bulur ve kuyunun içine doğru nefes biriktirirler.

Kuyu ve mahzen motifi memoralarda genellikle tekensiz bir mekân olarak yer almaktadır. Bazen kuyular aracılığıyla konum değiştirilmekte veya kuyular sayesinde ruhlarla iletişim kurulmaktadır. Cin gibi kötücül varlıkların bulun-

duğu bir mekândan uzak durulması beklenir (Işık, 2020: 249). Kuyu ve mahzen bu fantastik anlatıda da tekinsiz bir mekân olarak karşımıza çıkmıştır. Fantastik anlatılarda da bu mekânlar çoğunlukla korkutucu olayların yaşandığı tekinsiz alanlar olarak verilmektedir.

“Akaşanlar”ı incelediğimizde de öykünün ana mekânı olan iki apartman dairesinin korkutucu yanları göze çarpmaktadır. Bunlardan biri Anmurse’nin Akaşanlar ile anlaşma yapmaya gittiği Gümüşsuyu isimli apartmanın bir dairesidir. Her ne kadar olumlu bir durum için buluşulan mekân olsa da apartman dairesinin boş ve soğuk olması, dairenin bir duvarının içine çocuk hapsedilmesi orayı kasvetli bir yer hâline çevirmiştir. Kasvetli ikinci mekân ise Anmurse’nin bakıcı olarak gittiği apartman dairesidir. Bu dairede, Sedef isimli çocuğun odasının kasvetli mekân olarak verildiği görülmektedir. Odada doğaüstü varlıklar ile kurulan iletişimin yanı sıra Sedef’in odadaki duvarın içine çekilerek kaçırılması korkuyu tetikler. Duvar, bir çocuğun kaçırıldığı yer olması sebebi ile ürkütücü biçimde ele alınmıştır. Bunun dışında evin banyosunda ilginç bir olay yaşanır. Anmurse aynaya baktığında orada Sedef’in babasını görmüştür. Aynanın içinden bir yüzün kendisine bakması banyoya farklı bir anlam yüklemiştir.

“K2RİK ve Gece”de de ayna bulunan mekâna yer verilir. Ayfer Çaygülü, aynaya bakmış ancak aynada kendi yansımını görememiştir. Aynalar uzun yıllar boyunca felaket getireceği için özellikle gece vakti bakılmaması gereken eşyalar olarak düşünülmüştür. Ayna bulunan odada uyumamak, aynaya bakınca içinde başka varlıklara rastlamak memorat anlatılarında karşımıza çıkmaktadır. Anmurse’nin aynaya baktığında başka bir yüz görüp irkilmesi ya da Ayfer Çaygülü’nün aynada hiç yansıma görememesi de bu durumla ilgilidir. Çetindaş (2016: 275), Sadık Yemni romanlarında aynaya tekinsiz bir rol yüklediğinden bahseder. Bu rol, cinlerle bir bağ kurulmasını sağlamaktadır. Bahsi geçen öykülerde ayna aracılığıyla cinlerle bir iletişim kurulmasa da farklı iletişim biçimleri mevcut olmuştur.

6. Modern Kent Yaşamı Bağlamında Yaşanan Olağanüstülükler

Teknolojik gelişmeler hayatın farklı alanlarında insanların yaşamını etkilemiştir. Elle üretimin azalması ve teknolojik aletlere yönelmenin başlaması ile hayat şartları değişmeye başlar. Teknolojik gelişmeler modern kentleri doğurmakta, modern kentler koşturmayı beraberinde getirmektedir. Haberleşmek kolaylaşmakta, görülen ve yaşananlar hakkında daha kolay bilgi aktarımı sağlanabilmektedir. Bu tür gelişmeler sonucu yaşanan doğaüstü olaylara mantık çerçevesinde yanıtlar aranmaya başlanmıştır. Yaşanan olayların aktarımı daha kolay sağlanmış ve daha fazla insan benzer olayları paylaşabilme imkânı

bulmuştur. Sanal dünyada dolaşan bilgiler gerçekliği oluşturmaya başlamış, yanlış bilgiler yanlış yönlere sapmalara sebebiyet vermiştir.

Özkul Çobanoğlu (2021: 91), modern kent yaşamının getirdiği teknolojik gelişmelerin memoralara konu olduğundan bahsetmiştir. Ruh çağırma, teknolojik cihazlarla iletişim kurma, astral yolculuk, hipnoz olma, reenkarnasyon, UFO’lar veya uzaylılarla iletişim bu doğrultuda ele alınmıştır. Fantastik anlatılarda da gelecekte bahsedilirken teknolojik aletlerde yaşanan değişimler, UFO’lar, uzaylılar eserlere dâhil edilir. Sadık Yemni’nin öykülerinde de hipnoz ve teknolojik cihazlarla iletişim görülmektedir.

“Bekleme Odası”nda hipnoz olma durumu ele alınmaktadır. Bu sayede psikolojik bir rahatsızlığın düzeleceğine inanılır. Ancak hipnozu yapacak olan kişi aslında çok kişilikli karakterin zihninde yarattığı kişiliklerinden biridir.

“Akaşanlar”da ise beynin farklı bir biçimde kullanımı söz konusudur. Anmurse, zihin yoluyla doğüstü varlıklar ile iletişim kurmaktadır. Zihninde yeni bir dünya yarattığı görülmektedir. Dejavu, rejavu olarak yer almaktadır. Yani anlatıcı geçmişte yaşadığını düşündüğü bir olayı değil gelecekte yaşadığı bir olayı anımsamaktadır. Anmurse öykü boyunca çeşitli yollarla geleceğe gittiğini görmüş ve nasıl bir hayatı olduğunu anlatmıştır. Memoralarda geçen astral seyahat ile benzer bir durum olarak ele almak mümkündür.

“Sokaklar Benim Yeniden”de Power, Cult, Bitbiter gibi teknolojiyle ilgili lakaplara sahip karakterler görülmektedir. Bu karakterler gibi olmak için uğraşan Ergin ise onların gittiği yolda ilerlemek istediği için teknolojik cihazlara bağımlı hâle gelmiştir. Bağımlılığı yüzünden uzun süre aç susuz kalmayı, tuvalete gitmeden durabilmeyi öğrenmiştir. Bağımlılık onun hayatı aktivitelerini kısıtlayacak kadar ileri düzeydedir. Teknolojik cihazlar ile bir iletişim içine girmiş ve onlarla konuşmaya dahi başlamıştır. Bir anda tüm elektrik şebekesinin kesilmesiyle Ergin’in teknolojiye olan bağımlı hayatında koca bir boşluk yaşanmıştır. İletişim kurduğu tek varlık ile bağının kesilmesi onu oldukça rahatsız eder. Bu yüzden kendisini yalnız ve korkmuş hissettiğini görürüz. Yavaş yavaş kesintiye almaya başladığında ise bilgisayarın ve cep telefonunun tutsaklığından kurtulmaya başlayarak gerçek dünyaya uyum sağlaması gerektiğinin farkına varmıştır. Teknolojik cihazlarla iletişim kurmadığı için gerçek insanlarla iletişime geçmek adına sokağa çıkmaya karar vermiştir.

“ K2RİK ve Gece” ise teknolojik durumların en iyi görüldüğü öyküdür. Burada Ayfer Çaygülü olarak kendini tanıtan kişini aslında sanal dünyanın içine hapsedilen biri olduğunu öğreniriz. Trafik kazasında öldükten sonra kendisine bir şirket tarafından sanal yaşam alanı verilmiştir. Adını da K2RİK olarak değiştirirler. Görüldüğü üzere teknolojik gelişmelerin de öykülere konu bakımından dâhil olması söz konusudur.

“Ruh Vestiyeri”nde de kendisinden “akıllı bir kamera” ve “yirmi dört saat çalışan bir çevrimiçi” olarak bahseden anlatıcı bulunmaktadır. Gün içinde gerçekleştirdiği basit eylemleri teknoloji ile bağdaştırmakta ve kendisini teknolojik bir ürün gibi tarif etmektedir. Bu durum insanların teknolojiye olan bağlılığını gözler önüne sermektedir.

“Bakış Ressamı”nda ise uzun bir yolculuğun ardından metropol olan İstanbul’a dönen anlatıcı, eski ruhsal problemini tekrar yaşamaya başlamıştır. Metropol kalabalığı onun travmalarını tetiklemiş ve iyileştirdiğini düşündüğü bir noktada tekrar psikolojik sorunlarla karşı karşıya kalmıştır. Büyük şehirlerin karmaşıklığı insanların farklı durumlar yaşamalarına yol açmaktadır.

Sonuç

Halk kültürü, geniş konu dağarcığı sayesinde modern edebiyat metinlerine katkı sunmaktadır. Hemen hemen her alanda halk kültürünün etkisinden söz etmek mümkündür. Bu doğrultuda fantastik edebiyata da kaynaklık ettiği görülmektedir. Halk biliminin konuları arasına dâhil edilen memoratlar, fantastik edebiyatı yakından ilgilendirmektedir. Memorat anlatıları ve fantastik edebiyat benzerliği bu iki türü karşılaştırmalı olarak incelemeye de olanak sağlamaktadır. Bu sebeple Sadık Yemni’nin memoratların imkânlarından faydalandığı öyküleri üzerinden bir çalışma yürütülmüştür. Yemni tarafından kaleme alınan *Hayal Tozu Gölgecisi* isimli kitap sayesinde fantastik ve memorat arasında yakın bir ilişki örüntüsü olduğu görülmüştür. Fantastik edebiyatın korku, tedirginlik, şaşkınlık gibi duygulara yer vermesi memoratta da karşımıza çıkmıştır. Özellikle “Bekleme Odası, Ruh Vestiyeri ve Akaşanlar” öykülerinde bu birliktelik daha da belirgindir. Kitapta memoratların en çok doğaüstü varlıklarla iletişim özelliğine yer verilmiştir. Yazarın kendisinin de çocukken doğaüstü varlıklarla benzer tecrübeler yaşaması bu durumu ortaya çıkarmıştır. Geçmişinden beslendiği gibi gelecek üzerine de bazı tahminlerde bulunarak modern kent yaşamı bağlamında bu konuları kaleme almıştır.

Her ne kadar çalışma kapsamında tematik bir inceleme yapılmış olsa da dil ve şekil özellikleri bakımından da memorat ve fantastik anlatıların benzerliği bu kitapta göze çarpmaktadır. Memoratlar genellikle onu bizzat yaşayan kişi tarafından anlatılmaktadır. Bazen yaşayanlardan duyduklarını da anlatanlar bulunur. “Ruh Vestiyeri, Bakış Ressamı, K2RİK ve Gece, Yak ve Git, Nefesçil” öyküleri, birinci kişi ağzından aktarılmıştır. Bu da bize bir benzerlik sunmaktadır. İcra ortamı ve icra biçimi sebebiyle ise bir farklılık olduğu göze çarpmaktadır. Memoratın sözlü bir icra ortamında ortaya çıkması fantastiğin ise yazılı ortamda kendini göstermesi yönüyle bu ayrım görülmektedir.

Bunun dışında yazarın şahsi deneyimlerinin de etkisiyle fantastik anlatılar ve memoratlar ortak zeminde buluşmayı başarmıştır. Edindiği kültürel birikimi

göz önünde bulunduran Yemni, eserine de bu birikimi aktarmayı başarmıştır. İçinde memorat özelliği barındırmadığını söylediğimiz öykülerde bile bir şekilde okurun içini korkuyla doldurabilmesi bunun göstergesidir.

Sadık Yemni öykü yazmanın insanı gençleştirdiğini ve öykülerin “mucizevi bir ön vitamini” olduğunu dile getirdiği için yazmış olduğu öyküleri de oldukça ciddiye almıştır. Bu sayede de fantastik edebiyat içinde kültürel unsurlarla dolu bir eser yaratmayı başarmıştır. Yapılan çalışmada karakterler, mekân, zaman kullanımı ve tema yönüyle fantastik ve memorat arasındaki benzerlik ortaya konulmuştur.

Buna rağmen icra ve dil bağlamında çok fazla veri sunulmadığı için gelecek çalışmalarda bu konu üzerine bir araştırma yapılması uygun olacaktır. Bunun yanında psikoloji üzerine çalışan kişiler için bu kitap bir araştırma alanı yaratacaktır. Öykülerde geçen psikolojik rahatsızlıklar doğrultusunda kitap incelenebilir. Psikolojik rahatsızlıkların edebiyat eserlerindeki yansıması veya fantastik anlatılara hangi psikolojik rahatsızlıkların yol gösterdiği üzerine çalışmak mümkündür. Sadık Yemni halk anlatılarını, psikolojiyi ve belki farkına varamadığımız başka alanları on öykülük kitabına sığdırmayı başarmıştır. Bu sebeple kitap farklı alanlar için kaynak işlevi üstlenmiştir demek yerinde olacaktır.

KAYNAKÇA

Aksüt Çobanoğlu, S. (2014a). Fantastik edebiyatta halk kültürü unsurlarından izler: Sadık Yemni örneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 55(55), 1-28. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/264543>

Aksüt Çobanoğlu, S. (2014b). *Sadık Yemni'nin romanlarında halk kültürü unsurlarının tespiti ve incelenmesi*. (Tez No. 316795) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Uda0BtN-SdYmMwJT76Vo-g&no=VFcTJSpC0sLEaYmQLIR7dw>

Alanka, D. (2024). Nitel bir araştırma yöntemi olarak içerik analizi: teorik bir çerçeve. *Kronotop İletişim Dergisi*, 1(1), 62-82. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/3602435>

Aslan Ayar, P. (2015). *Türkçe edebiyatta varla yok arası bir tür: fantastik roman (1876-1960)*. İletişim Yayınları.

Bachelard, G. (2021). *Mekânın poetikası*. Alp Tümertekin (çev.). İletişim Yayınları.

Çetindaş, D. (2016). Modern Türk edebiyatında memoratlar ve büyü inançlarının bir örneği: Sadık Yemni romanları. *IV. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu*, s. 269-276.

Çobanoğlu, Ö. (2021). *Türk halk kültüründe memoratlar ve halk inançları*. Akçağ Yayınları.

Doğan, A. (Bahar 2006) Bireyleşim/ kemalat sürecinde kapalı ve dar mekânlar. *Bilgi Dergisi*, 37, 115-130. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/234370>

Duvarcı, A. (2005). Türklerde tabiatüstü varlıklar ve bunlarla ilgili kabuller, inanmalar, uygulamalar. *Bilgi Dergisi*, 32, 125-144. <https://www.acarindex.com/dosyalar/makale/acarindex-1423873409.pdf>

Gün, E. (2024). 20. Postmodern unsurlar ışığında yedinci gün, *Rumeli Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 38, 339-353. DOI: <https://doi.org/10.29000/rumelide.1439633>

Gün, F. (2022). Death rituals of the hamadan (iranian) turks. *Voprosy İstorii*, 4 (2), 229-237. DOI: 10.31166/VoprosyIstorii202204Statyi33

Hallaç, A.T. (2018). Memorat kavramının tanımlarındaki belirsizlik ve bir tanım denemesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 2 (2), 182-211.

Işık, N. (2021). İşlevselcilik açısından kuyu motifinin türk kültürü, edebiyatı ve sinemasına yansımaları. *Folklor/ Edebiyat Dergisi*, 26 (2), 281-296. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1084573>

İmamoğlu, A. (2010/2). Bazı psikanalistlere göre rüyanın insan hayatındaki rolü. *Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12 (22), 21-47. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/191884>

Moran, B. *Türk romanına eleştirel bir bakış 3*. İletişim Yayınları, 2021.

Sullivan, C.W. (2001). Folklore and Fantastic Literature. *Western Folklore*, 60 (4), 279-296. <https://doi.org/10.2307/1500409>

Steintmetz, J. (2006). *Fantastik edebiyat*, Dost Kitabevi Yayınları.

Todorov, T. (2012). *Fantastik: edebî türe yapısal bir yaklaşım*. (çev. Nedret Öztokat) Metis Yayınları.

Yemni, S. (2009). *Hayal tozu gölgecisi*. Everest Yayınları.

İnternet Kaynakları

Sozluk.gov.tr (Erişim: 17.01.2024).

Yemni, S. (2017). *Sadık Yemni sözlüğü*. <http://www.sadikyemni.com/sadik-yemni-sozluğu>, (Erişim: 25.02.2024).

“KAHRAMANIN SONSUZ YOLCULUĞU” MODELİNİN LÂMÎ'Î'NİN VÂMIK U AZRA MESNEVİSİNDE UYGULANMASI

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa FİDAN* / Güllü EYVAZ**

Öz: Bu makalede Lâmi'î'nin yazmış olduğu “*Vâmik u Azrâ*” mesnevisi, Joseph Campbell'in “*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*” isimli eserinde geçen “yola çıkış, erginlenme ve dönüş” başlıkları açısından incelenecektir. Kahramanın yolculuğu, kozmogonik çevrim içerisinde daha ölmeden karanlık dünyasından sıyrılan kahramanın aydınlanması sürecini içine alır. Bu açıdan bakıldığında her insanın doğumundan ölümüne kadar geçirmiş olduğu yaşam, kendisinin yolculuğudur. İnsan bu yolculukta iyi veya kötü birçok olayla ve durumla karşı karşıya kalır. Ona engel olarak çıkan her şey “tiran”dır. Kahramanın engeller karşısında nasıl davranacağı ise tamamen kendi iradesine bağlıdır. Joseph Campbell'e göre bu yolculukta ona yardım eden “eşik muhafızları” olacaktır. Masalsi öğelerle kahramana yardım edilmesi ise “doğüstü güçler” tarafından gerçekleştirilir. Yardımlar olsa da birey kendi hayatının bir “kahraman”ıdır. Yaşam döngüsü içerisinde kahraman, birçok krizle karşılaşabilir. Bu krizler onun için birer “maceraya çağrı”dır. Joseph Campbell, bu döngü içerisinde yazılan bütün eserlerin bahsedilen motiflerle ele alınabileceğini ileri sürmektedir. Burada önemli olan, baştaki kahraman ile hikâyenin sonundaki kahramanın aslında aynı kişi olmamasıdır. Maceraya çağrı sonrasında birçok sınavdan geçen kahramanın değiştiği görülmektedir. Bu makalede başerkek kahraman olan Vâmik'ın Azrâ'ya olan aşkı ve karşılaştığı mücadele sonrası değişimi ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: Vâmik u Azrâ, kahramanın sonsuz yolculuğu, yola çıkış, erginlenme, dönüş.

APPLICATION OF THE “HERO'S ENDLESS JOURNEY” MODEL IN LÂMÎ'Î'S VÂMIK U AZRA MASNAVI

Abstract: In this article, Lâmi'î's "Vâmik u Azrâ" masnavi will be analyzed in terms of the titles of "departure, maturation and return" in Joseph Campbell's "The Endless Journey of the Hero". The hero's journey includes the process of enlightenment of the hero, who emerges from the world of darkness before he dies in the cosmogonic cycle. From this point of view, every human being's life from birth to death is his or her own journey. On this journey, man faces many events and situations, good or bad. Everything that stands in his way is a "tyrant". How the hero behaves in the face of obstacles depends entirely on his own will. According to Joseph Campbell, there will be "threshold guards" who help him on this journey. The hero is helped by "supernatural forces" with fairy tale elements. Although there is help, the individual is a "hero" of his own life. In the life cycle, the hero may face many crises. These

ORCID ID: 0000-0001-5758-3591* / 0009-0006-9880-8041**

DOI: DOI: 10.31126/akrajournal.1428144

Geliş Tarihi: 30 Ocak 2024 / Kabul Tarihi: 01 Kasım 2024

*Yozgat Bozok Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

**Yozgat/ Akdağmadeni, MEB Yusuf Ziya Ortaokulu Türkçe öğretmeni.

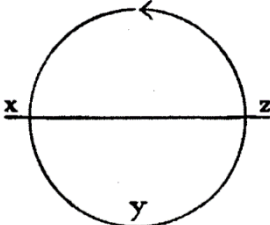
crises are a "call to adventure" for him. Joseph Campbell argues that all the works written in this cycle can be handled with the motifs mentioned. What is important here is that the hero at the beginning and the hero at the end of the story are not actually the same person. After the call to adventure, it is seen that the protagonist, who goes through many tests, changes. In this article, the main male protagonist Vâmîk's love for Azrâ and his change after the struggle he faces will be discussed.

Key Words: Vâmîk u Azrâ, hero's endless journey, heading the road, initiation, return.

Giriş

Birey, doğduğu andan itibaren kendini bir yolculuk içerisinde bulur. Bu yolculuk, kişinin kendini aramasıyla başlayıp kendini bulması ile tamamlanır. "İnsan, hayatı boyunca tamamlaması gereken bir durumla veya çözülmesi gereken sorunlarla karşı karşıya kalır. Bu durum, insana bir mücadele alanı ve çözülmesi gereken bir sorun sunar. Bireyin, çözülmesi gereken sorunlar yerine, bu sorunun muhatabının kendisi olduğunu anlaması onu varoluşunun özüne götürecektir." (Frankl, 2023: 114). Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında bireyin kendini araması ve bulması yolculuğunu, sonsuz bir döngü olarak ele almaktadır. "Metinler içinde örtülü kalmış gizli gerçekliği çözümlenebilmek ve sembollerin anlamına vakıf olabilmek için Campbell'in "ayrılış-erginlenme-dönüş" formülünü de birlikte kullanmak gerekmektedir. Kendi varlığımızı anlamak, ruh dünyamıza yönelmek için çıktığımız yolculukta her şeyi göze almamız gerekir. Çünkü birey kendini tanıyarak hayatın geri kalanına başlayacaktır. Bu süreci Campbell *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, tasavvuf ise seyr ü sülûk olarak adlandırır." (Özbek Arslan, 2017: 228-229).

"Kahramanın mitolojik macerasının standart yolu geçiş ayinlerinde sunulan formülün büyütülmüş hâlidir; ayrılma-erginlenme-dönüş. Buna monomitin çekirdek birimi denebilir. Bir kahraman olağan dünyadan çıkarak doğaüstü tuhafliklar bölgesine ilerler (X); burada masalsı güçlerle karşılaşılır ve kesin bir zafer kazanılır (Y); kahraman bu gizemli maceradan aynıları üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner (Z)" (Campbell, 2017: 35).



Campbell, 2017: 35

Campbell, kahramanın macerasında kahramanı önce psikanalizin araçları ile incelemektedir. Tanrısal varlığı da hepimizin içinde yaşayan, her şey kadir benliğinin bir açılımı olarak ele alır (Campbell, 2017). Campbell'e göre: "Kahramanın ilk görevi kozmogonik çevrimin önceki aşamalarını bilinçli olarak deneyimlemektir; dışavurum çağları boyunca geri sürüklenmek. İkincisi ise, o uçurumdan çağdaş yaşam düzlemine dönmek, orada tanrısal potansiyelleri gerçekleştirip nakledecek bir figür olarak hizmet etmektir." (Campbell, 2017: 283).

Joseph Campbell, *Kahraman'ın Sonsuz Yolculuğu* adlı kitabında dünya üzerindeki bütün hikâyelerin aynı döngü içerisinde gerçekleştiğini öne sürmektedir. Bunu ise eserinde birçok hikâyeyi örnek vererek açıklamıştır. Mitlerden günümüzdeki hikâyelere kadar hepsinin temelde aynı motifler üzerine kurulu olduğunu çalışmalarıyla ortaya koymuştur. Anlatılarda, kahramanların kendi yolculuklarını başlatan bir maceraya atılmaları ile macera başlar. Sınavlar yolu ile devam eden kahramanın maceraları, sınavlardan başarı ile geçilerek son bulur ve kahramanın dönüşü gerçekleşir. Bu çalışmada Vâmık ile Azrâ mesnevîsi, bu arketipsel imgeler göz önünde bulundurulup incelenmeye çalışılmıştır.

“16. yüzyıl Türk edebiyatının tanınmış sanatçılarından olan Lâmi’î Çelebi Bursalıdır. Lâmi’î Farsçadan birçok çeviri yapmıştır. Bunlar arasında Vâmık u Azrâ, Absal u Salâmân, Heft Peyker, Gûy u Çevgân, Vîs ü Râmin bulunmaktadır.” (Mengi, 2008: 178). Lâmi’î Çelebi mensur ve manzum olmak üzere birçok eser yazmıştır. Fakat şairin mensur eserleri, manzum eserlerine göre sayı olarak daha fazladır. Mengi’ye göre; “Şairlik yeteneği, sanatkârlık gücü itibarıyla orta derecede bir sanatçı olan Lâmi’î Çelebi, ününü mensur eserleriyle kazanmıştır. Özellikle Molla Câmi’den yaptığı çevirilerle yazdığı mensur eserler ön plana çıkmaktadır. İran edebiyatının Anadolu’da çok tanınmayan eserlerini Türkçeye tercüme etmiş ve bu mesnevîlerin Anadolu’da tanınmalarını sağlamıştır. Vâmık u Azrâ bu mesnevîlerden biridir.” (Mengi, 2008: 179). Mesnevî, Gönül Ayan’ın tespitine göre 5879 beyitten oluşmaktadır. İçinde pek çok masalsi öğeler bulunan eser iki kahramanlı bir aşk hikâyesidir. Bu hikâyeyi başka divan şairleri yazmış olsa da en meşhuru Lâmi’î Çelebi’ye ait olandır (Ayan, 1998).

1. Vâmık’ın Yola Çıkışı ve Erginlenme

Mesnevî genel özelliklerine uygun olarak başlayan Lâmi’î Çelebi’nin *Vâmık u Azrâ* mesnevîsinde 468. beyite kadar tevhîd, münâcât, naat ve Kanunî Sultan Süleyman’a övgü kısmı bulunmaktadır. Lâmi’î ‘nin 468. beyitten sonra hikâyeye giriş yapılır.

Lâmi’î Çelebi’nin, Çin diyarında yaşayan Taymus Şah’tan bahsederek mesnevîye başladığı görülür:

*Mülk-i Çin’de var idi bir şehriyâr
İşret ü ‘ayş idi dün gün ana kâr (bk. 472.)*

*Bahtiyâr u lâyıık-ı taht u külâh
Dirler idi adına Taymus Şâh (bk. 473.) (Ayan, 1998: 140).*

Mesnevînin hikâyesi şu şekilde ilerlemektedir: Çin’de çok zengin olan Taymus adında bir hükümdar vardır. Taymus’un birkaç kez evlenmesine rağmen

çocuğu olmamaktadır. Bu derdini Taymus Şah “dâniş erbabına” anlatır. Onlar da hükümdarın yeniden evlenmesini söylerler. Bunun için de evleneceği kişide bulunması gereken bazı vasıflardan bahsederler. Ülkenin Beşîr adında çok ünlü bir ressamı vardır. Beşîr; Horasan, İnan ve Turan’ı gezerek peri kadar güzel olanların resimlerini çizer. Çizdiği bu resimleri seyrederek üzüntüden uzaklaşır. Beşîr, Taymus Şah’ın üzüntüsünü de gidermek için bu resimleri ona sunar. Taymus Şah “daniş erbâbı”nın önerdiği özellikleri Turan Şah’ının kızında görür. Hediyeler hazırlatarak mektupla Turan Şah’ından kızını ister. Turan Şah’ının kızı ile Taymus Şah’ın gösterişli bir düğünü olur. Düğünden sonra Taymus Şah’ın güzelliği dillere destan, Vâmık adında bir oğlu dünyaya gelir. Çin hükümdarı oğlunu çok iyi yetiştirir. Gazneyn Şah’ının kızı Azrâ, nedimeleri Vâmık hakkında konuşurken kulaktan duyarak Vâmık’a âşık olur. Azrâ’nın dadısı Vâmık’a ulaşması için Azrâ’nın resmini çizdirerek dünyanın her yerine gönderir. Bir tüccar vasıtasıyla resim Vâmık’ın eline geçer. Vâmık da Azrâ’ya gördüğü resimden âşık olarak “maceraya çağrı”ya cevap vermiş olur. Taymus Şah’ın, Turan Şah’ının kızına âşık olma şekli ile Vâmık’ın, Azrâ’ya âşık olma şeklinin benzer olduğu görülmektedir. Her ikisinde de erkekler, kızlara gördükleri bir resim üzerinden âşık olmuşlardır.

Joseph Camphell’e göre; “İster hayal ister mit olsun, bu maceralarda, hayatta yeni bir dönemi, mertebeyi belirtip beklenmedik bir anda rehber olmak için ortaya çıkan figürün karşı koyulmaz derecede büyüleyici bir havası olduğu görülür.” (Campbell, 2017: 58). “İşte divan şairlerinin tasvir ettikleri güzel, böyle bir güzeldir. Ancak bu şairlerin muhtelif vasıflarla tasvir ettikleri bu güzelliği resmetmek lazım gelse, insanı etkileyen bir tablo meydana çıkmış olur.” (Levend, 2021: 471). *Vâmık u Azrâ* mesnevîsinde, başkahramanlar bahsedilen güzellik unsurlarını fazlasıyla taşımaktadır. Erkek kahraman olan Vâmık; mesnevîde yüzü, yanakları, saçları, kaşları, gözleri, boyu ve daha nice özelliğiyle eşi benzeri görülmemiş bir şekilde anlatılmıştır:

Serv-i dil-cû gibi çekdi kâmeti

Oldı gül ruhsârı devrûn âfeti (bk. 755.) (Ayan, 1998: 160).

Kadın kahraman olan Azrâ’nın da kaşları, dişleri, çene çukuru, boynu, göğüsleri, incecik beli ve daha nicesiyle eşsiz olduğu ortaya konulmuştur:

Gabgabı gûyâ gümüşden yây idi

Ya ufukdan nısfı zâhir ay idi (bk. 799.)

San surâhî idi boynı nurdan

Ya sebû-yı hüsn idi billûrdan (bk. 804.) (Ayan, 1988: 164).

Vâmık ve Azrâ’nın birbirlerine âşık olmasıyla coşkunluk artar. Mesnevîyi oluşturan durgunluk ve coşkunluk anlatımın seyri içinde sürekli değişir.

Azrâ'yı resimden görerek âşık olan Vâmık ile nedimelerinden Vâmık'ın yakınlığını, gücünü duyarak âşık olan Azrâ'nın birbirlerine kavuşmak için verdikleri mücadeleler coşkunu artırır.

“Mitolojik yolculuğun -“maceraya çağrı” olarak belirlediğimiz- bu ilk aşaması, kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini içinde bulunduğu toplumun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye doğru çeken yazgıyı belirtir.” (Campbell, 2017: 60). Vâmık'ın Azrâ'ya âşık olması ile maceraya çağrı aşaması başlamış olur.

Azrâ'ya âşık olan ve onu aramak isteyen Vâmık'ı, babası Taymus Şah vazgeçirmeye çalışır. Başkahraman, amacı için çıkacağı yolculukta engellerle karşılaşacaktır. Vâmık'ın babasının oğlunu göndermek istememesi, Vâmık için bir engellenmedir ancak Vâmık söylenilenlere kulak asmaz, bu güzeli aramak için Vezir Şâdgâm'ın oğlu Behmen'i yanına alarak yolculuğa çıkar. Behmen, Vâmık'ın doğduğu gece doğmuştur. En az Vâmık kadar güzel, bilgili ve savaşçıdır. Vâmık'la beraber büyüdüğü için onun en yakın arkadaşı ve en yakın koruyucusu durumundadır. Vâmık ve Behmen yanlarına askerleri de alarak Azrâ'yı aramaya çıkmaları ile macera artık başlamıştır. Vâmık'ın sınavları, bu yolculuk ile başlamaktadır. “Sınavların amacı, kahraman olmayı amaçlayan kişinin gerçekten kahraman olup olmadığını görmektir.” (Campbell & Mayers, 2022: 166'dan aktaran Erzen, M. H. & Karaduman, R, 2023: 290).

“Mitin amacı, bireysel bilinçliliğin evrensel iradeyle uyuşmasını sağlayıp bu türden yaşam aldırıışsızlığına olan ihtiyacı yok etmektir. Ve bu da, vaktin geçici görüngüleriyle her şeyde yaşayarak ölen tükenmez yaşam arasında hakiki bir ilişki kurulması ile sağlanır.” (Campbell, 2017: 216). Vâmık, içinde doğduğu gösterişli ve rahat olan yaşamından uzaklaşır. Yaşamın zorlu ve engelli olan diğer yüzüyle karşı karşıya kalır. Vâmık ve askerleri, Azrâ'yı ararken çölde susuzluktan yorgun düşüp Elburuz Dağı etrafında bir yerde dinlenmek için dururlar. Elburuz Dağı perilerinin şahı Lâhicân ile tanışır. Vâmık, Lâhicân'a Azrâ'ya olan aşkı bahsederken Lâhicân da ona Kaf Dağı sultanının kızı Ferî'ye âşık olduğunu anlatır. Lâhicân, Ferî'yi babasından istemiştir ancak Ferî'nin babası kabul etmemiştir. Lâhicân, Vâmık için sarayında ziyafet verirken Kaf Dağı sultanının kızı Ferî gelip Lâhicân'ın ziyafetini basar. Mesnevîdeki ilk savaş bu şekilde başlamış olur. Savaşta yenilen Ferî, tekrar saldırıya hazırlanırken Vâmık'ın okuduğu gazelden etkilenir ve Lâhicân ile barışır. Barış sağlandıktan sonra hep beraber Azrâ'yı aramak için yola devam ederler. Perilerin, Vâmık'a yardımcı olmaları onların Vâmık'ın yardımcıları, eşik muhafızları olduğunun göstergesidir. Vâmık, Azrâ'yı ararken kendini çölde bulur. Burada “çöl”ün bilinçdışından bilinçlilik aşamasına geçiş rolü üstlendiği görülmektedir. Çöl, Vâmık'ın mücadelecî ruhunun ortaya çıkmasında bir ba-

samak olmuştur. Çöl, yolculukta “balının karnı” kavramına karşılık gelmektedir. Kahramanın çölde çektiği sıkıntılar, benlik oluşumunun kazanılmasını sağlamaktadır.

Vâmık, Azrâ’yı ararken kendini bulma sürecinde bir seyr-i süluk içerisindedir. “Mutlak yolculuğuna çıkan sâlikin kendi varlığından kurtulup Mutlak Varlık’ta ebediyete ulaşmaya dek aşması gereken merhaleler ve duyumsayacağı hâller seyr-i süluk olarak tanımlanır.” (Zavotçu, 2012: 104). Vâmık’ın Azrâ’ya ulaşmak için geçtiği aşamalar seyr-i süluk yolculuğunda olduğunun göstergesidir. Perilerin yardımı ise doğaüstü yardım olarak görülmektedir.

Macara, Vâmık ve askerlerinin yolunun, Erdeşir isimli kötü karakterin diyarına çıkmasıyla devam eder. Vâmık, bilmeden Erdeşir’in topraklarında avlanmışır. Vâmık ile Erdeşir arasında savaş çıkar. Çıkan savaşı Vâmık kazanır. Erdeşir’in tuzak kurarak Vâmık’ı, Pîr’e zehirletmesi ile coşkunluk devam eder. Belh Sultanı Tûr, kendisinden yardım isteyen Erdeşir’in yardımına koşar. Belh Sultanı Tûr, Erdeşir’in kızı Dilpezîr’e mektup yazarak Vâmık’ı ve Behmen’i teslim etmesini ister. Dilpezîr bunu kabul etmez. Behmen, Tûr’a esir düşer. Erdeşir’in kızı Dilpezîr, Behmen’e âşık olur. Vâmık’ın ihtiyacı olan panzehir için Dilküşa Kalesi’ne giderler. Doğaüstü yardım burada da görülür. Perilerin yardımıyla panzehire ulaşılır ve Vâmık, Kâf Dağı’na götürülerek kurtulur.

Vâmık u Azrâ mesnevisinin iki başkahramanı Vâmık ile Azrâ’dır. Anlatı boyunca bütün olaylar iki başkahramanın kavuşması yolundaki maceralarla geçer. Vâmık, Azrâ’ya kavuşmak için ne kadar çaba gösteriyorsa, Azrâ da memleketini bırakıp Vâmık’ı aramaya çıkararak aynı çabayı göstermiş olur. Gazneyn Şahı’nın kızı Azrâ, Vâmık’ı bulmak için dadısıyla birlikte kaçarak yaşlı bir kadın olan Pîrezen’e sığınır. Azrâ, dadısı, Dilpezîr ve Pîr konuşurken dertlerinin ortak olduğunu anlarlar ve Vâmık’ı aramak için bir gemiye binerek yola çıkarlar. Azrâ’yı aramakta olan Lâhicân gemideki güzelin Azrâ olduğunu anlar. Lâhicân Azrâ’ya durumu anlatarak onu Kâf Dağı’na götürür. Vâmık ile Azrâ ilk kez birbirini görür. Bu sırada Azrâ’nın resmine Tûs ülkesinin şehriyârı Mîzbân da âşık olmuştur. Mîzbân, resmini görerek âşık olduğu Azrâ’yı aramaktadır. Erdeşir’e yardım için gelen Belh Sultanı Tûr ile Vâmık’ın savaşına denk gelen Mîzbân, savaşı kazanır. Belh Sultanı Tûr, arkadaşı Frenk Anton’dan yardım ister. Tûr ve onunla birleşen Frenk Anton, Vâmık’ı da esir alarak gemiye binip kaçmaya çalışır ancak Hindûların eline düşerler. Hindûlar esirlerini ateşte yakmaktadır. Tûr ve Frenk Anton yanarak ölürler. Vâmık ateşte yanmaz. Hindûlar, Vâmık’a saygı duyar ve onu serbest bırakırlar. Mîzbân, Azrâ’ya âşık olduğunu söyler ancak Azrâ, Vâmık’ı sevdiğini söyleyince Mîzbân, Azrâ’yı kardeş bileceğini dile getirir. Azrâ ve arkadaşları, Vâmık’ı aramak için yola çıkarlar ancak Zengîlere esir düşerler.

Zengîlerin başı Azrâ'yı kendisine ister, reddedilince Azrâ'yı bağlatır. Zengîlerin başı olan Helhelân'ın kızı Hümâ, Azrâ'ya yardım etmek ister. Azrâ yardımı kabul etmez. Hindûlardan kurtulan ancak tekrar çöllere düşen Vâmık, Azrâ'nın Zengîlere esir düştüğünü öğrenir. Çölde karşılaştığı kervancılarla Zengîlerin olduğu yere gider. Savaşı kaybedeceğini anlayan Helhelân; Dilpezîr ve Azra'yı alarak Mîzbân'a sığınır. Kızları Mîzbân'a hediye olarak sunar. Mîzbân karşısında Azrâ'yı görünce çok sinirlenir ve Helhelân'ı zindana attırır. Azrâ'yı askerleriyle Vâmık'a ulaştırır. Kahramanlar tekrar kavuşmuştur. Helhelân'ın kızı Hümâ ile Mîzbân birbirine âşık olur. Mîzbân'ın sarayında şenlik düzenlenir. Vâmık, Çin diyarına ailesinin yanına dönmek istediğini söyler. Kış olduğu için Mîzbân misafirlerini bırakmak istemez ve düğünlerini kendi ülkesinde yapmak isteyerek herkesi davet eder. Vâmık, Azrâ'ya kavuştuğu ve her şey yolunda olduğu için artık çok mutludur. Büyük bir sevinçle ava gider. Avdayken periler gelip Ferî ve Lâhicân'ın, Gûr isimli bir şeytana esir düştüğünü söylerler. Vâmık, Mîzbân ve Azrâ'ya durumu anlatarak Kâf Dağı'na doğru yola çıkar. Vâmık burada dev Gûr ile savaşa girer:

*“Gûr gördi leşkeri düştü zebun
Didesi hışmından oldu tâs-ı hûn”* (bk. 4758).

Gûr, hem hiddetli hem de güçlüdür. Vâmık, güç durumunda kalır. Sonunda Allah'tan yardım dileyerek duaya başlar:

*“İsm-i A'zamdur diyüp dermân buna
Nâm-ı Hakkı yâd idüp kıldı du'a* (bk. 4779) (Ayan, 1998: 53).

Vâmık, ateşlerden geçer, yine yanmaz. Zorlu mücadeleler sonrasında perileri Gûr'un elinden kurtarır, yedi başlı ejderhayı öldürür ve yüklü bir hazineyle Mîzbân'ın ülkesine geri döner. Azra'ya kavuşan Vâmık için sınavlar artık bitmiştir.

“Destan ile roman türü arasında geçiş türü olarak kabul edilen halk hikâyeleri, genellikle aşk ve kahramanlık konularının işlendiği, tahkiye etme esasına dayanan gerçek ve fantastik öğelerin bir arada kullanıldığı, âşıklar tarafından anlatılan nazım-nesir karışımı ürünlerdir.” (Sezer, 2010: 77). Vâmık ile Azrâ mesnevisinde, fantastik unsurların olaylarla iç içe olduğu görülmektedir. Vâmık'ın, Azrâ'ya olan aşkıdan dağlarda ve çöllerde hayvanlarla gezip arkadaş olması, ateşin Vâmık'ın vücudunu yakmaması, birer peri olan Lâhicân ve Ferî ile tanışıp yardımlaşması, Gûr adında bir şeytanla savaşması gibi gerçek hayatta karşılaşamayacağımız pek çok masalsı öğe Vâmık ile Azrâ'da fazlasıyla bulunmaktadır.

Mesnevî'nin sonunda düğün dernek kurularak şahlar Tûs ülkesinin şehriyârı Mizbân'ın ülkesine davet edilir. Kavuşmalar yaşanır. Vâmık, artık ülkesi Çin diyarına dönmek istediğini söyleyerek Mizbân'dan izin ister ve hep birlikte memleketlerine dönerler¹ (Karasevda, 2008). Hikâye mutlu son ile biter.

*Didiler olduk şeh-i Tûs üzre bâr
Yiridür kim idevüz 'azm-i diyâr (bk. 5795.)*

*Eyleyüp bihad bu yüzden i 'tizâr
Mizban'dan aldılar 'azm üzre bâr (bk. 5799.)*

*Elvedâ idüp kamu mir ü sipâh
Herbiri mülkine kıldı azm-i râh (bk. 5804.) (Ayan, 1998: 507).*

2. Vâmık'ın Dönüşü

“Tanrısal ve insani; iki dünya sadece birbirinden farklı olarak resmedilebilir; hayat ve ölüm, gece ve gündüz gibi farklı. Kahraman bilinen memleketten karanlığa doğru yola çıkar. Karanlıkta macerasını tamamlar. Veya daha basit şekliyle bize olan bağlarını kaybeder, hapsedilir veya tehlikeye düşer ve dönüşü o öte bölgeden bir dönüş şeklinde bahsedilir.” (Campbell, 2017: 199). “Campbell, karşılaştırmalı mitolojik anlatılar ile her epik kahramanın ortak bir döngü içinde bulunduğunu ileri sürmüştür. Yola çıkan kahramanın yolculuk sonunda döndüğü dünya, kendini anladığı dünyadır.” (Kaya, 2014: 22'den aktaran Polat Aktaş, 2021: 1904).

Vâmık u Azrâ mesnevîsinde geçen kahraman kadrosunun oldukça kalabalık olduğu görülmektedir. Kahramanlar insanlarla birlikte hayal ürünü olan perilerle zenginleştirilmiştir. İyi olan Vâmık, Behmen, Azrâ, Dâye, Pîr, Lâhicân, Dilpezîr ve Mizbân'ın karşısında kötü olarak Erdeşîr, Tûr, Anton, Hindûlar, Helhelân, Gûr; hikâyenin başında Ferî kötü olarak görünse de daha sonra iyi olan safta yerini alır. Helhelân Hümâ'nın, Erdeşîr de Dilpezîr'in babası olduğu için affedilir. Baştan sona kadar Tûr, Anton, Gûr karşımıza iyilerin karşısında olan kötüler olarak çıkmaktadır. Vâmık'a yardımcı olan Behmen ile Azrâ'ya yardımcı olan dadısı Dâye görevleri bakımından benzer rollerde görülmektedir. Azra kaçtığı evine alan yaşlı kadın Pîrezen de yardımcı olarak görülmektedir.

Mesnevînin olay örgüsü incelendiğinde Vâmık ile Azrâ'nın merkezde olduğu görülmektedir. Diğer olaylar bunların etrafında şekillenmektedir. Önce Taymus ve Çin diyarı anlatılarak olaya giriş yapılır. Vâmık, olaylara sonrasında dâhil olur. Doğduktan sonra Vâmık'ın çok özel bir karakter olarak

1. Vâmık ile Azrâ mesnevîsinin hikâyeleştirilmiş şekli için Gönül Ayan'ın Lâmi'î "*Vâmık u Azrâ*" kitabı ile Necdet Karasevda'nın "*Vâmık ile Azra*" adlı kitabından faydalanılmıştır.

anlatılması dikkati çeker. Daha sonra Gazneyn Şahı ve kızı Azrâ anlatılır. Olaylar, Vâmık ile Azrâ'nın kavuşma macerası etrafında şekillenir. Vâmık ile Azrâ kavuşur ancak Vâmık'ın perileri kurtarmak için tekrar savaşa gitmesi coşkunluğu yeniden artırır. Okuyucunun aklında Vâmık'ın dev ile savaşından geri dönüp dönmeyeceği sorusu oluşur. Vâmık'ın çok önemli ve güçlü bir karakter olması, savaşlardan hep galip çıkması burada da kendini gösterir. Vâmık, Gûr denilen şeytanı yenerek yüklü bir hazineyle Mîzbân'ın diyarına döner. Kendisini bekleyen Azrâ'yla bu sefer kesin bir kavuşma yaşar. Evlenip Çin şehrine dönerler, mesnevî mutlu sonla biterken kahramanın dönüşü tamamlanmış olur.

“Kahramanın yolculuğu süreç içerisinde hiç bitmeyen bir döngüyü içermektedir. Vâmık, erkek başkahraman olarak, âşık olduğu Azrâ için anlatının başından sonuna kadar bitmek bilmeyen savaşlara girer. Girdiği savaşlarda, kahramanın geri adım attığı görülmez. Joseph Campbell'e göre; bu ileri doğru olan, gittikçe yükselen ve coşkunluğa ulaşan olaylar örgüsü sonucunda kahramanın başta olan hâli ile savaşlar sonrası erginleşmiş olan hâli farklıdır.” (Campbell, 2017). Aynısı Azrâ için de geçerlidir. Azrâ, erkek karakterler gibi gerektiğinde savaşmıştır. Kendi macera döngüsü içerisinde Vâmık'a ulaşmak için çaba sarf etmiştir. Divan edebiyatının diğer mesnevilerinde, kadın karakterlerin kendisine ulaşmaya çalışan âşığı beklemesi bilindik bir durumken *Vâmık u Azrâ* mesnevisinde, Azrâ'nın farklı olduğu dikkat çekmektedir. Azrâ mesnevinin başından sonuna kadar Vâmık gibi aşkı için sürekli bir hareket hâlinindedir. Kahramanın yolculuk sürecinde, Azrâ karakteri de Vâmık gibi kendi yolculuğunu tamamlama çabası içerisinde görülmektedir. Dönüş açısından incelendiğinde iki kahramanın da kendi yolculuklarını tamamladıkları ve evlenerek maceralarına mutlu bir son kattıkları görülmektedir.

3. Âşık Olarak Kahraman

Joseph Campbell “Âşık Olarak Kahraman” başlığında kahraman için şöyle demektedir:

“Düşmandan zorla elde edilen egemenlik, canavarın kötülüğünden kurtularak kazanılmış özgürlük, tiranın, Yerinde Duran'ın yarattığı uğraşlardan çıkan yaşam enerjisi, bir kadın olarak simgeleştirilmiştir. O, ejderlerin öldürüldüğü sayısız öyküdeki genç kız, kıskanç babadan kaçırılmış gelin, melun âşıktan kurtarılan bakiredir. Bizzat kahramanın “diğer yarısıdır” çünkü “her biri ikisidir”: eğer kahraman dünyanın kralıysa, bakire dünyadır ve eğer kahraman savaşçıysa, bakire de ündür. Bakire, kahramanın kaderinin imgesidir, kahraman onu kuşatıcı şartların hapisanesinden kurtaracaktır. Fakat kaderine aldırmadığı

ya da yanlış düşüncelerle aklı karıştığı yerde, kahramanın hiçbir çabası işe yaramayacaktır.” (Campbell, 2017: 301).

Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* isimli kitabında mitlerden, hikâyelerden ve bu anlatılarda geçen kahramanlardan pek çok konuya değinerek örnekler vermektedir. Psikanalizden eski totemlere kadar kahramanı birçok yönden inceler.

Vâmık u Azrâ mesnevîsine bakıldığında beklenmedik yardımcıları, zamanda ve mekânda yaşanan mucizeler, olayın akışında kahramana olan yardımın hiç aksamaması rolleri ele alındığında Vâmık'ın “âşık olarak kahraman” arketipsel imgesine daha uygun olduğu görülmektedir. Vâmık, âşık olarak kahraman imgesinde Azrâ'ya gönülden bir aşkla bağlıdır. En başından duymuş olduğu bu gönül bağı mesnevînin başından sonuna kadar artarak devam eder. Vâmık'ın, Azrâ'ya kavuşmak için vermiş olduğu mücadeleler kahramanın geçmesi gereken zorlu yolculuklar için Campbell'in kuramına göre olması gerektiği gibi ilerlemektedir.

Sonuç

Bir toplumda üretilen her eser -mesnevi, hikâye, masal, tiyatro gibi- ismi ne olursa olsun içinden çıktığı toplumu yansıtır. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* bağlamında ele alınan *Vâmık u Azrâ* adlı mesnevînin arketipsel imgeler açısından incelenmesi sonucunda; Azrâ'ya gördüğü resimden âşık olan Vâmık'ın, mesnevînin sonunda Azrâ'ya kavuşmak için pek çok macerayı atlatmak durumunda olduğu görülmüştür. Kahraman, karşılaştığı sınavları kendi gücü ve doğaüstü güçlerin yardımıyla atlatarak erginleşme sürecini tamamlamıştır. Aşağıdaki tabloda, Vâmık'ın yolculuk şeması, Joseph Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında yer alan yola çıkış, erginlenme ve dönüş başlıkları açısından gösterilmiştir.

Vâmık'ın Arketipsel Yolculuğu

Yola Çıkış (X)	Erginlenme (Y)	Dönüş (Z)
<ul style="list-style-type: none">• Resimden görek Azrâ'ya âşık olması• Perilerle arkadaş olup Azrâ'yı aramaya başlamaları• Kervancılarla arkadaş olup Azrâ'yı aramaya başlamaları• Devler Padişahı Gür'un eline düşen perileri kurtarmaya gitmesi	<ul style="list-style-type: none">• Çöle düşmesi• Kâf Dağı Sultanının Kızı Ferî ile mücadelesi• Erdeşir ile mücadelesi• Belh Sultanı Tür ile mücadelesi• Frenk Anton ile mücadelesi• Hindûlar ile mücadelesi• Zengîler Şâhı Helhelân'la mücadelesi• Devler Padişahı Gür ile mücadelesi• Yedi Başlı Ejderha ile mücadelesi	<ul style="list-style-type: none">• Zehirden kurtuluşu• Ateşten kurtuluşu• Gür'un bulunduğu yerden kurtuluşu• Azrâ ile kavuşması• Ülkesi olan Çin diyarına dönüşü

Azrâ'yı resimde görek ona âşık olan Vâmık, “maceraya çağrı”yı kabul eder. İlk eşiği, aşkın zorlu yollarını aşmak olan Vâmık, düştüğü çöllerde ve dağlarda “balinanın karnı” aşamasından geçmiştir. Kendi benliğinden arınarak

temizlenir ve gerçek sevgiye orada ulaşır. Doğaüstü yardımlar kahramanın çağrıya yanıt vermiş olduğunun göstergesidir. Lâhican ve Ferî isimli perilerin yardımları doğaüstü yardımlar olarak görülmüştür. Vâmık doğaüstü yardımlar olmadığına ve zorluklar karşısında gücü kalmadığında dualara başvurmuştur. Allah'ın isimlerini okuyarak Gûr denilen şeytana karşı zafer kazanmıştır. Vâmık'ın benliğinin arınması, geçtiği mücadeleler ile tamamlanmıştır.

Erginlenme sürecinde; Erdeşir, Tûr, Frenk Anton, Gûr, Helhelân, Zengîler, “tiran” konumundadırlar. Mîzbân, Divan edebiyatındaki aşk üçgeninin rakibidir ancak bu durum çok uzun sürmez. Mîzbân, hikâyede Hümâ'ya sevgi duyar ve üzerine aldığı görev son bulur. Helhelân karakterinin rakip ve tiran özelliği devam eder. Behmen, Dilpezîr, Pîr, Dâye, Mîzbân, Hümâ, Lâhicân ve Ferî kahramanlara yardımcı oldukları için “eşik muhafızı”dırlar. Kahramanın yolculuğu, girdiği bütün savaşları kazanması ve sevdiğine kavuşması ile son bulmuştur. Yapılan çalışmada, *Vâmık u Azrâ* mesnevisinin arketipsel imgelerle uyumlu olduğu görülmüştür.

KAYNAKÇA

- Ayan, G. (1998). *Lâmi'î Vâmık u Azra*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın sonsuz yolculuğu*. (çev. Sabri Gürses). İthaki Yayınları.
- Campbell, J. & Moyers, B. (2022). *Mitolojinin Gücü*. (çev. Z. Yaman) Mediacat Kitapları.
- Erzen, M. H. & Karaduman, R. (2023). *Bir Kendini Bulma ve Varoluşunu Gerçekleştirme Yolculuğu: Lâmi'î Çelebi'nin Vâmık u Azrâ Mesnevisi*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 32(3), 281-295. <https://doi.org/10.35379/cusosbil.1398989>
- Frankl, V. E. (2023). *İnsanın anlam arayışı*. (çev. Ö. Yılmaz). (152. Baskı). Okuyan Us yayınları.
- Karasevda, N. (2008). *Vâmık ile Azra- arayışın yüreğindeki vuslat*. Erguvan Yayınları.
- Kaya, M. (2019). *Manas'ın yolculuğu (Joseph Campbell'in yöntemine göre manas destanının incelenmesi)*. Bengü Yayınları.
- Levend, A. S. (2021). *Divan edebiyatı kelimeler ve remizler mazmunlar ve mefhumlar*. Der-gah Yayınları.
- Mengi, M. (2008). *Eski Türk edebiyatı tarihi*. Akçağ Yayınları.
- Özbek Arslan, N. (2017), “*Gelibolulu Âli'nin Mîhr ü Mâh Mesnevisini Jung'ın Arketipsel Sembolizm Kuramı Açısından Okuma Denemesi*”, Anasay Dergisi 2017, Sayı 2, 227 – 246
- Polat Aktaş, N. (2021). *Cemşid'in yolculuğu: “Cemşid ü Hurşid” mesnevisinin Joseph Campbell'in monomit kuramına göre incelenmesi*. Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 5(4), 1901-1921. <https://doi.org/10.34083/akaded.1016676>
- Sezer, M. A. (2010). *Murathan Mungan ve halk bilimi*. Maya Akademi Yayın Dağıtım Eğitimi Danışmanlık.
- Zavotçu, G. (2012). *Divan şairlerinden gazeller -I-*. Umuttepe Yayınları.

FRANKFURT OKULU ELEŞTİREL TEORİDE; KAPİTALİZM BİREY VE SANAT

Merve TEMİZER*

Öz: Modern yaşamın birlikte getirdiği yenilikler kültür ve toplum üzerinde büyük bir etkiye neden olmuştur. Bir yaşam biçimi olan kültür kapitalizm etkisinde bir endüstri ürününe dönüşürken birey ve sanat da kendi gerçekliklerinden uzaklaştırılmıştır. Modern dönemde bireyin, kültürün ve sanatın ne derece dönüşüm yaşadığını bizzat deneyimleyen Frankfurt Okulu Teorisyenlerinin düşüncelerinden hareketle bu çalışmanın konusunu kapitalizmin birey ve sanat üzerindeki etkisi oluşturmaktadır. Dolayısıyla çalışmanın amacı modern toplumda değişime uğrayan birey ve tüketim gerçekliğini kültür, sanat ve estetik konuları çerçevesinde teorisyenlerin düşünceleri doğrultusunda ele almaktır. Çalışmanın sonucunda; ekonomik alanla başlayıp yaşamın birçok alanını rasyonelleştirme çabası içerisine giren kapitalizmin toplumsal bir özne olan bireyi pasifleştirerek sisteme entegre ettiği görülmüştür. Bir kültürel olgu olan sanatı da meta-laştırmak suretiyle kendi egemenliği altına aldığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: kapitalizm, kültür, birey, sanat, Frankfurt Okulu.

FRANKFURT SCHOOL IN CRITICAL THEORY; CAPITALISM INDIVIDUAL AND ART

Abstract: The innovations brought by modern life have caused a great impact on culture and society. While culture, as a way of life, has turned into an industrial product under the influence of capitalism, the individual and art have been distanced from their own realities. Based on the thoughts of the Frankfurt School Theorists, who personally experienced the transformation of the individual, culture and art in the modern period, the subject of this study is the impact of capitalism on the individual and art. Therefore, the aim of the study is to discuss the changing reality of individuals and consumption in modern society in line with the thoughts of theorists within the framework of culture, art and aesthetics. As a result of the study; It has been seen that capitalism, which starts with the economic field and tries to rationalize many areas of life, pacifies the individual, who is a social subject, and integrates it into the system. It has been concluded that art, which is a cultural phenomenon, is under its own domination by commodifying it.

Key Words: capitalism, culture, individual, art, Frankfurt School.

Giriş

Düşünce tarihinde önemli bir yer edinen Frankfurt Okulu; sahip olduğu nitelikler ile bir düşünce akımı olması yanı sıra kuramsal bir yapıya sahiptir. Almanya'nın Frankfurt şehrinde kurulmuş olan okul, bir grup teorisyeni ve özgün

ORCID ID : 0000-0002-7837768X

DOI : 10.31126/akrajournal.1533023

Geliş Tarihi : 14 Ağustos 2024 / Kabul Tarihi: 29 Ekim 2024

*Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.

bir toplum kuramını tanımlamak üzere kullanılmaktadır.

Sosyolojik yapıda ortaya çıkan çelişkileri geniş bir perspektiften çözümlenmeye çalışan okul temsilcileri; Aydınlanma Hareketi, pozitivizm ve modernizm gibi anlayışlara yaptıkları eleştirileri ile sosyal bilimler alanında yeni bir yaklaşımın ortaya çıkışına imkân vermişlerdir. Onlar; insanlara özgürlük ve eşitlik gibi temel haklar vaadiyle ortaya çıkan bu anlayışların aslında hem akli araçsallaştırdığı hem de bireyi kendine ve dünyaya yabancılaştırdığı düşüncesindedirler.

Modern yaşamın birlikte getirdiği yeniliklerin kültür ve toplum üzerinde bıraktığı etkiyi kültür endüstrisi kavramı ile açıklamayı tercih eden teorisyenler bir yaşam biçimi olan kültürün bu değişimler neticesinde bir endüstri ürününe dönüşmesi üzerinde durmuşlardır. Çalışmalarında temel bir faktör olan kültür olgusunun, modern dönem koşulları doğrultusunda ne denli dönüşüm yaşadığını bizzat deneyimlemiş ve insanları tüketim konusunda manipüle eden ve kültür endüstrisinin güç kazanmasında etkili olan gazete, radyo ve sinema gibi kitle iletişim araçlarını yakın takibe almışlardır.

Kültür endüstrisi kavramında kavramın çağrıştırdığı bir üretim süreci değil, kültürün maddi bir değere dönüşmesi ve böylece kapitalizme hizmet etme düşüncesi yer alır. Bu düşünce, kültür ürünlerinin gerçekliğini ve amacını kaybetmesine, standartlaşarak ticarileşmesine ve egemen güçlerin ideolojilerinin yayılmasına aracılık etmektedir. Nitekim bu amaç doğrultusunda kültür endüstrisi, seri üretim ve kitle iletişim araçları gibi modern dönemin imkânlarından faydalanarak hem üreticiyi hem de tüketiciyi rasyonelleştirilmiş bir sisteme dâhil etmektedir.

Toplumsal gerçekliğin yoğun olarak işlendiği Frankfurt Okulu'nun düşünsel bütünlüğünü detaylı ve açık bir şekilde ortaya çıkaran unsurlardan en önemlisi kuşkusuz sanat olmuştur. Okulun kuruluşundan kapanışına kadar siyaset, müzik, estetik vb. konularda çalışmalar yapan teorisyenlerin düşünceleri günümüzde hâlâ güncelliğini korumaktadır. Teorisyenlerin sanat ve gerçeklik ilişkisine karşı düşünceleri oldukça açık ve nettir. Zira onlara göre sanatın asıl gayesi toplumsal gerçekliği olduğu gibi yansıtmak değildir. Bunun yerine sanat, sahip olduğu etkileme gücünü kullanarak bir işlev yüklenmeli ve toplumdaki tutarsızlık ve yanlışları ifade edebilmelidir. Sanat ancak bunu yaptığı takdirde gerçekliğini kazanmış ve o zaman asıl gerçekliği dile getirmiş olacaktır. Dolayısıyla eleştirel teori; modernizmin getirdiği ağır yaşam koşulları içerisinde bocalayan bireyin, egemen güçlerin hâkimiyetinde olan tüketim kültürünün ve kültürel bir gerçeklik olan sanatın metalaşmasının değerlendirilmesinde, etkili bir rehber olarak kullanılmaktadır.

Teorisyenlere göre tarihsel süreçte, ekonomik alanla başlayıp yavaş yavaş yaşamın birçok alanını rasyonelleştirme çabası içerisine giren kapitalizm bu

rasyonelleştirme arayışında bir kültürel olgu olan sanatı da metalaştırarak amacından uzaklaştırmış ve kendi egemenliği altına almayı başarmıştır. Böylece kültürel ve sanatsal ürünlere yeni bir gerçeklik kazandırılmış ve kültür, endüstri konumuna dönüşürken sanat da artık eşsizlik ve benzersizlik niteliğini kaybetmiştir.

Literatür tarama yapılarak gerçekleştirilen bu çalışmada kapitalizmin bir uzantısı olarak ortaya çıkan modernliğin birey ve sanat üzerindeki yansımaları ağırlıklı olarak Frankfurt Okulu Teorisyenlerinin düşünceleri ekseninde incelenmiştir. Bu doğrultuda kapitalizmin sadece ekonomik alanda değil toplumsal yapının neredeyse tamamına sirayet ettiği birey ve sanat temelinde ele alınmıştır.

1. Kapitalizm Çıkmazında Modernite

Batı'da; Rönesans, Reform ve Aydınlanma hareketi ile şekillenmeye başlayan, akılcılaşmayı ve bireysel özgürlüğü temel alan, dini sadece özel alan ile sınırlı tutan, sosyal, kültürel ve estetik değişimleri içeren ve çok yönlü bir yaşam tarzı olan modernite özünü gelenek karşıtlığı oluşturmakta ve bireyin din, aile ve devlet gibi toplumsal kurumlar karşısındaki özerkliğine karşılık gelmektedir. Bu özellikleriyle modernlik; bireyi ve akli her şeyin üzerinde tutmayı amaçlarken, bireye kendi potansiyelini gösterme, kendi dışındaki tüm otoritelerden kurtulma ve kendini keşfetme imkânı da vermektedir.

Daha açık bir ifadeyle, geleneksel dönemden kopup yeni bir yapıya geçişe işaret eden modernite aslında toplumsal yaşam anlayışlarının değişimini, bireyselleşmeyi, insan hak ve özgürlüklerini, örf, âdet ve geleneklere bağlı olmayan bir yaşam tarzını içeren, sosyal, siyasal, kültürel ve estetik bir dönüşümdür. Rönesans Dönemi'nde ilk adımları atılan, aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan modernite, metafiziği ve akıl dışında olanı tamamen reddetmekte ve rasyonelliği ön plana almaktadır.

Bu doğrultuda dönemin sosyal, siyasal, teknolojik ve ideolojik unsurlarını şekillendiren modernite aynı zamanda bu unsurlar tarafından şekillenen çok boyutlu entelektüel bir girişimdir. Özellikle sanat ve edebiyat alanında yaşanan değişimlerin ifadesinde kullanılmasına rağmen sadece bu alanlarla sınırlı kalmayan kavram, birçok bileşenin etkisinde şekillenmiş ve basit bir yapıya sahip geleneksel toplumların karmaşık modern toplumlara dönüşümüyle sonuçlanmıştır (Marshall, 2003: 508). Aslında bir sanat akımı olan modernizm, sanat alanında ortaya çıkan değişimleri ifade ederken modernlik ya da modernite ise politik, ekonomik ve toplumsal dönüşümlere karşılık gelmektedir. Dolayısıyla teorisyenlerin üzerinde durduğu konular hem sanat alanındaki değişimler hem de toplumsal yapının bahsi geçen unsurlarıyla bağlantılı olan değişimlerdir.

On dokuzuncu yüzyılın başlarından itibaren toplumsal yaşamın baskın bir unsuru hâline gelmiş olan modernite, bu tarihten sonra artık yeni anlamına te- kabül ederek yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Kapsadığı değerleriyle Av- rupa’da yerleştikten sonra bütün dünyayı çevrelemiş ve böylece sosyal yaşam ve organizasyonlarda köklü değişimlere sebep olmuştur.

Modernliğin geleneksel dönemden sadece farklı olmadığı bunun yanında kendinin daha üstün olduğu iddiası taşıdığını belirten Giddens’a (2004: 37) göre modernlik, Avrupa’da ortaya çıkan ve sonrasında tüm dünyayı kuşatan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimidir. Modernliğin temel amaçlarından öne çıkanlar ise; geleneksel topluma ait olan yaşam biçimi, toplumsal kurum ve estetik öğeler gibi birtakım unsurları kendi anlayışına uygun bir şekilde dö- nüştürmek ve zamanın koşullarına göre yeniden inşa etmektir. Aslında içeri- ğine dair düşünsel ayrılıklar olmasına karşın şeklen üzerinde uzlaşılan nokta; akıl ve bilimin önderliğinde, gelişme ve ilerlemeye duyulan sonsuz inançtır.

Tüm bu gelişmelerden önce üretim toplumu olarak karakterize edilen top- lum tipi, bilimsel, teknolojik ve birçok gelişme ile birlikte tüketim toplumuna dönüşmeye başlamıştır. Böylece üretim biçimi ve kapasitesi değişmiş, zaman ve uzam birbirinden ayrılmış ve sosyal yaşam anlayışlarında köklü bir dönü- şüm yaşanmıştır. Birey artık bir alanla sınırlı olmaktan kurtularak, zamanın sınırlarını aşma imkânına erişmiştir. Giddens’ın da ifade ettiği gibi; geleneksel toplumlarda zaman ve uzam birbiriyle bağlantılı iken modernleşmeyle birlikte zamanın standartlaşması; zaman ve uzam arasındaki bağların kopmasına, içe- riklerinin boşaltılmasına ve ayrıcalıkların ortadan kalkarak saf biçimler hâline gelmesine imkân vermiştir (Akt. Ritzer, 2013: 552). Modern dönem öncesinde bireyler arasındaki etkileşim aynı mekân ve zamanda bulunma koşuluna dayalı iken modern dönemle birlikte uzam farklı bir boyut kazanmış ve bu durum sosyal etkileşimlerin gerçekleşme koşulunu da değiştirmiştir.

Sürecin başlangıç aşamasında Batı, önceliği bilim ve medeniyete vermiş ve kayda değer bir başarı ve gelişme göstermiştir. Ancak bilim ve teknikte elde edilen bu ilerleme, manevi ve sosyo-kültürel alanda beklenilmedik sonuçlar doğurmuş, bireysel bunalımlar ve rahatsızlıklar baş göstermeye başlamıştır (Bilgiseven, 1985: 325). Tarıma dayalı toplum yapısından, endüstriye dayalı bir toplum yapısına geçiş süreci, bilimsel alanda ve üretim yapısında geniş çaplı gelişmelere imkân verirken bireysel ve toplumsal yaşamda birçok proble- mi de beraberinde getirmiştir. Özellikle aklın öncülüğünde yeniden yapıla- nan kentler ve bunun toplumsal yaşama yansımaları; bireylerin içe dönüşle- rine, yaşamlarında anlamsızlığa, kendilerine ve dünyaya yabancılaşmalarına neden olmuştur. Daha açık bir ifadeyle; bireyin tüm baskılardan kurtulup öz- gürlüğünü sadece akılcılığın sağladığına bağlayarak, bu çizgide ilerleyen, bireyin

ve toplumun özgürleşmesini gelişme ve ilerleme olarak ele alan bu dönüşüm, öngörülmedik sonuçlara kapı aralamıştır.

Başlangıçta sosyal eşitsizlik, sınıfsal hiyerarşi gibi dönemin toplumsal problemlerini çözmeyi ve bireyi bu unsurlardan kurtarıp özgür iradesiyle daha güzel ve hiç olmadığı kadar mutlu bir yaşama kavuşturmayı vadeden modernite bu hedefini gerçekleştiremediği gibi bireysel ve toplumsal yaşamda daha önce görülmeyen derin çatlaklar, sosyal çatışmalar, sosyolojik ve psikolojik rahatsızlıkların baş göstermesiyle artık içinden çıkılmaz bir duruma dönüşmüştür.

Bahsi geçen bu gelişmelerin insanlar üzerindeki olumsuz etkisi ve dünya çapında yaşanan savaşların büyük tahribatlara yol açması gibi toplumsal yapıda yaşanan birçok olay modernitenin vadettiklerinin yerine getirilmeyişinin bir sonucudur. Aslında modern dönemde ekonomiden kültürel yapıya kadar neredeyse hayatın tamamını esir alan ve toplumda baş gösteren birçok olumsuzluğun kaynağı kapitalizmdir.

Anahtar kavramı sermaye birikimi olan kapitalizm, sadece ekonomi ile sınırlandırılmayacak kadar geniş bir alana yayılan ve içerisinde birçok olumsuzluğu barındıran toplumsal bir sistemdir. Marx'a göre (2015: 6) meta kapitalizmin bir birimidir ve bu birim de âdeta bir hücreye benzemektedir. Kavramı en basit ifadeyle, toplumda üretim araçlarına sahip sınıftan, yüksek kâr getirisi amacıyla giriştiği teşebbüs olarak açıklamak mümkündür. Yani üretim araçlarına sahip bir sınıf ile işçi sınıfının ilişkilerine dayanan bu sistemde; iş gücü meta olarak alınıp satılmakta ve sermaye birikimi ve kâr temel hedef olmaktadır.

Modern dönemde teknolojik gelişmelerin sağladığı iletişim ve ulaşımda yaşanan gelişmeler, kapitalizmin ortaya çıkışı ve gelişmesinde oldukça önemli etkenlerdir. Gelişmesi bunlarla sınırlı kalmayan sistem, kültürel ve ekonomik alanda tüm dünyanın tektipleşmesine karşılık gelen küreselleşme ile birlikte çok daha fazla güçlenerek etki alanını genişletmeyi başarmıştır. Öyle ki kültürlerin, değerlerin, mal ve hizmetlerin dünya çapında dolaşımıyla birlikte tüm dünyada yayılmaya başlamış ve bu durum toplumlarda tüketim kültürünün yerleşmesine ve neredeyse her şeyin alınır satılır bir duruma dönüşmesine yol açmıştır. Aslında bu durumun ortaya çıkmasında Aydınlanma Hareketi'nin temel dayanağı olan rasyonelleşme anlayışının büyük katkısı vardır. Zira aklın ön plana alınmasıyla birlikte manevi değerler arka plana atılmış maddi değerler kutsallaştırılmıştır. Sosyolojinin kurucularından olan Weber'e göre bu durum insanları demir kafes içerisine hapsedmektedir ki bu sistemde rasyonel ilişkiler ve bürokratik bir anlayış hâkimdir. Ona göre rasyonelleşme; teknik becerilerde bir uzmanlığı sağlaması yanı sıra insanları dinî değerlerden uzaklaştırmakta ve dünyanın büyümesini bozmaktadır (Akt. Ayas, 2015: 110). Weber'in (1978)

eylemleri kategorize ettiği ekonomi ve toplum kitabında bireylerin davranışlarını bazı kriterler çerçevesinde kategorize etmiştir. Rasyonelleşme ile birlikte bireylerin karşı karşıya kaldığı ve Weber'in demir kafes olarak nitelediği durumu insan eylemlerinin; değer-ussal eylem kategorisinde değerlendirmek mümkündür. Zira bu anlayışa göre sonucu her ne olursa olsun bireylere bazı konularda dayatma söz konusudur. Yani eylemin amacı, aracı ve sonucu rasyonel olarak dikkate alınmakta ve bu durumuyla da eylem akılcı olarak kabul edilmektedir.

Weber, demir kafes ya da rasyonalite kavramlarıyla aslında kapitalizmi anlatmaya çalışmakta ve ona göre bu sistem, bireylerin hayal dünyasını ve bakış açılarını kısıtlamaktadır. O, bir toplumun sosyal ve tarihî temellerini incelediği *Protestan Ahlakı ve Kapitalizm'in Ruhu* çalışmasında Protestanlığın sahip olduğu değerlerin, ekonomik sistemin gelişiminde nasıl rol oynadığını açıklamaya çalışmıştır ki ona göre inanç sistemi, toplumsal yapıyı şekillendirmede etkin bir güçtür. Weber'e göre (2015: 32) on altıncı yüzyılda varlıklı kentlerin birçoğu Protestanlığı kabul edenlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla bunun etkileri ona göre Protestanların ekonomik kavgada varolmalarına katkı sağlamaktadır.

Öte yandan, modern dönemin alt yapısını oluşturan gelişmelerden biri olan Sanayi Devriminin etkisiyle ivme kazanan kapitalist sistemin hâkim bir güç olarak toplumda yerleşmeye başlamasıyla birlikte bir yaşam biçimi olan kültür, bu niteliğini kaybederek bir endüstri durumuna dönüşmüştür. Frankfurt okulu teorisyenlerinden Adorno ve Horkheimer'e göre (2010: 257), kapitalizm ile birlikte insan zihni, metalaşmış bir dünyanın etkisine kapılarak endüstriye hizmet etme yolunda bir araç konumuna dönüşmüştür. Dolayısıyla öncesinde kültürün üreticisi olan birey bu gelişmelerle birlikte toplumsal görev ve sorumluluklarının dışına itilmiştir.

Toplum çepçevre kuşatan kapitalizmin etkin bir güç olarak toplumda yerleşmesiyle birlikte bir tüketim toplumu ortaya çıkmış böylece tüketime gerçekleşmesi adına sanat dâhil her şey gerçekliğinden koparılarak bir tüketim nesnesine dönüştürülmüştür. Dolayısıyla Baudrillard'a göre (2003: 15) bu dönemde gerçeğin yerini yapay gerçeklik almış ve gerçek simülasyonla yer değiştirmiştir. Böylece gerçek olan modelleri ile yeniden üretilmekte ve sayısız kopyası yapılmaktadır ki bunu da teknolojinin sağladığı imkânlar kolaylaştırmaktadır. Baudrillard'ın simülasyondan kastı ise gerçeğin kendi özünden koparılarak taklitleriyle yer değiştirmesidir ki bu da hipergerçekliğe karşılık gelmektedir.

Çalışmalarını kapitalizm çerçevesinde şekillendiren Frankfurt Okulu teorisyenlerine göre tarihsel süreçte, ekonomik alanla başlayıp yavaş yavaş yaşa-

mın birçok alanını rasyonelleştirme çabası içerisinde giren kapitalizm bu rasyonelleştirme arayışında bir kültürel olgu olan sanatı da metalaştırarak amacından uzaklaştırmış ve kendi egemenliği altına almayı başarmıştır. Böylece bu baskın anlayış kültürel ve sanatsal ürünlere yeni bir gerçeklik kazandırmış ve sanat artık eşsizlik ve benzersizlik niteliğini kaybetmiştir. Dolayısıyla kültür ve sanatın da dâhil olduğu birçok şeyi bir metaya dönüştüren kapitalizm süreç içerisinde zirveye tırmanarak sadece sanatın değil modernitenin getirdiği koşullar nedeniyle zaten bir bocalama içerisinde olan bireyin de konumunu değiştirmiştir.

Zira modernite, sahip olduğu niteliklerle bireylerin manevi ihtiyaçlarını tam olarak karşılayamamış, bireysel problemlerine çözüm bulamamış, sosyolojik ve psikolojik çöküntülere neden olmuş ve maddi değerleri kutsallaştırırken manevi değerleri görmezden gelmiştir. Dolayısıyla kapitalizm ile şekillenen ve somut ilişkilerin değerini kaybettiği bu Yeni Dünya Düzeninde birey hem kendisine hem de bu dünyaya yabancılaşmış böylece geçmişte sahip olduğu eşsiz niteliklerini aşama aşama kaybetmeye başlamıştır. İşte bu gelişmelerle birlikte hayatın tamamının rasyonelleştirildiğini ve bireyin ayakta kalabilmesi için sistemin varoluş koşullarına uyması gerektiğini belirten Horkheimer, (2016: 128) birey istese de bu durumdan kaçamayacağını ve tüm enerjisini sisteme uyum konusuna adayacağı düşüncesindedir.

Kısaca sanayileşme, sekülerleşme ve en nihayetinde kapitalizm ile şekillenen modern dönemde sanat değerini yitirmeye başlamış, birey ise hem kendisine hem de dünyaya yabancılaşmıştır. Tüm bunların yanı sıra ortaya çıkan bu Yeni Dünya Düzeni somut ilişkilerin kolayca anlaşılmadığı bir dış dünya hâline dönüşmüştür. Öyle ki hızlı kentleşmeyle birlikte artan kalabalığa rağmen zaten kendini yalnız hisseden ve aynı zamanda çevresine de yabancılaşan birey, kapitalizmin sebep olduğu olumsuzluklar nedeniyle mutluluk, refah ve benzeri birçok şeye karşı umudunu yitirmeye başlamıştır. Dolayısıyla modern toplumsal yapının inşasıyla birlikte gittikçe güçlenerek hayatın tamamını etkisi altına alan kapitalizm, sanatı, sanatçıyı, sanat eserini ve bireyleri, geri dönülmesi zor bir değişime götürmüştür.

Bahsi geçen bu süreci ayrıntılı bir şekilde ele alan Frankfurt Okulu teorisyenleri genelde kültürün özelde ise sanat olgusunun köklü bir değişime uğrayışını ve bu dönüşümde bireylere oynatılan rolü kendi deneyimleriyle aktarmaya çalışmışlardır.

2. Frankfurt Okulu ve Teorisyenlerine Kısa Bir Bakış

Düşünce tarihinde önemli bir yer edinen Frankfurt Okulu, sahip olduğu nitelikler ile kuramsal bir yapıya sahiptir. Almanya'nın Frankfurt şehrinde kurulmuş olan okul, bir grup teorisyeni ve özgün bir toplum kuramını

tanımlamak üzere kullanılmaktadır.

Frankfurt Üniversitesi çatısı altındaki bir araştırma merkezi olmasının yanı sıra bir düşünce hareketini temsil eden okul, sosyoloji, tarih, felsefe, siyaset bilimi, psikanaliz ve müzikoloji gibi birçok disiplinden aydını bir araya getirmiştir. Adil, demokratik ve eşitlikçi bir toplum yapısı oluşturmayı amaçlayan okul; bürokrasi, popüler kültür, faşizm ve sanat gibi konularda kapsamlı çalışmalar yapmıştır.

Toplumda ortaya çıkan çelişkileri yalnızca ekonomi açısından çözümleneyen okul temsilcileri, kültür boyutuna da vurgu yaparak, ekonominin ortaya çıkardığı kültürel ve psikolojik ilişkileri ön plana almışlardır (Kızılcelik, 2013: 59). Toplumsal sorunları sosyolojik, kültürel, politik ve felsefi bir çerçevede ele alan okulun temel amacı, toplum içindeki bireylerin kendileriyle, diğer bireylerle, doğayla ve otoriteyle kurdukları etkileşimde, sömürü ve tahakküm ilişkilerini yapısal olarak dönüşüme uğratarak özgür bir toplum idealini ortaya çıkarmaktır (Gülenç, 2015: 83).

Teorisyenler Aydınlanma, pozitivizm ve modernite yanı sıra kapitalizm, faşizm, liberalizm ve bilimsellik gibi konularda kimi zaman reformist kimi zaman da eleştirel nitelikte değerlendirmelerde bulunmuşlardır. Dolayısıyla hem bireylerin özgürlüğünü hem de toplumun dönüşümünü sağlamak adına bilimsel ve toplumsal paradigmalara karşı yaptıkları eleştiriler yapıcı nitelik taşımaktadır.

Onlara göre insanlara özgürlük ve eşitlik gibi temel haklar vaadiyle ortaya çıkan Aydınlanma, pozitivizm ve modernite gibi olgular aslında akli araçsallaştırırken bireyi kendine ve dünyaya yabancılaştırmıştır. Sosyolojik yapıda gerçekleşen olaylar neticesinde insanın ve doğanın yıpratılıp, sömürüldüğünü düşünen eleştirel teorisyenler, toplumsal yapıdaki birçok çelişkiyi ortaya çıkartıp eleştirme yoluyla; sosyal refah, Aydınlanma ve dönüşüm sağlayabileceklerine inanmışlardır. Kısaca sosyolojik yapıda ortaya çıkan çelişkileri geniş bir perspektiften çözümlenmeye çalışan okul temsilcileri, bu yeni düzen anlayışlarına yaptıkları eleştirileri ile sosyal bilimler alanında yeni bir yaklaşımın ortaya çıkışına imkân vermişlerdir.

Modern yaşamın birlikte getirdiği yeniliklerin kültür ve toplum üzerinde bıraktığı etkiyi kültür endüstrisi kavramı ile açıklamayı tercih etmişlerdir. Zira bir yaşam biçimi olan kültürün bu değişimler neticesinde bir endüstri ürününe dönüşmesi, teorisyenlerin çalışmalarında temel belirleyici faktör olmuştur. Teorisyenler klasik (Ortodoks) Marksizmin ekonomiye öncelik veren bakış açısından kültür merkezli bakış açısına geçmişlerdir. Bu durumun kaynağında ise Avrupa işçi hareketlerinin başarısızlığı, Hitler zulmü ve SSCB'deki sözde sosyalist olumsuz uygulamalara mesafeli tutumları gibi unsurlar yer almaktadır.

West'in de (1998: 91) ifade ettiği üzere Kültür Endüstrisi bir diğ er adıyla eleştirel teorisinin temeli, diyalektik yöntem ve daha özgür bir toplum idealine dayalıdır. Dolayısıyla üzerinde durdukları kültür olgusunun, modern dönem koşulları doğrultusunda nasıl dönüşüm yaşadığını bizzat deneyimlemiş ve insanları tüketim konusunda manipüle eden ve kültür endüstrisinin güç kazanmasında etkili olan gazete, radyo ve sinema gibi kitle iletişim araçlarını yakın takibe almışlardır. Böylece düşünürler modern toplumda değişime uğrayan birey ve tüketim gerçekliğini, kültür, sanat ve estetik konuları çerçevesinde yorumlayarak ele almışlardır.

3. Kültür Endüstrisi, Birey ve Sanat

Yeni Dünya düzeni karakteristiğinin kültür ve topluma yansımalarını kültür endüstrisi kavramı ile açıklamaya çalışan Frankfurt Okulu teorisyenlerinin odağında modern dönemde kapitalizm etkisinde dönüşüm yaşayan kültür, sanat ve birey yer almaktadır. Dolayısıyla kültür endüstrisinde sanat analizinin daha iyi anlaşılması, sanatın kökeninde yer alan kültür kavramının, kapitalizm ile birlikte nasıl dönüşüme uğradığının açıklığa kavuşturulmasıyla mümkün olacaktır. Kültür her toplumun kendine ait örf, adet, gelenek, din, sanat vb. değerlerini içeren ve bu değerleriyle toplumları birbirinden ayıran bir karakteristiğe sahiptir. Williams'a göre (1993: 17) Başlangıçta yetiştirme olarak ürün kültürü, besleme olarak hayvan kültürü anlamlarında kullanılırken sonrasında insan zihninin kültürü de eklenerek kapsamı genişlemiştir. Dolayısıyla bir topluluğun yaşam tarzını içeren ve genel bir ruhsal yapılanmaya karşılık gelen kavram olarak kullanılmaya başlamıştır.

Ancak modern endüstri toplumlarında ortaya çıkan seri üretim ve tüketim anlayışıyla birlikte toplumsal yapıda köklü değişim yaşanmış ve böylece kültür, endüstri kültürü durumuna dönüşmüştür. Kuşkusuz bir yaşam biçimi olan kültürün bu değişimler neticesinde bir endüstri ürününe dönüşmesi, Frankfurt Okulunun çalışmalarında temel belirleyici faktör olmuştur. Okulun temsilcilerinden olan Walter Benjamin'e göre (2002: 7079) kimi nesnelere birleştirilerek ya da taklit yoluyla bir sanat eseri üretilmesi sanatı gerçekliğinden uzaklaştırmaktadır. Zira ona göre sanat, belirli bir anlama, eşsiz bir varoluşa ve bir auraya sahiptir. Dolayısıyla bu uygulamalarla birlikte bahsi geçen niteliklerini kaybetmekte ve sıradan bir nesneye dönüşmektedir.

Teorisyenlere göre kültür endüstrisi, mevcut ekonomik sistemin toplumsal sistemle kurduğu ilişkiler bütünü anlamına gelmektedir. Daha açık bir ifadeyle toplumsal yapıda kültürün biçimlenmesinde etkili olan; işçi-işveren ilişkisi, üretici-tüketici ilişkisi ve sanatsal üretim ve tüketim ilişkisinde meydana gelen değişim ve dönüşümlerin toplumsal yapıya yansımalarıdır. Modern yaşamın

sahip olduğu niteliklerin kültür ve toplum üzerinde bıraktığı etkiyi kültür endüstrisi kavramı ile açıklamayı tercih eden teorisyenler kültürün endüstrileştirilmesiyle beraber, farklı bir toplum gerçekliğinin ortaya çıkışı ve toplumun kültür endüstrisi tarafından yeniden biçimlenişi gibi temel problemler üzerinde durmuşlardır. Bir diğer amaçları ise eleştirdikleri kültürel yapıyla kapitalist sistemin yalnızca siyasi ve ekonomi ile tanımlanamayacak kadar çelişkili bir yapı olduğunu gerekçeleriyle birlikte açıklığa kavuşturmadır. Okula müdürlük ettiği dönemdeki açılışta konuşma yapan Horkheimer şu ifadelerle yer vermiştir: "...*insanların kaderinin yalnızca onların bireyler olarak değil, bir topluluğun üyesi olmaları sıfatıyla da yorumlanması*"...(Slater, 1989: 32) şeklinde devam eden açıklamalarıyla aslında toplumsal felsefenin daha çok evrensel boyutuna vurgu yapmaktadır.

Eleştirel Teorinin en etkili isimleri olan Adorno ve Horkheimer'in modern toplum eleştirilerinin temelinde yer alan kültür endüstrisi, kendiliğinden gerçek bir kültür değil, şekleşmiş bir kültürdür. Bu anlayışın oluşumunda ise; Amerika'daki deneyimleri ile Adorno'nun müzik sanatına ilgisi ve Almanya'nın Faşizm anlayışı oldukça etkilidir (Kızılcıkelik, 2013:209). Kültür endüstrisi ifadesini ilk kez Aydınlanmanın Diyalektiği adlı kitaplarında kullanan Adorno ve Horkheimer, kitle kültürü kavramını kültür endüstrisi ile değiştirmişlerdir. Kitlelere uygun tüm tüketim ürünlerinin planlı bir biçimde üretildiğini ifade eden Adorno, (2007: 109) kültür endüstrisinin bilindik şeyleri dahi yeni bir nitelikte birleştirdiğini ve tüketimin aksamaması adına sistemde hiçbir boşluk bırakılmadığını belirtmiştir.

Kitle kültürü yerine kültür endüstrisi kavramını tercih eden teorisyenlerin kavramı bu şekilde kullanmalarındaki kasıt, ekonomik ve kültürel yapının değişime uğramasıyla birlikte, bir yaşam alanı olan kültürün tüketim alanına dönüşmesidir. Aslında kitle kültürü kavramının olumlu çağrışımlar yapması ve sosyolojik yapıdaki çelişkiyi açıklamakta yetersiz görülmesi nedeniyle kültür endüstrisi kavramı tercih edilmiştir.

Teorisyenlerden Adorno (2003: 76) kültür endüstrisini, kültürün tüketime uygun bir şekilde üretilmesi ve böylece tüketimin üretime uygun bir şekilde güdülenmesini sağlamak şeklinde tanımlamıştır. Adorno'ya göre tüketim için önceden gerekli çalışmalar yapılır ve şartlar olgunlaşınca planlanan ürünler hizmete sunulur. Burada amaç, en büyük satışı yapmak ve en büyük kâra ulaşmaktır. Böyle bir sistemde ürünler kalite ya da işlevsellikten ziyade tüketilebilir olmalarıyla ölçülmekte ve önceden yapılan planlamalarla ürünlerin tüketim kaygısı yaşanmamaktadır.

Teorisyenlerin üzerinde durdukları konular genel olarak; henüz yeni olgunlaşmaya başlayan ve yeni bir egemenlik şekli olan teknokratik-bürokratik ge-

lişmenin bilimde ve teknolojiadaki ideolojik etkisine karşı eleştiri, sosyal bilimlerde alanında pozitivizme yönelik eleştiri ve kültür endüstrisine yönelik eleştirilerden oluşmaktadır (Bottomore, 1997: 61). Hitler zulmünden kaçarak Amerika'da buldukları sürece kapitalizmin gelişimine paralel bir şekilde ortaya çıkan kitle kültürü ve iletişiminin hızlı bir şekilde gelişimine ve tüketim toplumunun hangi şartlarda ortaya çıkışına tanıklık etmişlerdir. Kitle iletişim araçları gibi teknolojik gelişmeler ışığında kültür endüstrisinin nasıl zirveye tırmandığını, bireyleri sınırlandırarak pasif bir kitle konumuna sürüklediğini gözlemleyerek analiz etmeye çalışmışlardır.

Toplumda büyük bir etki gücü bulunan kitle iletişim araçlarına bu sistemde biçilen rol, ticareti, sanatı, dini ve siyaseti harmanlayarak bir araya getirmektedir. Aslında burada gerçekleştirilmek istenen, tüm bu kültürel unsurları aynı çatı altında ticari bir boyuta indirgeyerek, kültür endüstrisine uygun bir şekilde arzu edilen bilinci oluşturmaktır. Oluşan bu bilinç ile birlikte, kültür endüstrisinin egemenliğinde kontrol altına alınan bireyin, toplumsal statüsüne göre simgesel ürünler belirlenmekte ve bu ürünler bireyle özdeşleştirilmektedir. Bundan sonra yapılacak iş, önceden tespit edilen beğeni düzeyi ve öngörülen tüketime göre ürünler üretmek ve reklamcılığın manipülatif gücüyle durumu kontrol altına almaktır.

Bu süreçte, kapitalist anlayış çerçevesinde kültürel ve sanatsal ürünlerin tamamı tüketim nesnesine dönüşmekte ve birey bu ürünleri tükettiğinde mutlu olabileceğini düşünmektedir. Bu sistemde artık her şeyin ticari bir karşılık kazanmasıyla alışveriş değeri dışında hiçbir şeyin değeri kalmamaktadır (Marcuse, 1968: 27).

Kapitalizmin tüketim mantığında, sahip olduğu statüsüne göre adeta bir istatistik verisine dönüşen birey, tüm bunların farkında olmadan kültür endüstrisi tarafından kendisi için tasarlanmış ürünleri tüketerek mutlu olacağını, yaşamına bir zenginlik katacağını düşünmektedir. Ancak sistemin tek amacı bireylerin isteklerinin sınırsızlığından yararlanarak bunları gerçek, temel ihtiyaçlar gibi sunmak ve adeta araçsallaştırılan bireyi sürekli tüketimin içine çekmektir. Manipülasyona uğradığı için kendisine sunulan bu durumu kabullenen ve sınırsız arzularının etkisiyle hangisinin gerçek hangisinin sahte ihtiyaç olduğunu düşünemeyen birey, sistemin kendisinden beklediği şekilde hareket etmektedir. Bundan sonra artık düşünme fırsatı bırakılmayan ve kendisi için tasarlanan ürünleri tüketmesi gerektiği empoze edilen birey için alışveriş değeri dışında tüm gerçeklikler önemini kaybetmektedir. Nitekim bu durum insanları bir döngünün içerisine hapsedmekte ve onları kendi gerçekliklerinden alarak önceden kurgulanmış ve tasarlanmış bir gerçeklik içerisine yöneltmektedir. Nitekim Debord, gösteri toplumu modelinde de benzer bir eğilim eğilime dik-

kat çekilmektedir. Tüketimin gerçekleşmesi adına gerçeğin gösteri ile yer değiştirdiği sistemi gösteri toplumu olarak kavramsallaştıran Debord'a göre (1996:39) gösterinin beklentisine hizmet amacıyla bireye adeta altın tepside sunulan bu metalar tüketim hızını artırma gayesi taşımaktadır. Çekiciliği artırılarak yeni misyonlar yüklenen ve kitlesel olarak tüketilen metalar pasifize edilmiş bireyler tarafından büyük ilgiyle karşılanmaktadır ki işte bu noktada gösteri amacına ulaşmaktadır. Dolayısıyla kitlelerin büyük çoğunluğu tarafından tüketilen albenisi yüksek olan bu nesnelere zamanla etkileri azalınca yerini güncel metalara bırakmakta ve artık bunların tüketimi için mücadele başlanmaktadır.

Bu mücadeleyi canlı tutmak amacıyla endüstri yeni taktikler geliştirmekte ve böylece gücüne güç eklemektedir. Örneğin Adorno'nun da belirttiği üzere (2007: 109) endüstri kitlelere sunduğu ürünlerin tüketimini artırmak amacıyla benzerliğini gizlemekte ve bireylerin isteklerini, ilgilerini canlı tutarak farklı olduğu izlenimi vermektedir (Adorno, 2007: 109). Benzer anlayışı Lyotard'da da görmek mümkündür. Zira ona göre de insanların arzu ve istekleri birtakım kurumlar tarafından belirlenmekte ve bireyler bahsi geçen bu kurumlar tarafından baskı altına alınabilmektedir (Akt. Şaylan, 2002: 339). Lyotard'ın (1980: 8-74) *postmodern durum* adlı çalışmasını gerçekleştirmesindeki amacı, yeni bir çağa girişle birlikte bilginin değişen konumu ve bu çizgideki gelişmiş toplumların sorgulanmasına dayalıdır. Lyotard'a göre postmodernizm, modern dönemin kendi değerlerini meşrulaştırmak amacıyla kullandığı meta anlatılara, insanlığın ancak bilimle ilerleyip özgürleşeceklerine olan inanca karşı ortaya çıkan bir düşüncedir. Dolayısıyla ona göre modernizm büyük anlatılar içerisindedir ve bu anlatılarla kendi düşünce yapısını meşrulaştırma amacı taşımaktadır.

Görüldüğü üzere sistem öyle akıllı ilerlemektedir ki birey içinde yer aldığı bu tüketim tuzağını ve yapılan kurguyu fark edememekte, kendine sunulanı kabullenmek zorunda kalmaktadır. Aslında bahsi geçen bu durum modernitenin kutsallaştırdığı maddi değerlerin bireyler üzerindeki etkisine işaret etmektedir. Nitekim Şaylan'ın da belirttiği üzere (2002: 12) modernizm aslında genel olarak dünyayı değiştirmeye yönelik sanatsal bir çaba olarak değerlendirilmekte ve bu dönemde kapitalizmin gelişimine paralel olarak değişen toplumsal yaşam gerçekliğine karşı dünyanın değiştirilebileceği ülküsü ağır basmaktadır. Böylece misyonu bu değişimi gerçekleştirmek olan sanatçının çalkantılı bir toplum atmosferinde kendini bir açmazda bulması ve kendi dünyasına yönelmesi gibi bir kaçış söz konusudur. Dolayısıyla sanatçılar dönemin iki temel değeri olan hümanizm ve özgürlük ışığında toplumsal gerçekliği soyutlayarak yansıtmaya çabalamışlardır.

Bu noktada sanat tarihçisi Fischer'in (2003: 43-198) konuyla ilgili tespitleri dikkate değerdir. Zira o, insanlık tarihi boyunca sanatçının ilk kez modern dönemde bu kadar özgürleştiğini düşünmekte ve bu özgürlüğü yalnızlığa ve saçmalığa götüren bir özgürlük olarak değerlendirmektedir. Kapitalizmin sanat alanında yeni bir Rönesans yaratma yeteneğinden yoksun olduğunu düşünen Fischer'in soruları dikkate değerdir. Şöyle ki; "Homeros'un ya da Shakespeare'in Mozart'ın ya da Goethe'nin doğacağı düşünülebilir mi? Doğacak olsa bile toplum böyle birine gereksinim duyacak mıdır? Ya da gerçeklikle başa çıkamayan insanların gerçekliğin yerine koydukları tılsımlı bir son çare değil midir sanat?" gibi sorduğu sorularla aslında modern dönemin çıkmazda olduğunu vurgulamaktadır. Zira ona göre kapitalizmin dokunduğu her şeyi metaya çevirmesiyle birlikte sanat da sanatçı da farklı bir konuma dönüşmüştür. Tüm gerçeklikleri adeta bir toz bulutuna dönüştüren kapitalizm üretim ve tüketim arasındaki doğrudan ilişkiyi ortadan kaldırarak her türlü ürünü kâr amacıyla pazara sürmüştür. Toplumsal alanda ortaya çıkan yeni oluşumlar insanlar arasındaki dolaysız ilişkileri ortadan kaldırmış böylece bireyin hem toplumsal gerçeklere hem de kendisine yabancılaşmasına yol açmıştır. Böyle bir düzende ne yazık ki sanat artık bir meta, sanatçı bu metanın üreticisi, birey de bu metanın tüketicisi konumundadır.

Postmodernizmin keskin çizgilerle moderniteden ayrılmadığını düşünen Jameson (2008: 21), postmodern terim yerine, iki dönem arasında sürekliliği işaret eden geç-kapitalizm kavramının tercih edilmesinin daha doğru olacağı düşüncesindedir. Aslında postmodernizm, modernitenin özellikle kültürel ve sanatsal alandaki baskın olduğu eğilimlerinin tükendiği görüşüyle hareket etmektedir. Örneğin modernizmin gerçekliğine göre şekil almış olan resim ve edebiyat gibi sanat alanlarının sonunun geldiği ya da etkinliğini yitirdiği düşüncesi içerisindedir (Jameson, Lyotard, Habermas, 1994: 59). Kuşkusuz bahsi geçen oluşumların kaynağında geç kapitalizmin etkin bir güç olarak toplumda yayılması yer almaktadır. Öyle ki bu anlayış doğrultusunda yeni bir gerçeklik algısı oluşmaya başlamış ve tüm sanatsal üretim eylemleri bu çerçevede kapsamında şekillenmeye başlamıştır. Dolayısıyla endüstri toplumunda üretilen eserlerin avangard anlayışa ve kapitalist sisteme uygun bir biçimde tüketim nesnesine dönüşmeye başlaması kaçınılmaz olmuştur. Zira artık sanat yeni bir gerçeklik edinmiştir ve bu gerçeklik paralelinde biricikliğini tamamen kaybetmiş ve bir meta gibi alınır satılır bir konuma itilmiştir. İşte kapitalizmin etkisinde döneme damgasını vuran bu anlayış büyük ölçüde benimsenerek, neredeyse tüm sanat eserlerinin piyasa kriterlerine göre şekillenmesine ve bu ölçütler çerçevesinde üretilip tüketilmesine neden olmuştur.

Teorisyenlere göre eğlence endüstrisinde yaşanan artış, kültürel ürünlerin standartlaşmasına ve rasyonelleşmesine sebep olmuştur. Zira bireylerin tüketimi için üretilen kültürel ve sanatsal ürünler kapitalist sistemin kâr elde etme mantığına uygun olarak tasarlanmıştır (Çağan, 2003: 183). Kuşkusuz modern dönemde gerçekliğin temsilinden uzaklaşarak içsel gerçeklikle tanışan sanat, bu dönemin sonlarına doğru bir metaya dönüştürülmek suretiyle yeni bir gerçekliğe daha adım atmıştır. Bu durum karşısında sanatçı da bu duruma adapte olmuş ve tüketim mantığıyla işleyen kapitalist pazarda yer edinebilmek için adeta bir var olma savaşı içerisine girmiştir. Böylece modern dönemde sanat, klasik dönem anlayışından tamamen uzaklaşmış ve kapitalist sistemin tüketim mantığına uygun bir şekilde hizmet vermeye başlamıştır.

Kapitalizmin genel işleyiş mantığı her şeyin piyasaya yönelik üretilmesi ve üretilen ürünlerin tamamının kısa bir süre içerisinde tüketilmesine dayanır. Bu doğrultuda tüm tüketim alanları kapitalizmin kâr mantığına hizmet edecek şekilde rasyonelleştirilmekte ve ürünler başka bir kriter aranmadan sadece tüketilebilir olma özellikleriyle ölçütlendirilmektedir. Bu anlayışta, tüketimin istikrarı ve sistemin sorunsuz bir şekilde işlemesi için birey önceden kurgulanan araçlarla sisteme entegre edilmektedir. Böylece birey, modern teknolojiler ile adeta yeniden üretilen bir nesne konumuna indirgenerek bilinçdışı bir şekilde kültürün metalaşmasına kayıtsız kalmaktadır.

Dünyanın hızlı bir şekilde değişmeye devam etmesi, kültürün oluşumunda toplumun etkisinin gittikçe azalması ve kültürün de diğer ürünler gibi endüstrileşmesi sistemin işini oldukça kolay bir hale getirmiştir. Zira artık tüketimi önceden planlanmış bir üretim söz konusudur ve sistemin boşluksuz yapısı içerisinde tüketim bir risk olmaksızın öngörülebilir bir düzeye ulaşmıştır. Aslında bu sistemde üretimi yapılan ürünlerde insanlara yenilik olarak sunulan şey sadece bir aldatmacadan ibarettir.

Teorisyenlere göre gayet akılcı bir şekilde dayatılan bu işleyiş, geçmişte uygulanan tahakküm yöntemlerinden çok daha ince ve etkili bir şekilde uygulanmaktadır (Jay, 1989: 313). Modern çağın sonuçlarından olan araçsal akıl, bireyin davranışlarını yönlendiren temel etken olmuş ve manipüle edilen birey adeta bürokratik olarak düzenlenmiş çelik bir kafese hapsedilerek sömürülmektedir. İlginçtir ki egemen güçler tarafından yönetilen ve kontrol altında tutulan kültür endüstrisi, aslında şeklen bireyselleşme yanlısıdır ve aynı zamanda eşitlikçi bir toplumsal gerçeklik görüntüsü vermektedir. Ancak bu algının tam tersine sistem bireyi nesneleştirmekte, tepkisizleştirmekte ve teknolojiden aldığı güçle çepçevre kuşatıp, denetim altına almaktadır.

Kültür endüstrisinde sanat, alt yapı ve üst yapı ilişkisi bağlamında egemen güçlerin ideolojilerini taşıyan bir işleve sahiptir (Moran, 1994: 39). Adorno ve

Horheimer'a (2010: 38) göre gerçekliğin bir temsili olan sanat, kültür endüstrisi tarafından üretilen sanat nesnesi ile bağdaşmamaktadır. Zira estetik bir değere ve büyüsel bir niteliğe sahip olan sanat eserinin kendine ait kapalı bir gerçekliği vardır. Aynı zamanda yasaları vardır özerktir ve yaşamın içindedir.

Kuşkusuz asıl amacı meta üretmek olan kültür endüstrisi sanatı da tüketim nesnesi haline getirme ve bunu sürdürebilme amacıyla hep bir arayış içerisindedir. Örneğin tüketim amaçlı reklamını yaptığı birçok ürünün yanına sanat kavramını ekleyerek sanatı kendi gerçekliğinden alıp tüketim ürünlerinin arasına eklemeyi başarmıştır. Böylece belirli kurallara dayanan, topluma göre işlev yüklenen ve kültürel bir gerçeklik olan sanat artık varlığını devam ettirememiş, yerini sanat adı altında üretimi yapılan birtakım ürünlere bırakmıştır. Kültür endüstrisinin egemenliği altındaki bireyler ise sanatın geçirdiği bu ayrımın bilincine varamamış, kendilerine sunulan bu yapay gerçekliği sanat olarak benimsemeye devam etmişlerdir. Bu dönemde çalma ve çoğaltmanın metalaşmayla ilişkisini Leonardo da Vinci'nin Mona Lisa tablosundan örnek vermek mümkündür. Leonardo'nun sıra dışı bu yapıtı 1911 yılında çalınmış ve bu durum büyük bir sansasyon yaratmıştır. Bu hırsızlık olayı yaşanana dek tablo sadece bir sanat eseri niteliği taşıırken hırsızlık olayı tabloya gereksiz bir popülerlik kazandırmıştır. Kuşkusuz Leonardo yetenekli olduğu kadar kıymetli bir isim. Ancak tablonun asılı olduğu boş duvarı izlemek için insanların kuyruklar hâlinde müzeye akın etmeleri dönemin ruhunu açıklar niteliktedir.

Kuşkusuz tek gerçekliği tüketim olan kültür endüstrisinin, bireylerin beğeni düzeylerini önceden hesaplayarak yaptığı çalışmalar, sanatta da geçerliliğini korumaktadır. Adorno'ya (2007: 797) göre modern dönemde kültür endüstrisi tarafından yeni bir anlayışla şekillendirilen sanat, standartlaşarak tüketime yönelik üretimi yapılmaya başlamıştır. Örneğin seyirci beğenisi önceden hesaplanmış bir filmde yer alan olayların gidişatı, izleyenler tarafından kolaylıkla tahmin edilebilmektedir.

Modern dönemde rasyonelleşmeyle birlikte Avrupa'da eğlence sektöründe ortaya çıkan bir dizi yenilik, sanat hareketlerindeki metalaşma faaliyetlerinin hızını artırarak kültür endüstrisine bir ivme kazandırmıştır. Sanat işlevselliği açısından ele alındığında toplumsal konularda bireyleri düşünmeye, bilinçlenmeye ve sorgulamaya teşvik etmesi beklenmektedir. Ancak bunun sağlanması yerine modern yaşamın olumsuz çalışma koşullarından uzaklaştıracak ve çalışanların iş dışında rahatlamasını sağlayacak üretimler, sanat kimliği altında popülerleştirilmiştir. Aslında kapitalist modern toplumda bireylerin ne kadar yorulduğu, yıprandığı ya da artık dinlenmeye ihtiyacı olduğu gerçeğinin kimse için pek bir önemi yoktur. Önemli olan güç sahiplerinin özellikle takipçisi oldukları krizleri fırsata çevirmeleri ve böylece elde edecekleri kârdır. Bu amaçla harekete geçen egemen güçler kitle iletişim araçlarının yaygınlaştırılmasını

sağlayarak hem politik amaçlar hem de tüketim için bireyler üzerinde etkili bir baskı mekanizmasına dönüştürmektedirler. Örneğin bu anlayış, yeni bir sanat kolu olan sinemanın toplumda hızlı bir şekilde itibar edinmesine ve eğlencenin de bir ihtiyaç olarak endüstri koluna geçişine katkı sağlamıştır. Sinemanın yanında müzik ve edebiyat gibi sanat dalları da aynı amaçla metalaştırılmış ve geçmişte kültürün şekillendirilmesinde sahip oldukları rollerini yitirmişlerdir.

Kapitalist sistemde başarısızlık diye bir ihtimal söz konusu değildir. Zira sistem birey gerçeğiyle hareket etmekte ve her ayrıntıyı önceden planlamaktadır. Örneğin sanat yapıtı izleyiciye önceden planlanmış ve hesaplanmış bir şekilde sunulmakta, yapıtı ile toplumsal gerçekliğin mantığı bir araya getirilmektedir. Bu durum olması gerektiği gibi eserin özerkliğine, toplumun beklentisine ve değerlendirmesine imkân vermemekte, bunun yerine bireyleri etkisiz bir hale getirmektedir (Adorno ve Horkheimer, 2010: 164). Adorno ve Horkheimer sanat ile toplumsal gerçeklik arasındaki ilişkide gerçekliğin üzerinin kapitalizm tarafından örtüldüğü düşüncesindedirler. Aslında onların eleştirdikleri şey, sanatın insanları bilinçlendirmek yerine bu işlevinden uzaklaştırılmış olması ve kültür endüstrisinin yönlendirmesiyle bireyin sisteme uyumunu telkin etmesidir.

Kültür endüstrisi, standartlaşan sanat eserlerinin tüketimini sürekli reklam aracılığıyla artırmakta ve önceden planladığı şekilde, toplumun beklentisinin karşılandığı imajını vermektedir. Kuşkusuz bunları yaparken de adeta sahte mutluluklar dağıtarak kontrol altına aldığı bireye uyguladığı manipülasyonu gizlemeyi başarmaktadır. Artık kaçacak yeri ve bu gerçekliği kabullenmekten başka bir alternatif olmayan birey, var olabilmek ve toplumsal uyum için sisteme ayak uydurmak zorunda kalmaktadır. Zira egemen güçlerin beklentisi doğrultusunda yeni bir kimlik kazandırılan birey artık düşüncesini özgürce ifade eden, hayal gücünden yoksundur ve sadece keyif almaya odaklı olarak kendisine sunulan ile sınırlandırılmıştır. Nitekim ihtiyaçları endüstri tarafından belirlenen birey toplumsal bir özne olmaktan çıkarılmış, bunun yerine tepkiden yoksun ve kararları egemen güçler tarafından verilen bir nesne durumuna dönüştürülmüştür. Böylece sistem amacına ulaşmış ve neredeyse aynı şeyleri düşünen, aynı şeyleri tüketen ve aynı şeylerden zevk alan, tepeden bütünleştirilmiş bir insan tipi oluşturulmuştur. Zira artık sürekli kontrol altında tutulan, kurgusal bir gerçekliğe boyun eğen ve kendi gerçekliğini kaybetmiş bir birey vardır.

Yirminci yüzyılda gittikçe güçlenen kapitalist sistem tüketim mantığı ile bireylerin isteklerini uyandırma yönünde çalışmalara ağırlık vermiştir (Sarup, 1995: 230). Benzer bir eğilimi Debord'un gösteri toplumunda da bulmak mümkündür. Debord'a göre (1996) gösteri sahte olanı gerçekmiş gibi göstermekte

böylece nesneye kendi anlamı dışında farklı anlamlar yüklemektedir. Bu eğilim tüketimi artırmak amacı taşımaktadır ve gösteri tarafından manipüle edilen ve sistem tarafından özgürlüğü öldürülen birey bu ayrımın farkına varamamaktadır. Zira gösteri bireyi günlük hayatın genel gerçeklerinden koparmakta ve sadece tükettikleri takdirde mutlu olabilecekleri yeni ve sahte bir gerçekliğe inandırmaktadır.

Modern dönemde birey yeni bir kimliğe büründürülerek tüketimin hareket gücü olarak kabul görmekte, bir meta gerçekliğine dönüşen sanat da kapitalizm süzgecinden geçerek tüketim nesnelere arasında sağlam bir yer edinmektedir. Ancak toplumun sanata biçilen bu gerçekliğe karşı kayıtsız kalması oldukça dikkate değerdir. Zira olması gereken sanat ve insanın toplumun merkezinde yer alması ve birbirlerini karşılıklı olarak etkilemesidir. Daha açık bir ifadeyle birey bir taraftan nesnel ve toplumsal gerçekliği temsil eden sanattan etkilenmeli diğer taraftan da sanatın belirleyicisi ve etkileyicisi konumunda olmalıdır.

Ancak endüstriyel kapitalizm ile birlikte hem birey hem de sanat, kendi gerçekliklerinden kopararak farklı bir konuma sürüklenmişlerdir. Böylece birey bu sistemin pasif bir destekleyicisine, sanat da tekniğin gölgesinde etkinliğini ve işlevini de kaybederek seri üretim ile sayısız kopyası yapılan sıradan bir tüketim nesnesine dönüşmüştür. Bu durum bir tüketim nesnesine dönüşen sanatın eşsizlik ve benzersizlik gerçekliğini kaybederek sisteme yenik düşüğünün işaretidir. Geline bu noktanın en acı veren tarafı ise dönüşüme uğrayan bir kültürel olgunun, hâkim güçler tarafından dejenere edilmesine karşı bireylerin gerekli duyarlılığı gösteremeyişidir. Aslında bunun da en basit açıklaması sistemin yönlendirmesinde olan ve gerçeklik algılarını kaybeden bireylerin, bu mücadele için gerekli çabayı gösterecek gücü kendilerinde bulamayışlarıdır. Dolayısıyla bireylerin yeni bir gerçekliğe sahip olan sanatın yozlaşması yanı sıra seri üretim ve tüketimine karşı tepki gösterememeleri ve aynı zamanda bu gerçekliğe ayak uydurmak zorunda kalmaları sistemin ne derece güçlü olduğunun kanıtları niteliğindedir.

Bir sanat eserinin yeniden üretimi, onun eşsiz ve benzersiz oluşunu ortadan kaldıracak düşüncesinde olan Benjamin'e (1990: 19-22) göre teknolojik olanakların artması ve seri üretimle birlikte sanatın sahip olduğu gerçeklik ve tarihselliği yok olma aşamasına gelmiştir. Geleneksel değerlerle beslenen kültürel miras ve sanatsal deneyimler teknik olanakların gelişimiyle zayıflamış, hatta bireyler bu mirası aşama aşama gözden çıkarmışlardır.

Adorno'ya göre sürekli tekrar eden reklamlarla standartlaştırılan popüler kültür, sanki bireyin özgür seçimi ve tercihi göre bizzat onun için üretildiği imajı vermektedir. Aslında endüstrinin asıl yaptığı şey, toplumun talebine göre üretim yapıldığı izlenimi ile kendi çıkarını gizlemektir (Akt. Slater, 1989: 195-196). Kitlelere uygun tüm tüketim ürünlerinin planlı bir biçimde üretildiğini

ifade eden Adorno, (2007: 109) kültür endüstrisinin bilindik şeyleri dahi yeni bir nitelikte birleştirdiğini ve tüketimin aksamaması adına sistemde hiçbir boşluk bırakılmadığını belirtmiştir. Dolayısıyla kültür endüstrisi ile popüler kültürü özdeş olarak değerlendiren Adorno, popüler kültürün de egemen güçlerin gücüne güç kattığı ve bu durumun toplum için artık sıradan bir gerçekliğe dönüştüğü düşüncesindedir.

Kitle kültürü ile tüketim kültürünün merkezinde bulunan popüler kültür, toplumda belirli bir süre etkin olan ve hızlı üretilip tüketilen kültür unsurlarına karşılık gelmektedir. Aslında bu anlayış, sanatta gerçekliğe dayanan temsili yok saymakta bunun yerine endüstriye uygun yeni bir sanatsal gerçeklik üreterek bireylere bu gerçekliği kabul ettirmeye dayanmaktadır. Bu doğrultuda sanat, halkın büyük bir çoğunluğunun beklentisi yönünde sanat adı altında faaliyetlere odaklanan ve temel gayesi kazanç olan kültür endüstrisine hizmet etmektedir. Popüler olmaktan ziyade bir kazanç sağlama amacına yönelik üretilen bu eserler manipüle edilmiş bireyler tarafından tüketilmekte ve sayı sınırlaması olmadan seri üretimle sayısız kopyası yapılarak popülerliğini devam ettirmektedir.

Modern toplumda kültürü şekillendiren endüstrinin yaklaşımını katı ve tek taraflı olarak ele alan Adorno'ya göre bu durumun ancak sanatla düzelmesi mümkündür. Zira etki gücü ve nitelikleriyle bir dönüşüm aracı olan sanatın, kültür endüstrisine karşı çıkacak ve kültürü şekillendirecek düzeye geldiği takdirde asıl değerine kavuşması muhtemeldir. Zira Adorno'ya göre sanat yalnızca sanat olduğu için değil içerisinde gücü ve umudu barındırdığı ve kültür endüstrisinin egemenliğine karşı duracak bir etki gücüne sahip olduğu için oldukça değerlidir. Dolayısıyla Adorno'ya göre sanat, toplumsal gerçekliğin birebir taklidi değil, toplumsal gerçekliğe karşı kurtuluşun anahtarıdır. Aslında Adorno'nun (2007: 37) analizi sanatın geleceğinden ziyade aydınlanmanın bireysellik, akılcılık ve mutluluk gibi aldatıcı vaatlerine bir son vermek ve bunun yerine hakiki mutluluğun anahtarı olan sanatın gücünden faydalanmaktır.

Aslında sanatın bir kurtarıcı olarak görülmesi, geçmişteki estetik kural ve biçimine dönülmesi anlamına gelmemekte, sahip olduğu gücüyle mevcut kültürde aksaklıkları düzenleyici potansiyeline dayanmaktadır (Dellaloğlu, 2003: 50).

Benzer bir yaklaşım Marcuse (1997: 25) için de geçerlidir zira ona göre toplumsal çelişkiler, kültür endüstrisinin, meta fetişizme ve bireylerin sistem tarafından köleleştirilmelerine karşı sanat, bireyin özgürlüğü ve mutluluğu için bir mücadele içerisine girmeli, dünyayı değiştirebilmelidir. Adorno'ya (2007: 63) göre kapitalizmin bir uzantısı olan endüstrileşmenin yaşamın tamamına yansımaları, sanatın ve sanatçının da özerkliğine gölge düşürerek gelişimini en-

gellemiştir. Engellemektedir. Dolayısıyla okul üyelerine göre sanat eserinin işlevi nesnel çelişkileri çözümlenmekten ziyade, bu çelişkileri açık ve net bir şekilde ortaya koymaktır (Jay, 1989: 260).

Modern dönemde gerçeğin eriyerek yerini taklitlere bıraktığını düşünen Adorno'ya göre (2014: 60) kültür endüstrisi nihai hedefine ulaşabilmek için taklit olamı yüceltmekte ve onu gerçeğin yerine koymaktadır. Aynı zamanda müzisyen kimliğine sahip Adorno'ya göre sanat sadece toplumsal gerçekliklerin bir aynası değil, toplumdaki çarpıklık ya da eşitsizlik gibi konuların eleştiri kaynağı olmalıdır. Bunların yanı sıra sanatı, taşıdığı yüksek etki gücü ile kültür endüstrisine karşı hem güvenli bir sığınak hem de toplumu özgürlük yolunda yönlendiren bir kılavuz olarak değerlendirmektedir. Popüler müziğin de kültür endüstrisinin bir parçası olduğu düşüncesinde olan Adorno'ya göre (1977) şarkılar ve şarkı çeşitleri de artık standartlaşmıştır. Dolayısıyla ona göre popüler müzikten alınan keyif de gerçek değil sahtedir. Zira birey, standartlaştırılmış şarkının ritmini takip ederek ve bu ritme adapte ettirilerek koşullandırılmış ve böylece ritmin kölesi konumuna düşmüştür. Ayrıca Adorno sanatın uyum, form ve ahenk gibi klasik estetik anlayışından koparak yozlaştığını, gerçekliğini kaybettiğini ve her şeyden öte kültür endüstrisinin üretim ve tüketim anlayışıyla yanlış bilince sebebiyet verdiği düşüncesindedir.

Okul teorisyenlerinin kapitalizmin sanatı nasıl bir endüstri malzemesine dönüştürdüğüne dair eleştirel bakışları dikkate değerdir. Zira onların üzerinde en çok durduğu konulardan biri olarak sanatın endüstri tarafından nasıl bir manipülasyon aracına dönüştürüldüğünü ve bireylerin ne derece pasifize edildiğini ortaya çıkarmaktır. Onlara göre Aydınlanma ile başlayan modernleşme serüveni, aşama aşama bireyin kendi ve dünya gerçekliğine yabancılaşmasına yol açmıştır. İşte kültür endüstrisi fırsat bilerek bu durumu yeniden üretmiş ve toplumsal gerçekliğin üzerini örterek yaşanan çelişkileri gizlemiştir. Bu noktada teorisyenlerin temel amacı, toplumsal gerçekliklerin ve çelişkilerin tüm detaylarıyla açığa çıkartılması ve sanatın potansiyelinden yararlanarak toplumsal bir kurtuluşun sağlanmasıdır. Ancak beklentinin aksine modern sanat bunu yapmak yerine, özerkliğinden ödün vererek endüstrinin boyunduruğunda hareket etmekte ve bireyi sanat adı altında sayısız kopyası yapılan yeni bir gerçeklikle oyalamaktadır.

Sonuç

Klasik sanat anlayışının modern dönemdeki dönüşümünü belki de en açık şekilde analiz eden yaklaşım kültür endüstrisidir. Bu doğrultuda düşünürler modern toplumda değişime uğrayan birey, sanat ve tüketim gerçekliğini kapitalizm çerçevesinde ele almışlardır. Zira kapitalizmin etkin bir güç olarak toplumda yerleşmesinin kaynağında modernite yer almaktadır.

Modernliğin yukarıda bahsi geçen birçok olumsuz sonuçlarına karşın ekonomide, teknolojiye ve tıp alanında sağladığı araçsal katkılar dikkate değerdir. Zira modernite, bilimin ve hızlı teknolojik yapılanmanın etkisinde, dönüşümlerin birbiri ardı sıra yaşandığı yeni bir dönemdir. Fransız ihtilali, bilimsel devrimler ve sanayi devrimi gibi olaylar bu gelişimin temel belirleyicileri ve dönüm noktaları olarak görülmektedir. Gerçekleşen bu devrimlerle birlikte; insan hak ve özgürlüklerinin sınırları genişlemiş, birçok teknolojik aygıtın icadıyla üretim yöntemleri değişmiş, iletişim ve ulaşım hayal dahi edilemeyecek yüksek boyutlara ulaşmıştır.

Ancak bu sürecin daha başında öncelik bilim ve teknolojiye verildiği için sıra dışı gelişmeler yaşanmış olmasına karşın bilim ve teknolojiye yaşanan bu gelişmeler maddi gelişmeler kadar sosyo-kültürel alana sirayet edememiş ve sanat dahil birçok alanda olumsuzluklar yaşanmaya başlamıştır. Öyle ki artık teknolojinin getirdiği sınırsız malzeme ve teknikler yeni bakış açılarına imkan vermiş ve böylece sanat eserindeki üretim ve tüketim kalıpları da değişime uğramıştır.

Zira bireyi ruhen ve zihnen sarsan ve adeta yoksullaştıran modernite; geçmiş yaşam değerlerini, toplumsal bağları, duygu, düşünce ve inançları ve kısaca geçmişe dair her ne varsa tümüyle reddini dayatmaktadır. Ancak sahip olduğu bu yaklaşımla bir kaosu da beraberinde getireceğini, gerçekliği değişime uğratacağını ve yaşanan olaylar sonucunda dünyayı adeta bir parçalanmaya doğru sürükleyeceğini öngörememiştir. Geçmişin iyi, güzel, doğru gibi ahlaki değerleri bu süreçte yerini sadece faydaya bırakınca toplumsal düzende kolektif bilinç ve samimi ilişkiler zayıflamış, korku, kaygı ve güvensizlik hissi hâkim olmaya başlamıştır. Tüm bunların yanında ruhsal ve davranış bozuklukları ortaya çıkmaya başladığında Aydınlanmanın dayanağı olan aklın, toplumsal değerler olmadan tek başına refahı, mutluluğu ve toplumsal düzeni sağlayamayacağı anlaşılmaya başlamıştır. Yaşanan bu gelişmeler ile birlikte tüm dünya artık geri dönülemez bir döneme girmiş ve kapitalist sistemin birey ve sanat dâhil birçok unsuru köklü bir dönüşüme uğratmasının önüne geçilememiştir. Tüm bunların yanında estetik anlayışın yeniden oluşturulmasıyla, sanatın biçimi, doğası, anlayışı ve algılanışı da modern anlayışa göre şekillenmiştir.

Teorisyenler modern toplumda değişime uğrayan bireyi ve sanatı kapitalizm etkisinde ve eleştirel bir şekilde ele almışlardır. Zira modern dönemde önce ekonomik alanı sonrasında kültür ve birey gibi toplumun birçok alanını kuşatan kapitalizm, bir rasyonelleştirme çabası içerisinde neredeyse dokunduğu her şeyi metalaştırma gayreti içerisindeydi.

Bu süreçte hiç durmadan ilerleyen bu sistem tüketimi baz alarak bireylerin arzu ve isteklerine uygun çalışmalar yapmaya devam etmiştir. Oldukça trajiktir

ki bu dönemde kapitalizm tarafından kendisine sunulan sınırsız imkânlarla rağmen kişiliği alt üst olan birey giderek güçsüzleşmiş, küçülmüş ve artık temel problemlerini bile çözemez duruma gelmiştir. Bu duygularla modern yaşamın büyük kalabalık kentlerinde kendini çaresiz hissetmeye başlayan birey, toplumun kendine yüklediği rolü oynamaya umutsuz bir şekilde boyun eğmek zorunda kalırken parçalanma ve belirsizlik duygularıyla yoğun bir ıstırapın içine sürüklenmiştir. Birey daha önce hayal bile edemeyeceği birçok maddi imkana kavuşmuştur ancak yaşam değerlerinin çözülmesiyle birlikte toplumsal yapının unsurlarından olan birlik, beraberlik, dayanışma gibi sıcak ve samimi ilişkilerden de mahrum kalmıştır.

Teorisyenlerin sanat eleştirilerinin temelinde ise; modern dönemle birlikte kapitalizmin ideolojisi ile sıkı sıkıya bağlı olan kültür kavramı yer almaktadır. Dolayısıyla bu doğrultuda yaptıkları sanat analizleri, bir üst yapı olarak gördükleri kültür olgusunun kapsamı içerisinde yer alır. Zira kapitalizm tarihsel süreçte, ekonomik alanla başlayıp yavaş yavaş yaşamın birçok alanını rasyonelleştirme çabasına girişmiştir. Bu rasyonelleştirme arayışında bir kültürel olgu olan sanatı da metalaştırarak amacından uzaklaştırmış ve kendi egemenliği altına almayı başarmıştır.

Öyle ki bu çabanın bir sonucu olarak bu dönemde; kopyanın orijinale, temsilin gerçeğe tercih edilmesiyle üretim geri planda bırakılmış ve pazarlama stratejilerine ağırlık verilmiştir. Böylece ekonomik ve toplumsal yapıda tıpkı Baudrillard'ın kuramında belirttiği gibi bir hipergerçekliğin yaşanması söz konusu olmaya başlamıştır (Akt. Antmen, 2009: 279). Bu doğrultuda, modern sanat anlayışında yer alan üretimlerin de aslında gerçek değil, gerçeğin niteliklerini taşıyan bir simülasyona dönüştüğünü, gerçek ile yapay arasındaki ayrımın da bulanıklaştığını söylemek mümkündür.

Teorisyenler sanatı sahip olduğu potansiyeli nedeniyle bu tahakkümden kurtulmada güvenli bir sığınak olarak görmekte ve sanatın bu etki gücünü kullanabileceğine dair yüksek bir inanç taşımaktadırlar. Onlar için bireysel yaratıcılık ve toplumsal eğilimler dışında daha kritik bir yerde gördükleri sanat, insanların bilindik dünya gerçekliği dışında özlem duydukları yaşamın bir ifadesi olmalıdır. Aslında onlar her ne kadar sanatın toplumsal gerçekliklerden bağımsız bir özerkliğe sahip olduğu düşüncesinde olsalar da bu, sanatın toplumdan ayrıldığı anlamına değil, bilakis sanatın ancak özgür olduğu takdirde toplumsal olabileceğine karşılık gelmektedir. Yani sanat eseri ne bireysel ve toplumsal bir ürün ne de sosyal gerçekliklerin bir aynası olmalıdır. Sanat, sahip olduğu nitelikleriyle kültür endüstrisinin hâkimiyetinden çıkarak, insanlığın kurtuluşu için mutlu bir geleceği inşa etmeli ve toplumdaki dengeyi sağlayabilmelidir.

Bir estetik değer olan ve birçok işlev yüklenmiş olan sanatın günümüz koşullarına göre güncellenerek sanatsal çalışmalarda yer alması kültürel kimliğimiz açısından büyük önem taşımaktadır. Zira klasik anlayışla oluşturulmuş çalışmaların estetik bir haz vermesinden ziyade sosyo-kültürel değerlerle iç içe olması eserin değerini daha fazla artırmaktadır. Dolayısıyla toplumdan ayrı düşünülme ve toplumların kültürel mirası olan sanatın metalaşmasının engellenmesi ve yeniden canlandırılması noktasında aile ve eğitim gibi toplumsal kurumlara önemli görevler düşmektedir.

KAYNAKÇA

- Adorno, T. & M. Horkheimer. (1977). "The culture industry: Enlightenment as mass deception", *Mass Communication and Society*. (ed. J. Curran, M. Gurevitch). Londra: Critical Essays on Consumer Culture, Westport, CT: Praeger.
- Adorno, T. (2003). *Kültür Endüstrisini Yeniden Düşünürken*. (B., O. Doğan, Çev.) Cogito, 76-84/Adorno Özel Sayısı, Sayı. 36, İstanbul: Yapı ve Kredi Yayınları.
- Adorno, T. W. (2007). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi*. (N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Adorno, T., Horkheimer, M. (2010). *Aydınlanmanın Diyalektiği*. (N. Ülner, E. Öztarhan, Çev.) İstanbul: Kabalıcı Yayınları.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. 3. Baskı, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ayas, G. (2015). *Müzik Sosyolojisi: Sorunlar-Yaklaşımlar-Tartışmalar*. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2003). *Simülakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.) İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Benjamin, W. (1990). *Parıltılar*. (Y. Öner, Çev.) İstanbul: Belge Yayınları.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bilgiseven, A, K. (1985). *Genel Sosyoloji*. İstanbul: Filiz Kitabevi.
- Bottomore, T. (1997). *Frankfurt Okulu*. (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.
- Cevizci, A. (2013). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Çağan, K. (2003). *Popüler Kültür ve Sanat*, Ankara: Altinküre Yayınları.
- Debord, G. (1996). Gösteri toplumu. *İstanbul: Ayrıntı Yayınları*.
- Dellaloğlu, B., F. (2003). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Fischer, E. (2003). *Sanatın Gerekliliği*. (Çev. Cevat Çapan) 9. Basım, İstanbul: Payel Yayınları.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları*. (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gülenç, K. (2015). *Frankfurt Okulu Eleştiri, Toplum ve Bilim*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Horkheimer, M. (2016). *Akıl Tutulması*. (Çev. Orhan Koçak), İstanbul: Metis Yayınları.
- Jameson, F., Lyotard, J., Habermas, J. (1994). *Postmodernizm*. (N. Zeka, Der.) 2. Basım, İstanbul, Kıyı Yayınları.
- Jameson, F. (2008). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği*. (N. Plümer, A. Gölcü, Çev.) Ankara Nirengi Kitap.
- Jay, M. (1989). *Diyalektik İmgelem, Frankfurt Okulu'nun Tarihi ve Çalışmaları*. (Çev. Ünsal Oskay) İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Kellner, D. (1989). *Critical Theory, Marxism and Modernity*, Cambridge and Baltimore: Polity Press and Johns Hopkins University Pres.
- Kızılcılık, S. (2013). *Frankfurt Okulu, Eleştirel Teori*. Ankara: Anı Yayıncılık.

- Marcuse, H. (1968). *Tek Boyutlu İnsan*. (S. Çağan, Çev.) İstanbul: May Yayınları.
- Marshall, G. (2003). *Sosyoloji Sözlüğü*. (O. Akınhay, D. Kömürcü, Çev.) Ankara: Bilim ve Sanat Yayınevi.
- Marx, K. (2015). *Kapital*, (Çev. N. Satlıgan ve M. Selik). İstanbul: Yordam Yayınları.
- Moran, B. (1994). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: Cem Yayınları.
- Ritzer, G. (2013). *Sosyoloji Kuramları*. (H. Hülür, Çev.) Ankara: De ki Basım Yayın.
- Sarup, M. (1995). *Postyapısalcılık ve Postmodernizm*. (A.B. Güçlü Çev.) Ankara: Ark Yayınları.
- Slater, P. (1989). *Frankfurt Okulu Kökeni ve Önemi*. (A. Özden, Çev.) İstanbul: Bilim, Felsefe, Sanat Yayınları.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Weber, M. (1978). *Economy and Society*, Vol. 2, Guenter Roth & Claus Wittich, Berkeley: University of California Press.
- Weber, M. (2015). *Protestan Ahlakı ve Kapitalizmin Ruhü*. (Çev. Z. Gürata). Ankara: Ayraç Yayınevi.
- West, D. (1998). *Kıta Avrupası Felsefesine Giriş*. (A. Cevizci, Çev) İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Williams, R. (1993). *Kültür*. (E. Başer, Çev.) Ankara: İletişim Yayınları.

DERBENT ÂŞIK ORTAMI TEMSİLCİSİ MOLLA CUMA'NIN SANATSAL YARATICILIĞINA İLİŞKİN ARAŞTIRMA SORUNLARI

Prof. Dr. Salide ŞERİFOVA *

Öz: Derbent aşık çevresinin bir parçası olarak kabul edilen bölgede Şeki aşık sanatının yaygın gelişimi, Molla Cuma'yı aşık sanatının Şeki'deki tanınmış bir temsilcisi haline getirmiştir. 20. yüzyılda Şeki bölgesinde aşık sanatının Molla Cuma'nın aşık sanatının etkisi altında geliştiği açıktır.

Üstad aşık Molla Cuma'nın oluşturduğu Şeki aşık sanatının da Derbent aşık çevresi alanına dahil olduğu gerçeğiyle yüzleşmek mümkündür. Bu, Derbent'de oluşan aşk sanatının, orada oluşan edebiyat ortamında unutulmaması için bir çağrı olarak değerlendirilmelidir.

Firidun Bey Koçarlı gibi Derbent aşıkları çevresinde yaratıcı bir aşık olarak şekillenen Molla Cuma da 1920'de kurulan rejimin kurbanı oldu.

Bu bakımdan Molla Cuma'nın yerel halk tarafından "İstiklal Şairi" olarak tanınması onun eserlerine yeniden önem verilmesinin önemini vurgulamaktadır.

Edebi çalışmalarımızda Molla Cuma'nın Arap ve Gürcü alfabeleriyle istinsah edilmiş eserlerinin el yazmaları bulunmaktadır. Bu yazmaların paleografik, grafik-ımla ve karşılaştırmalı-mettolojik özellikleri araştırmacılar tarafından çok az araştırılmıştır ve bu sorunun araştırılmasının gerekliliği açıktır.

Onlarca öğrencisine el sanatlarının sırlarını öğreten ünlü usta Molla Cuma'nın eserini inceleyen yazarın yaratıcılığının edebiyatımızın ayrılmaz bir parçası haline dönüştüğüne tanık oluyoruz.

Anahtar Kelimeler: Molla Cuma, Derbent aşık ortamı, Şeki aşık sanatı, usta aşık, yazma eserler, metinbilimsel konular

DƏRBƏND AŞIQ MÜHİTİNİN NÜMAYƏNDƏSİ MOLLA CÜMƏNİN BƏDİİ YARADICILIĞININ TƏDQIQ PROBLEMLƏRİ

Xülasə: Dərbənd aşiq mühitinin tərkib hissəsi hesab edilən Şeki aşiq sənətinin bölgədə geniş inkişaf etməsi Molla Cüməni Şekidə aşiq sənətinin tanınmış təmsilçisinə çevirmişdir. Bəllidir ki, Şeki bölgəsində XX əsrdə məhz Molla Cümənin aşiq sənətinin təsiri ilə formalaşmış aşiq sənəti tərəqqi etmişdir.

Tədqiqatçılar tərəfindən ustad aşiq Molla Cümənin formalaşdığı Şeki aşiq sənətinin həm də Dərbənd aşiq mühiti arealına daxil edilməsi faktları ilə də üzleşmək mümkündür. Bunu Dərbənddə, orada formalaşmış ədəbi mühitdə aşiq sənətinin unudulmasına çağırış kimi də

ORCID ID : 0000-0001-8788-6366

DOI : 10.31126/akrajournal.1566914

Geliş Tarihi : 14 Ekim 2024 / Kabul Tarihi: 18 Kasım 2024

* Filoloji bilimler doktoru, Azərbaycan Ulusal Bilimler Akademisi Nizami Genjavi Edebiyat Enstitüsü, Azərbaycan Edebiyatı Bağımsızlık Dönemi Anabilim Dalı.

dəyərləndirmək gərəkdir. Dərbənd aşıq mühitində yaradıcı aşıq kimi formalaşmış Molla Cümə də Firidun bəy Köçərli kimi 1920-ci ildə bərqərar olan rejimin qurbanına çevrilir. Bu baxımdan, Molla Cümənin yerli əhali tərəfindən "İstiqlal şairi" kimi tanınması onun yaradıcılığına bir daha diqqət yönəltməyin vacibliyini önə çıxarır.

Ədəbiyyatşünaslığımızda Molla Cümənin əsərlərinin ərəb və gürcü əlifbaları ilə köçürülmüş əlyazmaları mövcuddur. Həmin əlyazmaların tədqiqatçılar tərəfindən paleoqrafik, qrafik-orfoqrafik və müqayisəli - tekstoloji xüsusiyyətləri az tədqiq edilmiş və bu problemin tədqiq edilməsinə ehtiyac özünü göstərməkdədir.

Görkəmli el sənətkarı, el sənətinin sirlərini onlarla şağirdinə öyrətmiş aşıq-şair Molla Cümə yaradıcılığını tədqiq edərkən, ilk növbədə, ədibin yaradıcılığının ədəbiyyatımızın ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilməsinin şahidi oluruq.

Açar sözlər: Molla Cümə, Dərbənd aşıq mühiti, Şəki aşıq sənəti, ustad aşıq, əlyazmalar, tekstoloji məsələlər

RESEARCH PROBLEMS OF ARTISTIC CREATIVITY OF MOLLA JUMA, REPRESENTATIVE OF DERBENT ASHIQ ENVIRONMENT

Abstract: The widespread development of Sheki ashig art in the region, which is considered a part of Derbent ashig environment, has made Molla Juma a well-known representative of ashig art in Sheki. It is clear that in the 20th century in the Sheki region, ashig art developed under the influence of Molla Juma's ashig art.

It is also possible to face the fact that the Sheki ashig art, which was formed by the master ashig Molla Juma, was also included in the area of the Derbent ashig environment. This should be considered as a call not to forget the art of love in Derbent, in the literary environment formed there. Like Firidun Bey Kocharli, Molla Juma, who was formed as a creative lover in the environment of Darbend lover, becomes a victim of the regime established in 1920. In this regard, the recognition of Molla Juma by the local population as the "Poet of Independence" highlights the importance of paying attention to his work again.

In our literary studies, there are manuscripts of Molla Juma's works copied in Arabic and Georgian alphabets. Paleographic, graphic-orthographic and comparative-textological characteristics of those manuscripts have been little studied by the researchers, and the need to study this problem is evident.

When studying the work of Molla Juma, a famous craftsman, who taught the secrets of handicrafts to dozens of his students, we witness the transformation of the writer's creativity into an integral part of our literature.

Key Words: Molla Juma, Derbent ashig environment, Shaki ashig art, master ashig, manuscripts, textological issues

Giriş

XIX əsrin ikinci yarısı və XX əsrin əvvəllərində aşıq ədəbiyyatımıza sənəti ilə səs salmış Aşağı Layısqılı Molla Cümənin ədəbi irsinin, nəşr olunmuş şeir və dastanlarının, həmçinin əsərlərinin ərəb və gürcü əlifbası ilə olan əlyazma nüsxələrinin tədqiqi ədəbiyyatşünaslığımızda maraqlı kəsb edilən aktual məsələlərdəndir. Bu sahədə bir çox tədqiqatların aparılmasının və Molla Cümənin xalq yaddaşında özünü qoruyub saxlamış, ağızdan-ağıza keçmiş yaradıcılığı daim diqqət mərkəzində olması milli-mənəvi dəyərlərimizin dəyərləndirilməsini əks etdirir.

1. Molla Cümə Yaradıcılığının Ədəbiyyatşünaslıq Məsələləri

Molla Cümənin əlyazma nüsxələrinin həm müqayisəli, həm də tekstoloji tədqiq edilməsi və təhlil obyektinə çevrilməsi, ədəbi-mədəni mühiti, həyatı haqqında məlumatların ictimaiyyətə təqdim edilməsi və s. kimi məsələlər hələ də aktuallığını itirməyərək elmi əhəmiyyət kəsb etməkdədir. Məsələn, Salman Mumtazın “Azərbaycan ədəbiyyatı. El şairləri” (1927), Hümmət Əlizadənin “Azərbaycan aşığı” (1929), Səttar Axundovun “Aşıqlar” (1957), Sədnik Paşayevin “Azərbaycan folkloru və aşiq yaradıcılığı” (1989), Vaqif Vəliyevin “Azərbaycan folkloru” (1985), Ləman Süleymanovanın “Şəki folklor mühiti” (2012), Kamil Adışirinovun “XX əsr Şəki ədəbi-mədəni mühiti” (2015), Novruz Bəkirovun “Azərbaycan-Gürcü Ədəbi Əlaqələri və Molla Cümə Yaradıcılığı” (2018), Ramiz Orsərin “Şəkiddən gələn səslər” (2018) və digər müəlliflərin bu kimi kitab və tədqiqatlarında Dərbənd aşiq mühitinin yetişdirməsi olan Molla Cümənin ədəbi irsi-yaradıcılığı, həyatı haqqında məlumatlar verilir. Molla Cümə sənəti Hümmət Əlizadə, Salman Mümtaz, Feyzulla Qasımzadə, Paşa Əfəndiyev, Şərif İdrisov, Əjdər Fərzəli, Məhərrəm Qasımlı, Mövlud Yarəhmədov, Əhliman Axundov, Ərtoğrul Cavid, Nazir Əhmədli, Qiyət Məhərrəmli və digər ziyalılar tərəfindən şifahi dildən toplanılaraq ictimaiyyətə geniş şəkildə təqdim edilmişdir.

“İsmi Pünhan aşığı” (f.e.d. M.Qasımlı) adlandırılan Molla Cümənin ədəbi mühitindən bəhs edərkən, vurğulamaq lazımdır ki, Dərbənd aşiq mühitinin tərkib hissəsi hesab edilən Şəki aşiq sənətinin bölgədə geniş inkişaf etməsi Molla Cüməni Şəkiddə aşiq sənətinin tanınmış təmsilçisinə çevirmişdir. Bəllidir ki, Şəki bölgəsində XX əsrdə məhz Molla Cümənin aşiq sənətinin təsiri ilə formalaşmış Doduda Aşiq Paşa, Baş Göynükdə Aşiq Camal, Aşiq Əhmədiyyə, Aşiq İsmayıl, Aşiq Azad, Baş Layısqıda Aşiq Sirac, Aşiq Hacıbala, Aşiq Nəzir, Aşiq Məmməd, Aşiq Əhməd, Biləcikdə Aşiq Musa, Şində Aşiq Güləhməd, Şabalıdda Aşiq Əhməd, Cəfərabadda Aşiq Müğüm, Şəki şəhərində Aşiq Sakit, Qışlaqda Aşiq Kərim kimi aşıqların sənəti sayəsində Şəkiddə aşiq sənəti tərəqqi etmişdir. Aşiq Molla Cümənin sənətinin unudulmaması el məclislərində ustada məxsus “Cümə müxəmməsi”, “Şəki dübeyti”, “Cümə gəraylısı”, “Layısqa gözəlləməsi”, “Cümə gözəlləməsi”, “Şəki bayramısı” kimi havaların ifa edilməsində özünü əks etdirir.

Bütün aşiq mühitlərimizi “tarixi mühitlər” adlandıran aşiq yaradıcılığının kamil bilicisi Məhərrəm Qasımlı “Ozan-aşiq sənəti” kitabında ədəbiyyatımızda bir sıra tarixi mühitlərin, həmçinin müasir dövrdə fəaliyyətini davam etdirən çağdaş aşiq mühitlərinin olmasına işıq salır. Tədqiqatçılar tərəfindən ustad aşiq Molla Cümənin formalaşdığı Şəki aşiq sənətinin həm də Dərbənd aşiq mühiti arealına daxil edilməsi faktları ilə də üzləşmək mümkündür. Bunu xalqımızın dədə-baba yurdu olan Dərbənddə, orada formalaşmış ədəbi mühiddə aşiq

sənətinin unudulmamasına çağırış kimi də dəyərləndirmək gərəkdir. Dərbənd aşığı mühitində yaradıcı aşığı kimi formalaşmış Molla Cümə də Fırdun bəy Köçərli kimi 1920-ci ildə bərqərar olan rejimin qurbanına çevrilir. Bu baxımdan, Molla Cümənin yerli əhali tərəfindən “İstiqlal şairi” kimi tanınması onun yaradıcılığına bir daha diqqət yönəltməyin vacibliyini önə çıxarır.

2. Molla Cümənin Əlyazmalarının Tekstoloji Məsələləri

Ədəbiyyatşünaslığımızda Molla Cümənin əsərlərinin ərəb və gürcü əlifbaları ilə köçürülmüş əlyazmaları mövcuddur. Həmin əlyazmaların tədqiqatçılar tərəfindən paleoqrafik, qrafik-orfoqrafik və müqayisəli - tekstoloji xüsusiyyətləri az tədqiq edilmiş və bu problemin tədqiq edilməsinə ehtiyac özünü göstərməkdədir.

Son dövrlər ədəbiyyatşünaslığımızda Molla Cümənin ərəb və gürcü əlifbaları ilə köçürülmüş əlyazmalarının paleoqrafik, qrafik-orfoqrafik və müqayisəli-tekstoloji xüsusiyyətlərini sistemli şəkildə araşdırılması, nəzəri əsaslar, elmi müddəalar, prinsiplər əsasında tədqiq edilməsi ədibin yaradıcılığının yalnız sərhədlərinin aşmasına marağın göstəricisidir. N.Bəkirovun “Molla Cümə əsərlərinin əlyazma nüsxələrinin müqayisəli-tekstoloji tədqiqi” adlı tədqiqatında vurğulandığı kimi, “Məzmun və forma baxımından zəngin irs qoyan Molla Cümə yaradıcılığının sadəcə lokal deyil, həm də regional kontekstdə öyrənilməsi sadəcə ədəbiyyatşünaslığın deyil, mətnşünaslıq nöqtəyi nəzərdən də aktualdır. Çünki şifahi xalq yaradıcılığı forması olaraq aşığı şeiri əsasən dialektlərdə yazılmış və müxtəlif şəxslər tərəfindən yazıya köçürülmüşdür. Bu zaman yol verilən təhriflər bəzən şeirlərin anlam bütünlüyünü pozmuş, çoxvariantlığa gətirib çıxarmışdır. Molla Cümə şeirləri də buna bir nümunədir. Bu baxımdan digər sənətkarlar kimi, onun da yaradıcılığının müxtəlif istiqamətlərdə təhlili və fərdi şəkildə tədqiqi bütövlükdə dövrün mədəni sisteminin öyrənilməsi üçün zəruridir” (Bəkirov, 2024).

Molla Cümənin ədəbi irsinin xalq yaddaşına əsaslanaraq ağızdan toplanılması şeirlərin fərqli şəkildə təqdim edilməsinə səbəb olmuşdur. Bu baxımdan, həmin şeirlərin müxtəlif variantlarının olması onların tekstoloji baxımdan geniş tədqiq edilməsini zərurətə çevirir. Hər bir şairin eyni şeir nümunələrinin müxtəlif variantlarının mövcud olması istər-istəməz həmin poetik nümunələrin tekstoloji tədqiqinin həyata keçirilməsinin, mətnşünaslıq baxımdan araşdırılmasının vacibliyini göstərir.

Molla Cümənin elmi dairələrə məlum olan “Cəlali Məhəmməd və Tavat xanımın nağılı”, “Baxış bəy və Leyla xanım”, “Həsən əminin öküzü”, “Sayat bəy və Sayalı xanım” kimi dörd mətbu dastanından əlavə, son dövrdə tədqiqatçılar tərəfindən əldə edilən “Mahmud və Nigar xanım”, “Şah Səməd və Nigar xanım”, “Şah baba və Pəri xanım”, “Zinhar və Mah Əfrus”, natamam

şəkildə olan “Molla Cümənin İsmi Pünhanla son vidası” kimi dastanlarını elmi dairələr tərəfindən geniş tədqiqata cəlb edilməsi labüd məsələ kimi özünü göstərməkdədir.

Molla Cümənin yaradıcılığının tədqiq tarixini, ədəbi irsini tədqiq edən tədqiqatçılar ədibin klassik aşiq şeiri formalarına gətirdiyi yeniliklərinə toxunmaları maraq kəsb edir. Belə ki, Molla Cümənin ustad aşıqların bir qayda olaraq “kərəmi” və “dilqəmi” havaları üstündə həmişə qoşmanın bir bəndindən sonra bir bayatı oxuma ənənəsinə riayət etməsi, yaradıcılığında “dodaq-dəyməz təcnis şəklində əsərlər”, “diltərpənməz janrında da şeir” qələmə almasına nəzər salan tədqiqatçılarımız qeyd edirlər ki, “beş hecalıdan tutmuş on altı hecalıyadək elə bir aşiq şeri janrı yoxdur ki, Molla Cümə ondan istifadə etməsin. O, bayatı, gəraylı, qoşma, təcnis, divani, müxəmməs, deyişmə, qəzəl və başqa nəzm şəkillərində şeirlər yazmış, dastanlar yaratmış, novator sənətkar kimi aşiq poeziyasında yeniliklər etmişdir. Şairin poetik janrlarda həyata keçirdiyi yeniliklər nəticəsində heca vəznində yazılmış qəzəl və müxəmməslər meydana çıxmışdır” (Bəkirov, 2024: 36-37).

3. Molla Cümənin Yaradıcılığında Şeir Şəkilləri

Molla Cümənin yaradıcılığında istifadə etdiyi aşiq şeir şəkilləri rəngarəng olduğu kimi məzmun baxımından dolğundur. Molla Cümənin “əvvəl-axır” formatından istifadə etməsi, “Əlif-lam” aşiq şeir şəklinin ən mükəmməl nümunələrini yaratması, qoşma, bayatı, müxəmməs, divani, təcnis, deyişmə, gözəlləmə, qəzəl, münacat, gəraylı və s. qələmə alması məlum faktdır.

Molla Cümə gəraylı, qoşma və divanilərində ərəb əlifbasının hərflərinə müəyyən anlamlar yükləyərək, hərf əsaslı müxtəlif poetik fiqur və formaların əksini tapdığı maraqlı şeir nümunələri yaratmışdır. Aşiq Molla Cümənin poetik nümunələrində hərflərdən istifadə edərək adlar təqdim etməsi maraq doğurur. Məsələn, aşığın Həlimət (حلمت) adını “Bağlıdır” qoşmasında təqdim etməsinə diqqət yetirək:

*Cüməyəm, müşküldür aşiqə hallar,
Neyləyim, əl çatmaz, uzaqdır yollar,
İsmi aşikar söyləməz dillər
“Hey”, “lam”, “mim”inən “tey”ə bağlıdır (Molla Cümə, 2006: 72).*

Molla Cümə “hey”, “lam”, “mim”, “tey” hərflərini birləşdirərək şeirin misrasında eyhamla Həlimət (حلمت) adını ifadə edir.

Molla Cümənin “Gözdən” rədifli qoşmasında Qızıyətər adını “qaf”, “zey”, “yay”, “tey”, “rey”hərflərinin vasitəsilə gizlin bir mesaj kimi təqdim edir:

*İsmiini söylərəm “qaf”ı “zey”inən,
“Yay”inən “tey”inən, bir də “rey”inən
İstərəm canını lap ürəyinən
Cümənin başını kəs, qoyma gözdən* (Molla Cümə, 2006: 157).

Molla Cümənin “Yana tutma” adlı qoşmasında da bunun şahidi oluruq. Aşığ “fey”, “tey”, “mim” hərfləri ilə gizli saxladığı “Fatma” adını təqdim etməyə nail olur:

*İsmiini söylərəm “fey”, “tey”, “mim”inən,
Günümü keçirəm sənsiz kiminən?
Arifən, işarə elə himinən
O qələm qaşları düz, yana tutma* (Molla Cümə, 2006: 214-215).

Aşığın “Bağlara” adlı qoşması hərf üstündə qurulması ilə diqqəti cəlb edir. Bəlli faktıdır ki, Molla Cümə bir çox qoşmalarını, təcnislərini hərf üstündə qurmuşdur. Bu sahədə böyük ustalığı göstərən aşığ “N”, “K”, “L”, “B”, “N”, “M”, “X”, “Z”, “U”, “Q” və s. hərflər üstündə maraqlı poetik nümunələr yarada bilmişdir. Molla Cümənin “M” hərf üstündə qələmə aldığı “Bağlara” qoşmasında misralar “M” həri ilə başlaması maraqlı ədəbi priyom kimi diqqəti cəlb edir. Üç bənddən ibarət olan qoşmanın bütün misraları “M” hərfi ilə başlanır:3

*Məşriq tərəfindən bir gün doğubdur,
Məğribdən şöləsi düşmüş bağlara.
Məşriq tərəfinə bəla yağıbdir,
Məğribdə xəstəlik çatdı saqlara* (Molla Cümə, 2006: 71).

Molla Cümə üç bənddən ibarət olan “Əziz” adlı poetik nümunəsini də sənətkarlıqla hərf üstündə qurmağa nail olmuşdur:

*Əziz olmaz əziz səntək əziz can,
Əziz qurban, əziz sağa, əziz can,
Əziz aman, əziz bidad, əziz can,
Əzizimsən, əziz İsmi Pünhanım* (Molla Cümə, 2006: 196).

Molla Cümənin “Yazaram” poetik nümunəsində “M” hərfi əvvəl - axırda işlənilməsi ilə diqqəti cəlb edir:

*Molla Cümə yasin oxur həmdənim,
Malım-mülküm, viran oldu həmdənim,
Meyil eyləyib bir gülginən, həmdənim,
Müntəzirəm, yar, baxıram, yazaram* (Azərbaycan aşığı poeziyası, 2020: 271).

Molla Cümənin ictimaiyyətə məlum olmayan yeni şeirlərinin təqdim edilməsi aşıq yaradıcılığını geniş tədqiq obyektinə çevirən tədqiqatçılarımız tərəfindən ictimaiyyətə təqdim edilir. Bu daim yaradıcılıq axtarışlarında olmuş ədibin yaradıcılığının həm maraq dairəsində olmasını, həm də zəngin yaradıcılığının tam tədqiq edilməməsini əks etdirir.

Molla Cümə yaradıcılığına xas poetik nümunələrin Qafqaz xalqlarının dillərində və ya həmin xalqların əlifbaları ilə təqdimi də özünü göstərməkdədir. Məsələn, son dövrlərdə gürcü aşıq Konstantin Muradxanaşvilinin əlyazma dəftərində 13 şeirin, Molla Cümənin 921 əsəri yer alan 4 əlyazma dəftərinin və 5 dastanının aşkar edilməsi Molla Cümənin tədqiqatçılarından biri olan N.Bəkirov tərəfindən vurğulanmaqdadır: "... Molla Cümənin nəşr edilməmiş daha 13 şeiri gürcü aşıq Konstantin Muradxanaşvilinin əlyazma dəftərində aşkar edilmişdir. ...Molla Cümənin daha 4 əlyazma dəftəri aşkar edilmişdir. Burada şairin 921 əsəri yer almışdır" (Bəkirov, 2024).

Molla Cümənin əlyazma nüsxələrinin AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda saxlanılması ədibin yaradıcılığına olan diqqətdir. Vurğulamaq lazımdır ki, ədibin ərəb əlifbası ilə köçürülmüş və ölçüsü 28x22 sm olan, çəhrayı rəngli karton cildə tutulmuş 124 vərəqdən ibarət əlyazma nüsxəsi AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunda qorunmaqdadır.

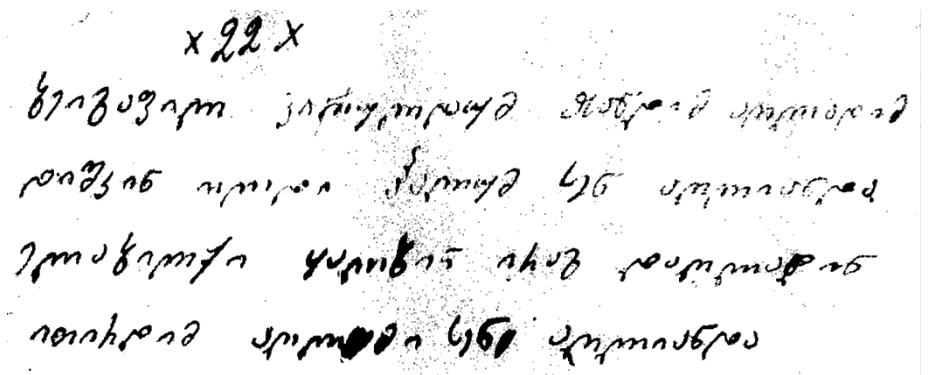
Tədqiqatçılar tərəfindən Molla Cümə yaradıcılığına xas əlyazmaların əldə edilməsi sahəsində addımlar atılması da ədibin yaradıcılığının diqqət mərkəzində olmasını əks etdirir. Məsələn, tədqiqatçı N.Bəkirov Şimal-Qərb bölgəsində həyata keçirdiyi ekspedisiyalar nəticəsində Molla Cüməyə aid edilən "əsərlərinin bir ədəd iri həcmli və nisbətən kiçik olan bir neçə əlyazmasını" və Baş Layisqi kəndində şairin ailə üzvləri tərəfindən təqdim edilən dörd dəftərini, XX əsrdə şairin ardıcılıları və ya yaxınları, yaradıcılığının pərəstişkarları tərəfindən köçürüldüyü güman edilən Molla Cümənin kiril əlifbası ilə köçürülmüş şeirlərindən ibarət bir bloknotun və üç ədəd on iki vərəqli dəftərin əldə etməsi ədəbiyyatşünaslığımıza olan təqdirəlayiq bir töhfədir.

Molla Cümə əsərlərinin gürcü əlifbası ilə köçürülmüş əlyazmalarının tekstoloji tədqiqinin aparılması ədəbiyyatşünaslıq elminin maraq dairəsindədir. Ədiblərimizin gürcü dilində və ya gürcü əlifbası ilə əsərlərinin tərtib edilməsi faktı məlumdur. Molla Cümə yaradıcılığına olan belə ehtiram da bundan irəli gəlir. Molla Cümə yaradıcılığının gürcü dilində təbliğ edilməsi Azərbaycan-gürcü ədəbi əlaqələri arasındakı bağlılığın göstəricisidir. Filologiya elmləri doktoru Paşa Kərimov hələ 2019-cu ildə AMEA Məhəmməd Füzuli adına Əlyazmalar İnstitutunun Molla Cümənin gürcü əlifbası ilə köçürülmüş şeirlər toplusunun əlyazmasını əldə etməsinə aydınlıq gətirərəkən səsləndirmişdir: "...38 şeirdən ibarət bu topludakı 8 şeirə şairin indiyədək nəşr

olunmuş kitablarında rast gəlinmir. Bu şeirləri Molla Cümənin şagirdi, gürcü aşığı Konstantin Muradxanaşvili şairin dilindən eşidərək qələmə alıb. Molla Cümə XIX əsrin II yarısı-XX əsrin əvvəllərində Azərbaycanın şimal-qərb bölgəsindəki aşıqların, eləcə də gürcü aşıqlarının yaradıcılığına güclü təsir edib. Bu əlyazma gürcü aşıqlarının Molla Cümənin şeirlərini Azərbaycan dilində ifa etdiklərini və Azərbaycan-gürcü ədəbi əlaqələrinin möhkəmlənməsində Molla Cümənin mühüm rol oynadığını göstərmək üçün dəyərli mənbədir” (<https://report.az/elm-ve-tehsil-xeberleri/molla-cumenin-gurcu-elifbasi-ile-kocurulmus-seirler-toplusu-askar-edil/>).

Molla Cümənin gürcü dilində təqdim edilməsinin əsas səbəblərindən biri kimi ona məxsus dastanların birində Qafqaz xalqlarının mehriban əlaqələrini, bu millətlərin gəncləri arasında özünü göstərən sevginin olması məqamı da tədqiqatçılar tərəfindən vurğulanmışdır: “Molla Cümənin “Cəlali Məhəmməd və Tavat xanımın nağılı” dastanı Azərbaycan və gürcü xalqlarının mehriban qonşuluğunun, səmimi dostluğunun bariz nümunəsi kimi də diqqəti cəlb edir” (Bəkirov, 2024: 93).

Molla Cümə yaradıcılığına xas poetik nümunələrin Qafqaz xalqlarının dillərində və ya həmin xalqların əlifbaları ilə təqdim edilmiş əsərlərin mətnlərinin tekstoloji tədqiqi zamanı nöqsanlara yol verildiyinin şahidi oluruq. Məsələn, Novruz Bəkirovun filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş “Molla Cümə əsərlərinin əlyazma nüsxələrinin müqayisəli-tekstoloji tədqiqi” adlı mövzusunda dissertasiyasında gürcü əlifbası ilə köçürülmüş əlyazma nüsxəsindəki əsərlərin mətnlərinin tekstoloji tədqiqi zamanı müəyyən nöqsanlar buraxması diqqətdən yayınmır. Məsələn, iddiaçının Aşıq Konstantin Muradxanaşvilinin dəftərində yer alan Molla Cüməyə məxsus “Sən ağlayanda” şeirinin mətnin təhrifə yol verməsi diqqətdən yayınmır. Gürcü dilində təqdim edilən bəndin



mətnini müqayisəli-tekstoloji təhlil edərkən, Novruz Bəkirov bəndi Azərbaycan əlifbası ilə belə təqdim edir:

*Biqapil vuruldum yandım ağıladı
Diskin oldi halum sen ağılianda
Ela bil ki, kxalbim iroq dağladin
Itirdim ağılumi sen ağılianda.*

Bu bəndin Azərbaycan əlifbası ilə bu şəkildə təqdimi düzgün deyil. Bənd Azərbaycan əlifbası ilə belə təqdim edilməlidir:

*Beiqafil viruldum yandım ağıladım
Dişkin oldi halum sen ağılianda
Ela bil ki, ğalbin iraq dağladin
İtirdim ağılumi sen ağılianda*

N.Bəkirov bu bənddəki sözlərə aydınlıq gətirir, izahını təqdim edir. Lakin gürcü əlifbası ilə təqdim edilmiş “iraq” sözünü “iroq” kimi oxumuş, və yanlış münasibət bildirməsi də buradan irəli gəlir: “Mətnin nəzərdən keçirilməsi və P.Əfəndiyevin tərtib etdiyi kitabdakı variantla müqayisəsi onun gürcü əlifbasıyla köçürülərkən təhriflərə yol verildiyini açıq-aydın göstərməkdədir. “Biqəfil” sözü gürcü əlifbasıyla “biqapil”, “ağlayanda”- “ağılianda”, “düşkün”- “diskin”, “ilə”-“ela”, “qəlbini”-“kxalbini” kimi yazılıb. “İroq” sözünün hansı sözün təhrif edilmiş variantı olduğunu demək çətindir” (Bəkirov, 2024: 103-104).

Molla Cümənin gürcü əlifbası ilə yazılmış şeirlərindəki sözlərin Azərbaycan əlifbasıyla oxunuşunun təqdimi zamanı düzgün oxunulmaması yanlış iddia səsləndirilməsinə səbəb olur. Bu amil özünü, Aşıq Konstantin Muradxanaşvilinin dəftərində “beiqafil” sözünün “biqapil” kimi təqdimində özünü qabarıq şəkildə göstərir. Bu da iddaçının P.Əfəndiyevin fikrini təkzib etməsinə səbəb olur: “Məsələn, bəndin birinci misrası gürcü variantında “Bi-qapil vuruldum, yandım, ağıladım” olduğu halda, P.Əfəndiyevin tərtib etdiyi kitabda “Beyqəfil qovrulub məlul ağıladım”dır” (Bəkirov, 2024: 104).

Şimal-qərb bölgəsində Qax rayonunun Meşəbaş kənd sakini Mişa Muradxanaşvilidən Molla Cümənin 13 şeirinin əksini tapdığı gürcü aşığı Konstantin Muradxanaşvili tərəfindən gürcü əlifbası ilə köçürülmüş şeirlərindən ibarət 12 vərəqlik dəftərin əldə edilməsi elmi əhəmiyyət kəsb edir.

Tədqiqatçı N.Bəkirov tərəfindən Konstantin Muradxanaşvili tərəfindən qələmə alınmış dəftərdəki şeirlərin əlyazma variantı ilə Azərbaycan nəşrindəki mətni arasında müqayisəli-tekstoloji tədqiqat aparılması, hətta Molla Cüməyə məxsus 8 şeirin nəşr variantı olmadan belə gürcü əlifbası ilə köçürülmüş variantının mətnlərinin tekstoloji-müqayisəli təhlilinin verilməsi, özünü

bürüzə verən təhriflərə münasibət bildirilməsi elmi nailiyyət kimi dəyərləndirilməlidir. Molla Cümənin gürcü əlifbasıyla qələmə alınmış şeirlərinin müqayisəli-tekstoloji tədqiqatı, həmin şeirlərin təhlilini tam həcmdə “Azərbaycan-gürcü ədəbi əlaqələri və Molla Cümə yaradıcılığı” adlı kitabda Novruz Bəkirov tərəfindən əks etdirilməsi ədəbin bu sahədəki yaradıcılığının elmi dairələrin diqqət mərkəzində olmasını əks etdirir.

Sonuç

Görkəmli el sənətkarı, el sənətinin sirlərini onlarla şagirdinə öyrətmiş aşıq-şair Molla Cümə yaradıcılığını tədqiq edərkən, ilk növbədə, ədəbin yaradıcılığının ədəbiyyatımızın ayrılmaz tərkib hissəsinə çevrilməsinin şahidi oluruq.

Ədəbi yaradıcılığının XIX əsrin ikinci yarısı, XX əsrin əvvəllərinə təsadüf edən Molla Cümə əsərlərinin həm ərəb, həm də gürcü əlifbaları ilə köçürülmüş əlyazma nüsxələrinin, nəşr olunmuş şeir və dastanlarının müqayisəli-tekstoloji tədqiqi, onların paleoqrafik və qrafik-orfoqrafik xüsusiyyətlərinə elmi yanaşılma, mətbu və qeyri mətbu əsərlərinin toplanaraq yeni əldə edilmiş əlyazmalarla müqayisəli təhlil edilmə və s. aktuallığını qorumaqda və maraq kəsb etməkdədir.

XX əsr Şəkidə aşıq sənətinin Molla Cümə aşıq sənəti üzərində köklənən aşıq mühitinin, həmçinin aşığın yaradıcılığının sistemli şəkildə tədqiq edilməsinin zəruriyyətə çevrilməsi zamanəmizin tələbi kimi özünü göstərir.

KAYNAKÇA

Azərbaycan aşıq poeziyası (antologiya) (2020). Bakı, Şərq-Qərb, 2020.

Azərbaycan aşıq poeziyası //

<https://filologiya.az/images/PDF2/edebiyat%20dərsləklər/Azərbaycan%20aşıq%20poeziyası.pdf>

Molla Cümə. (1983). Seçilmiş əsərləri / tərt.ed. P.Əfəndiyev, Ş.İdrisov. Bakı: Yazıçı.

Molla Cümə. (2000). Seçilmiş əsərləri / tərt.: M. Yarəhmədov, Bakı: Örnək, - c.1.

Molla Cümə. (2006). Əsərləri. Bakı, Şərq-Qərb.

Molla Cümə. (2016). İsmi Pünhan / tərt.ed.M.Qasımlı, E.Əzizov. Bakı: Azərbaycan Təriqçiləri İctimai Birliyi.

Molla Cümənin gürcü əlifbası ilə köçürülmüş şeirlər toplusu aşkar edilib //

<https://report.az/elm-ve-tehsil-xeberleri/molla-cumenin-gurcu-elifbasi-ile-kocurulmus-seirler-toplusu-askar-edil/>

Novruz Bəkirov. (2024). Molla Cümə əsərlərinin əlyazma nüsxələrinin müqayisəli-tekstoloji tədqiqi. Filologiya üzrə fəlsəfə doktoru dərəcəsi almaq üçün təqdim edilmiş dissertasiya. Bakı.

CHALLENGING THE DICHOTOMY OF SELF AND OTHER: A CRITICAL STUDY OF COLORISM IN TONI MORRISON'S *THE BLUEST EYE* AND ITS SOCIETAL IMPLICATIONS

Doç. Boubaker MOHREM* / Dr. Öğr. Üyesi Ahmed Seif Eddine NEFNOUF** / Walid MESSAOUDİ*** / Doç. Dr. Nouredine DERKİ**** / Okutman Otmane Abdelkader DRİSSİ***** / Hassan Ali Abdullah AL-MOMANİ*****

Abstract: Toni Morrison's *The Bluest Eye* is a powerful novel that discuss the issue of colorism and its impact on self-identity and societal norms. This critical study sheds light on the interplay of self and otherness in the narrative, also the dichotomy of lightness and darkness that characterizes colorism. The study analyzes the experiences of the characters, including the protagonist Pecola, and their interactions with each other and their environments. Through a critical examination of the novel, the study reveals how colorism perpetuates systemic inequality and affects individuals' mental health and well-being. It argues that colorism is not only a personal issue but also a societal problem that needs to be addressed. By exploring the societal implications of colorism, the study seeks to challenge societal norms and values regarding skin color and promote diversity and inclusivity. The significance in Morrison's work in exposing and challenging colorism. It highlights how Morrison's prose illuminates the complex of self-identity, the other, and colorism in society. The study also argues that *The Bluest Eye* is particularly relevant in contemporary times, given the resurgence of racial tensions and the urgent need to promote social justice and equality. Moreover, the study examines the ways in which Morrison challenges traditional literary conventions and constructs new forms of narrative and representation. The study confirms on Morrison's contribution to American literature and her influence on contemporary writers and scholars. Overall, this critical study elucidates the insidious effects of colorism on individuals and society as well as the importance of the dichotomy of the self and otherness to promote a more just and equitable world. It highlights the enduring relevance and power of Morrison's work in addressing these pressing issues.

Key Words: Afro-American Literature, Postcolonial, Toni Morrison, identity, culture.

* Mohamed Khider University of Biskra / ORCID ID : 0000-0001-5081-4879
** Kasdi Merbah University of Ouargla/ ORCID ID : 0000-0002-0357-1541
*** Kasdi Merbah University of Ouargla / ORCID ID : 0009-0007-3065-2797
**** Mustapha Stamboli University of Mascara / ORCID ID : 0000-0003-4282-1416
***** Dr Tahar Moulay University of Saida / ORCID ID : 0009-0001-8840-8187
***** Tafila Technical University / ORCID ID : 0009-0005-7175-8526
DOI : 10.31126/akrajournal.1550552
Geliş Tarihi : 16 Eylül 2024 / Kabul Tarihi: 01 Kasım 2024

BENLİK VE ÖTEKİ İKİLİĞİNE MEYDAN OKUMAK: TONİ MORRİSON'IN EN MAVİ GÖZ ADLI ESERİNDEKİ RENKÇİLİĞİN ELEŞTİREL BİR ÇALIŞMASI VE TOPLUMSAL ETKİLERİ

Öz: Toni Morrison'un *The Bluest Eye* adlı eseri, renk ayrımcılığını ve bunun benlik kimliği ile toplumsal normlar üzerindeki etkisini güçlü bir şekilde ele alır. Bu eleştirel çalışma, romandaki benlik ve ötekilik arasındaki etkileşimi ve renk ayrımcılığını karakterize eden aydınlık-karanlık ikiliğini gözler önüne serer. Çalışma, romanın baş karakteri Pecola da dahil olmak üzere, karakterlerin deneyimlerini ve birbirleriyle ve çevreleriyle olan etkileşimlerini inceler. Romanın eleştirel bir incelemesi yoluyla, bu çalışma, renk ayrımcılığının sistematik eşitsizliği nasıl sürdürdüğünü ve bireylerin ruh sağlığı ve refahı üzerindeki etkilerini ortaya koyar. Renk ayrımcılığının yalnızca kişisel bir mesele değil, aynı zamanda ele alınması gereken toplumsal bir sorun olduğunu savunur. Çalışma, renk ayrımcılığının toplumsal sonuçlarını araştırarak, ten rengi ile ilgili toplumsal normları ve değerleri sorgulamayı ve çeşitlilik ile kapsayıcılığı teşvik etmeyi amaçlar. Morrison'un eserinin renk ayrımcılığını açığa çıkarma ve ona meydan okuma konusundaki önemini vurgular. Morrison'un üslubunun, toplumda benlik kimliği, ötekilik ve renk ayrımcılığı karmaşıklığını nasıl aydınlattığını öne çıkarır. Çalışma ayrıca, ırksal gerilimlerin yeniden canlandığı ve toplumsal adalet ile eşitliği teşvik etme ihtiyacının acil olduğu günümüz dünyasında, *The Bluest Eye*'nin özellikle önemli olduğunu iddia eder. Dahası, Morrison'un geleneksel edebi kalıplara nasıl meydan okuduğunu ve yeni anlatı ve temsil biçimleri inşa ettiğini inceler. Çalışma, Morrison'un Amerikan edebiyatına katkısını ve çağdaş yazarlar ve akademisyenler üzerindeki etkisini de doğrular. Genel olarak, bu eleştirel çalışma, renk ayrımcılığının bireyler ve toplum üzerindeki sinsi etkilerini ve daha adil ve eşitlikçi bir dünya yaratmak için benlik ve ötekilik ikiliğinin önemini açıklığa kavuşturur. Morrison'un eserinin bu acil sorunları ele almaktaki kalıcı önemini ve gücünü vurgular.

Anahtar Kelimeler: Afro-Amerikan Edebiyatı, Postkolonyal, Toni Morrison, kimlik, kültür.

Introduction:

Toni Morrison's *The Bluest Eye* is a influential novel that tackles the issue of colorism and the impact it has on the self and other. Through the story of young Pecola Breedlove, Morrison exposes the destructive and pervasive nature of colorism and the toll it takes on those who are deemed unworthy because of their skin color. By challenging the dichotomy of self and other, Morrison sheds light on the societal implications of colorism and how it perpetuates a system of oppression that marginalizes those who do not fit the narrow standards of beauty and worthiness. This critical study aims to analyze the themes of colorism and self and other in *The Bluest Eye* and the ways in which they intersect with broader societal issues. When we say the other it means fundamentally to the theories and ideologies improved by Europeans in which it results to the othering of non-European communities (Hadj Henni, 2023, 775). In the first section, we will examine the quote "All of our waste which we dumped on her and which she absorbed. And all of our beauty, which was hers first and which she gave to us" (Morrison, 1970, p. 39) to explore the idea of internalized oppression and how it manifests in the lives of the characters. The researchers will rely on couple of theoretical researchs to show how internalized racism and colorism are recurrent in the narrative not only to the individual

but also to the broader community. In the second section, one will focus on the quote: "Adults, older girls, shops, magazines, newspapers, window signs—all the world had agreed that a blue-eyed, yellow-haired, pink-skinned doll was what every girl child treasured" (Morrison, 1970, p. 20) to analyze the impact of Eurocentric beauty standards on the lives of black girls and women. As result, to analyse these parts one should know these standards have been used as a tool of oppression and continue to perpetuate a system of inequality. In the third section, we will examine the quote: "It was their contempt for their own blackness that gave the first insults its teeth" (Morrison, 1970, p. 39) to analyze the ways in which colorism is rooted in self-hatred and how this self-hatred perpetuates the system of oppression. Additionally, the teenage girl's struggle for psychic completeness in a harsh society and the disintegration of her identity. The adolescent's precarious identity best captures the horrific experience that the marginalized self must go through in order to fully realize their humanity outside of Western discourse. The breakdown of the subjectivity of female teenagers is more serious than that of other people for two key reasons. First, adolescents are particularly vulnerable due to their age and gender, making them more likely to become victims in unfavorable situations. Second, since psychic disorders predict future events, they are more tragic and horrifying when they occur in adolescence (Ramírez, 2013, 75-76). The article maintains colorism is connected to internalized racism and it reinforces a system of hierarchy based on skin color

1. The Interplay of Self and Otherness in *The Bluest Eye*

The interplay of self and otherness is a complex and multifaceted concept that has been explored by various theorists. One framework that can help to understand this interplay is social identity theory, which proposes that individuals develop their sense of self through their membership in various social groups (Tajfel & Turner, 1979).

In the case of *The Bluest Eye*, Pecola's self-concept is heavily influenced by her membership in the black community and the larger societal expectations of beauty and desirability. She internalizes the belief that her blackness and "ugliness" make her inferior, and she seeks to conform to white beauty standards as a means of gaining acceptance and recognition. This desire for self-transformation is not simply a personal preference; it is shaped by the larger societal norms and power dynamics that privilege whiteness and marginalize blackness.

Additionally, the concept of "otherness" from a social lens which belongs to categorization theory, proposes that individuals categorize others into in-groups and out-groups based on perceived similarities and differences (Tajfel,

1982). In the novel, the characters' relationships with one another are often defined by their membership in various social groups and their adherence to certain beauty standards. For example, Maureen Peal, a light-skinned black girl, is seen as more desirable and accepted because she conforms more closely to white beauty standards. This creates a divide between Maureen and Pecola, who is seen as "ugly" and undesirable because of her darker skin and nonconformity to beauty standards.

The interplay of self and otherness in *The Bluest Eye* can be understood through the theoretical frameworks of social identity theory and social categorization theory. These frameworks help to highlight the ways in which societal expectations and power dynamics shape individuals' sense of self and their relationships with others. The character Claudia reflects on how society has projected their waste onto Pecola, the novel's protagonist, by treating her as inferior because of her dark skin. In this regard, a quote from the narrative explains this matter: "All of our waste which we dumped on her and which she absorbed. And all of our beauty, which was hers first and which she gave to us" (Morrison, 1970, p. 39). To explain this quote tackles the idea of internalized racism and colorism, where individuals from marginalized communities internalize negative stereotypes and beliefs about their own race or ethnicity. The idea of internalized oppression shows how discrimination and prejudice can lead to negative effects on mental health, self-esteem, and well-being. In another context the novel's characters are inundated with images and messages that promote whiteness as the ideal standard of beauty. As research suggests how media representations of beauty can have a significant impact on individuals' self-esteem and body image (Perloff, 2014; Grabe, Ward, & Hyde, 2008). Similarly in the novel in which Morrison highlights the pervasiveness of Eurocentric beauty standards in American society "Adults, older girls, shops, magazines, newspapers, window signs—all the world had agreed that a blue-eyed, yellow-haired, pink-skinned doll was what every girl child treasured" (Morrison, 1970, p. 20). In this regard, Perloff et al and Morrison's ideas are similar which confirm the standards of the American society.

The Bluest Eye tackles the idea of the power dynamics of racism and colorism, where those masters in positions of power use their influence to shape beliefs about race and beauty. The master says : 'You are ugly people.' They had looked about themselves and saw nothing to contradict the statement" (Morrison, 1970, p. 39). In fact, the novel's characters are conditioned to believe that they are ugly because of their blackness, and this negative self-image reinforces their social marginalization.

2. Colorism and Its Societal Implications in *The Bluest Eye*

Colorism, the practice of discrimination based on skin color, is a prominent theme in Toni Morrison's novel *The Bluest Eye*. The novel explores how colorism operates in the context of race and beauty standards, and the devastating effects it can have on individuals and communities.

Throughout the narrative, Morrison depicts the damaging effects of colorism on the characters. Pecola Breedlove, the protagonist, is repeatedly subjected to ridicule and abuse because of her dark skin. The characters in the novel internalize the idea that light skin is more desirable and beautiful, and this leads to a deep sense of shame and self-hatred among darker-skinned characters. This is saying is evident especially when Pecola states, "I was a long time gaining the idea that the color of my skin was ugly. . . All of the envy and terror that I had once felt had been transferred to my skin" (Morrison, 1970, p. 39). Indeed, the idea of internalized racism and colorism, where individuals from marginalized communities internalize negative stereotypes and beliefs about their own race or ethnicity. The character Claudia reflects on how society has projected their waste onto Pecola, the novel's protagonist, by treating her as inferior because of her dark skin. This idea of internalized oppression shows discrimination and prejudice can lead to negative effects on mental health, self-esteem, and well-being (Pascoe & Richman, 2009; Hudson, 2012). Hence, both ideas from the text of the characters seem goes hand in hand with Pascoe et al's saying.

Pecola, a young black girl in the narrative, has internalized the belief that her dark skin and non-European features are inherently unattractive and inferior the author says: "It had occurred to Pecola some time ago that if her eyes, those eyes that held the pictures, and knew the sights—if those eyes of hers were different, that is to say, beautiful, she herself would be different" (Morrison, 1970, p. 46). Indeed, Eurocentric beauty standards can have a negative impact on individuals' self-esteem, body image, and mental health, particularly for individuals from marginalized communities (Harrison & Hefner, 2014; Thompson & Altabe, 1991). As a result, one remarks in the whole story mentioning the issue of colorism is not randomly, in contrary, it is a whole system of oppression.

The results of beauty implication of colorism was not only the issue in the story. However, the novel depicts the idea of how systemic oppression can impact relationships and interactions between individuals from different communities. The characters of the novel struggle to navigate complex power dynamics, including those based on race, gender, and class. It is important to note the systemic oppression and societal biases can impact individuals' relationships and interactions, leading to inequality and injustice (Fiske & Taylor, 2013;

Nelson, 2016). It appears in the text love is never any better than the lover. Wicked people love wickedly, violent people love violently, weak people love weakly, stupid people love stupidly" (Morrison, 1970, p. 119). Overall, the whole story is about system of oppression where it results inequality in the society among the individuals.

3. Challenging Traditional Literary Conventions in *The Bluest Eye*

In *The Bluest Eye*, Morrison challenges traditional literary conventions through her exploration of themes such as colorism and the interplay of self and otherness. Morrison's approach to these themes is evident through her use of unconventional narrative structure and the presentation of characters who are dynamic, complex, and whose experiences are shaped by the intersections of race, class, and gender.

Morrison's exploration of colorism in *The Bluest Eye* as the author says: "Adults, older girls, shops, magazines, newspapers, window signs—all the world had agreed that a blue-eyed, yellow-haired, pink-skinned doll was what every girl child treasured," Morrison highlights how society imposes dominant beauty standards that exclude those who do not conform to them (Morrison, 1970, p. 20). This quote challenges the traditional literary convention of presenting characters that conform to dominant beauty standards and reinforces the idea that diverse representations of beauty are necessary. All in all, the way the author successfully and skillfully presents a whole issue in the American society.

Morrison's exploration of the interplay between self and otherness challenges the traditional literary convention of presenting characters that are static and conform to societal norms. For example, in the quote "We had defended ourselves since memory against everything and everybody considered 'other.'... Everything had to be handled quietly and with prayer. We couldn't afford to make anybody mad. The best thing was to be polite, never to offend" (Morrison, 1970, p. 13). Morrison highlights how characters in the novel are shaped by the intersections of race, class, and gender, and how they are constantly negotiating their identities. This quote presents a characters who conform to societal norms and encourages readers to engage with the novel in a more active and reflective way.

The novel challenge traditional literary conventions. In the quote: "I felt a need for someone to want the black baby to live--just to counteract the universal love of white baby dolls, Shirley Temples, and Maureen Peals," Morrison presents the novel's themes through the perspective of a young girl, Claudia, who is coming to terms with her own identity (Morrison, 1970, p. 19). This

quote confirms the situation of the characters who are fully formed and make readers think deeply while reading.

Morrison's exploration of colorism, the interplay of self and otherness, and her use of unconventional narrative structure challenge traditional literary conventions which invite readers to engage with the novel in a more active and reflective way. In the context of othering Morrison says: ' As long as she (Pecola) looked the way she did, as long as she was ugly, she would have to stay with these people. Somehow she belonged to them. Long hours she sat looking in the mirror, trying to discover the secret of ugliness, the ugliness that made her ignored or despised at school, by teachers and classmates alike. She was the only member of her class who sat alone at a double desk' (Morrison, 1970, p. 40) In this regard, Morrison highlights the importance of diverse representations of beauty, and challenges traditional literary conventions by presenting characters who are dynamic and complex. In the context of beauty in the narrative it was shown in the character Junior (...)He hated to see the swings, slides, monkey bards, and seesaws empty and tried to get kids to stick around as long as possible. White kids; his mother did not like him to play with niggers. She had explained to him the difference between colored people and niggers. They were easily identifiable. Colored people were neat and quiet; niggers were dirty and loud' (Morrison, 1970, p. 72). In the end, Morrison's work and her depiction and description of a such Western society are clear and evident to understand more the issue of coloring in the American society.

Conclusion

In conclusion, *The Bluest Eye* is a novel that sheds light on the insidious nature of colorism and the ways in which it perpetuates a system of oppression that marginalizes those who do not fit the narrow standards of beauty and worthiness. By examining the themes of colorism and self and other, we have been able to gain a deeper understanding of the ways in which these issues intersect with broader societal issues. Through the analysis of key quotes and drawing on other sources, we have been able to see how internalized oppression, Eurocentric beauty standards, and self-hatred perpetuate a system of inequality that is damaging not only to individuals but also to the broader community. It is our hope that this critical study will contribute to a broader understanding of the impact of colorism and the need for greater awareness and action to address this pervasive issue.

WORKS CITED

Fiske, S. T., & Taylor, S. E. (2013). *Social cognition: From brains to culture*. SAGE Publications.

Grabe, S., Ward, L. M., & Hyde, J. S. (2008). The role of the media in body image concerns among women: A meta-analysis of experimental and correlational studies. *Psychological Bulletin*, 134(3), 460–476.

Hadj Henni, Imane (2023). Toni Morrison's *The Bluest Eye* as a nuanced critique of Eurocentric Beauty Standards. *Djoussour El-maarefa*, 9 (2)March 2023, 774-784.

Harrison, K., & Hefner, V. (2014). Media exposure, body dissatisfaction, and disordered eating in middle-aged women: A test of the sociocultural model of disordered eating. *Journal of Women & Aging*, 26(1-2), 76–89.

Hudson, D. L. (2012). Put your weight on it: Associations between discrimination and obesity in women. *Journal of Black Psychology*, 38(2), 185–205.

Manuela, López, Ramírez. (2013). The Theme of Shattered Self in Toni Morrison's *The Bluest Eye* and *A Mercy*. *miscelánea: a journal of english and american studies*, 48(2013),75-91.

Morrison, T. (1970). *The Bluest Eye*. Random House.

Nelson, T. D. (2016). *Handbook of prejudice, stereotyping, and discrimination*. Psychology Press. Pascoe, E. A., & Richman, L. S. (2009). Perceived discrimination and health: A meta-analytic review. *Psychological Bulletin*, 135(4), 531–554.

Pascoe, E. A., & Richman, L. S. (2009). Perceived discrimination and health: A meta-analytic review. *Psychological Bulletin*, 135(4), 531–554.

Perloff, R. M. (2014). Social media effects on young women's body image concerns: Theoretical perspectives and an agenda for research. *Sex Roles*, 71(11-12), 363–377.

Tajfel, H., & Turner, J. C. (1979). An integrative theory of intergroup conflict. In W. G. Austin, & S. Worchel (Eds.), *The social psychology of intergroup relations* (pp. 33-37). Monterey, CA: Brooks/Cole.

Thompson, J. K., & Altabe, M. N. (1991). Psychometric qualities of the figure rating scale. *International Journal of Eating Disorders*, 10(5), 615–619.

HALK EDEBİYATI ÜRÜNLERİNDEN TÜRKÜLERİN SİNEMADA KULLANILMASININ KÜLTÜR AKTARIMI BAĞLAMINDA DEĞERLENDİRİLMESİ: *O DA BENİ SEVİYOR*

Dr. Aslıhan KELEŞ KURTOĞLU*

Öz: Halk edebiyatı içinde türküler önemli bir yer tutar. Milletin ortak hazinesi olan kültürde de kendine yer bulan türkülerin uyandırdıkları duygu, söz varlığı, ezgileri ve hikâyeleri ile geniş bir kapsamı bulunmaktadır. Geçmişten günümüze teknolojinin gelişmesiyle televizyon, sinema ve genel ağdaki video izleme siteleri paylaşım noktasında önemli bir rol üstlenmeye başlamıştır. Türküler söz konusu olduğunda da bir filmin/dizin içinde kullanılan türkünün popüleritesinin arttığı bilinmektedir. *Bir Ay Doğar* türküsü ile özdeşleşen *O da Beni seviyor* filmi çalışmaya örnek olarak alınmıştır. Youtube platformu üzerinde üç milyon izlenmeyi aşarak önemli bir kitleye ulaşan *O da Beni Seviyor* filmi kültür aktarımı yönünden incelendiğinde filmde halk hikâyelerinden masallara, değişlerden Alevi geleneklerine kadar pek çok unsurun yer aldığı görülmektedir. Masalcı dede, ateş başında anlatılan hikâyeler, Aslı ile Kerem hikâyesi, köy hayatının canlı bir şekilde aktarılması filmde kültürel öğelerin yansıtılması olarak değerlendirilebilen parçalarıdır. Bütüne bakıldığında filmde geçen türküler ve film için özel bestelenmiş müzikler hem halk edebiyatına ait bu türün yeniden gündeme gelmesine hem de filmin daha geniş kitlelere hitap edebilmesine katkıda bulunmuştur. Çalışmada kısaca türkülere, kültür aktarımına değinilmiş daha sonra *O da Beni Seviyor* filmi olay örgüsüyle ele alınarak türkülerde ve diğer kültürel öğelerde kültür aktarımının izleri sürülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Türkü, sinema, halk edebiyatı, kültür aktarımı, Türk dili ve edebiyat eğitimi.

EVALUATION OF THE USE OF FOLK SONGS FROM FOLK LITERATURE IN CINEMA IN THE CONTEXT OF CULTURAL TRANSFER: *O DA BENİ SEVİYOR*

Abstract: Folk songs have an important place in folk literature. Folk songs, which find a place in the culture, which is the common treasure of the nation, have a wide scope with their emotions, vocabulary, melodies and stories. With the development of technology from past to present, television, cinema and video viewing sites on the internet have started to play an important role in sharing. In the case of folk songs, it is known that the popularity of the folk song used in a movie/series has increased. The movie *O da Beni Seviyor*, which is identified with the folk song *Bir Ay Doğar*, was taken as an example for the study. When the movie *O da Beni Seviyor*, which has reached an important audience by exceeding three million views on the

ORCID ID: 0000-0003-0988-4204

DOI: DOI: 10.31126/akrajournal.1575041

Geliş Tarihi: 28 Ekim 2024 / Kabul Tarihi: 08 Aralık 2024

* Dr. Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi / Millî Eğitim Bakanlığı.

youtube platform, is analyzed in terms of cultural transmission, it is seen that many elements from folk tales to fairy tales, from folk poems to Alevi traditions are included in the movie. The storyteller, stories told by the fire, the story of Aslı and Kerem, and the vivid depiction of village life are the parts that can be evaluated as reflecting cultural elements in the movie. On the whole, the folk songs in the movie and the music specially composed for the movie contributed both to the revival of this genre of folk literature and to the appeal of the movie to a wider audience. In this study, folk songs and cultural transmission are briefly mentioned, and then the movie O da Beni Seviyor is analyzed with its plot and traces of cultural transmission in folk songs and other cultural elements are traced.

Key Words: Folk song, cinema, folk literature, cultural transmission, Turkish language and literature education.

Giriş

Türküler; Türk milletinin düşüncelerinin, yaşadıklarının ve en çok da duygularının saza ve söze dökülmesiyle meydana gelen eserlerdir. Türk Dil Kurumu sözlüğünde, “Hece ölçüsüyle yazılmış ve halk ezgileriyle bestelenmiş manzume” (URL-6) şeklinde tanımlanan türküyü Yakıcı (2013), Ali Püsküllüoğlu’ndan şöyle aktarmıştır:

Ali Püsküllüoğlu'nun hazırlamış olduğu "Türkçe Sözlük"te türkünün tanımı; "1. Sözleri genellikle halk şiiri biçiminde olan, yazanı ve besteleyeni bilinmeyen, halk ezgileriyle oluşmuş bir şarkı türü. 2. Halk şiirinde, hece ölçüsüyle yazılan, genellikle kavuştaklı, bireyin ya da toplumun acılarını, sevinçlerini vb. dile getiren, kendine özgü bir ezgiyle söylenen bir koşuk biçimi, türü" şeklinde yapılmaktadır (2013: 45).

Halk ezgileriyle söylenen bu türün tarihini çok eskilere götürmek mümkündür. Eski zamanlarda ismine doğrudan türkü denmese de türkü türünün özelliğini gösteren pek çok eser olduğu tespit edilmiştir. Türkü isminin nereden geldiğine dair Yakıcı (2013), şunları söylemektedir:

Türkü kelimesinin menşei hakkında birbirine benzer görüşler öne sürülmüştür. Bu görüşlerden en fazla kabul göreni şüphesiz ki, türkü kelimesinin Türk'ten doğduğu ve Türklere has bir ezgi olduğu, görüşüdür. Hem Farsçada hem de Arapçada nispet eki olarak kullanılan 'i'nin, Türk kelimesine eklenmesiyle meydana gelen 'Türk!', Türk'e has, Türk'e özgü, Türk'le ilgili anlamındadır (2013: 48).

Türkülerimiz; Türk milletinin kimliğini, geçmişini ve geleceğini yansıtan en canlı örneklerdendir. Kültürel unsurların nesiller arası aktarımında da büyük bir rolü vardır. Bu yönden baktığımızda kültürel aktarımın kesintisiz devam etmesi, bireylerin kimlik karmaşasını giderecek ve aidiyet bilincini geliştirecektir:

Kimlik, bireyin ‘ben kimim?’ sorusuna verdiği yanıttır. Bununla birlikte kişinin içinde yaşadığı topluma aidiyet hissini de vurgular. Toplumsal bir varlık olan insanın bir gruba ya da topluluğa ait olmaksızın yaşamını sürdürmesi söz

konusu değildir. Bir gruba dâhil olan insan sosyalleşerek ortak bir toplumsal aidiyet bilincine sahip olur. Böylece yaşadığı topluluğun değer yargılarını benimseyerek, kendini ve içinde bulunduğu toplumu tanımlar, ‘ben’ ve ‘öteki’ arasındaki farklılığı ve benzerliği ortaya koyar. Etnik topluluğu ortak soy miti, tarihi ya da kültürel belleği ve kültürleri ile dayanışma duygusu içinde, belli bir toprak parçası ile özdeşleşmiş insanlardan oluşan topluluk olarak tanımlarsak, bu topluluğa karşı hissedilen aidiyet duygusuna da etnik kimlik demek mümkündür (Yaşar, 2017: 58).

Kültür, kavram alanı ile düşünüldüğünde “aktarım”ı da beraberinde getirmektedir. Kültürün öğrenilen, dilde saklanıp korunan, eğitimle yeni kuşaklara aktarılıp aşılana bir muhteva olduğunu ifade eden Güvenç (2015) kültürün içgüdüsel veya kalıtımsal değil; öğrenilen bir “sistem” olduğunu vurgular. Bu sistemin “kültürleme” yoluyla yaptığı kültür aktarımı, bir eğitim sürecinin sonunda gerçekleşmektedir. Sosyolojik olarak bakıldığında toplumsallaşma (sosyalizasyon) olarak ifade edilen bu süreç, hayat boyu devam etmektedir.

Toplumsallaşma söz konusu olduğunda pek çok disiplin birbiriyle ilişkilendirilebilir. Müziğin de kültürel kimlikle yakından ilişkisi vardır. Günümüzde gelişen teknoloji ile müzik türleri de çeşitlenmiş, müziğin uluslararası paylaşımının kolaylaşmasıyla etnik kimliğimizi vurgulayan türküler nispeten günümüz neslinin belleğinde daha az yer etmeye başlamıştır. Yaşar (2017) hazırladığı tezde yararlandığı kaynaklardan hareketle sinemanın halk unsurlarının kişilere ulaştırılmasında ve kültürel değerlerin kazandırılmasında önemli bir etken olduğunu söylerken kültür öğelerimizin sinema ile çok geniş kitlelere ulaştırılıp yaşatıldığını da belirtir. Filmin içeriğine türkülerin duygusal yoğunluğu artırarak katkı sağladığını söyleyen Yaşar, böylece toplumun geniş kesiminin ötekileştirdiği inanç, değer yargısı ve bakış açısı gibi bazı yaşantılar da değişir diyebiliriz, şeklinde tezini savunur (2017: 63).

Günümüzde teknolojinin müziğe ve özelde türkülere katkı sağladığı alanların olduğunu söylemek mümkündür. Örneğin herhangi bir televizyon dizisinde ya da sinema filminde yer alan bir türkünün özellikle video yükleme ve izleme sitesi olan Youtube üzerinde izlenme oranlarının birden önemli oranda arttığı bilinmektedir. Aynı şekilde videoların başka sosyal platformlarda da paylaşılmasıyla türkülerin hitap ettiği kitle artmaktadır.

Sözlü gelenekten başlayarak kültürel hayatta önemli bir yeri bulunan türkülerin sinemada kullanımına dair az sayıda çalışma vardır. Genellikle sinemada müziğin kullanımı, görüntüyü desteklemesi ve duygusal yoğunluğu artırmasıyla ele alınmaktadır. Oysa özellikle türküler söz konusu olduğunda sinemanın kültür aktarımında ne denli büyük rol üstlendiği açıktır. Kullanılan türkülerin filmin duygusallığı ile seyircinin belleğinde yer etmesinin sağlandığı düşünülmektedir. Böylece seyircinin filmin olay örgüsünden kopmadan

müzik-kültür-sinema üçlemesinin izlerini takip edebileceği değerlendirilmiştir.

Filmler türkünün dinlenmesine katkı sağlıyorsa türküler de aynı şekilde filmin izlenmesine katkıda bulunabilmektedir. Radyo programcısı Hilal Özdemir 2014 yılından bu yana filmleri yorumladığı blog sayfasında *O da Beni Seviyor* filmi ile *Bir Ay Doğar* türküsü vesilesiyle tanıştığını kendi ağzından şöyle aktarmaktadır:

Filmi izleyeli çok oldu aslında. Ben “Bir Ay Doğar” türküsünü çok severim, her dinlediğimde de oldukça etkilenirim. Küçükken (ortaokul zamanı falan sanırım) televizyonda bu türküye denk gelirdim. Ulaş Özdemir ve Engin Arslan beraber söylerlerdi. Klipte de bir film döner dururdu. Sahneleri çok etkilemişti beni. O zaman tabii internet bu kadar yaygın değil, olsa da kota sorunu olduğu için her önüne geleni maalesef izleyemiyordun. Ben kafama koymuştum bunu izleyeceğim diye ve öyle de oldu. Aradan zaman geçse de filmi unutmadım ve ilk fırsatta izledim. Hatta 2 kere izledim (URL-1).

12 Ekim 2001 tarihinde gösterime giren *O da Beni Seviyor* filmi; yönetmenliğini Barış Pirhasan’ın yaptığı, 1970’lerde Malatya’da geçen köy hayatını genç bir kız üzerinden anlatan bir dram olarak dikkat çekmektedir. Filmin senaryosu Barış Pirhasan ve Gül Dirican’a aittir. Senaryosunda Gül Dirican’ın *Doğusunda Dut Ağacı* adlı öyküsünden yararlanan film, Türk - Macar ortak yapımıdır ve dönemin Kültür Bakanlığının katkılarıyla hazırlanmıştır (URL-7). Sinema salonlarında gösterime girdiğinde 102.101 seyirciye ulaşmıştır (URL-2). 2014 yılında Youtube’a çeşitli kullanıcılar tarafından yüklenerek herkese açık şekilde ulaşılabilen film, 1 saat 42 dakika sürmektedir. “BeautifulLife” kanalı tarafından yüklenen filmin görüntülenme sayısı 28 Ekim 2024 tarihi itibarıyla 3.069.494 gibi ciddi bir sayıdır (URL-6).

Filmin başrollerinden Esmâ karakterini Ece Ekşi, Hüseyin karakterini Haluk Piyes canlandırmakla beraber, Lale Mansur, Ayla Algan, Ayşe Nil Şamlıoğlu, Cezmi Baskın, Serra Yılmaz, Şerif Sezer, Kemal İnci, Tuncel Kurtiz ve Burak Sergen gibi tecrübeli oyuncular da filmi zenginleştirmektedir. Filmde Malatya, Arguvan Bozan köyünden, Aşağı Bağlar ve Yukarı Banazı’nın halından da kişiler figüran olarak yer almaktadır.

Filmin müzikleri, Mare Nostrum ve Ulaş Özdemir’e aittir. Günümüzde Mare Nostrum isimli grubun etkinliği azalsa da özellikle Alevi- Bektaşî müzikleri alanında Ulaş Özdemir, müzisyen ve akademisyen kişiliği ile üretmeye devam etmektedir.

Ulaş Özdemir’in albümlerinin yanı sıra *Şu Diyâr-ı Gurbet Elde - Aşık Müc-rimî’nin Yaşamı ve Şiirleri*, *Kimlik*, *Ritüel*, *Müzik İcrası: İstanbul Cemevle-rinde Zakirlik Hizmeti*, *Senden Gayrı Aşık mı Yoktur: 20. Yüzyıl Aşık Portreleri*

kitapları yayımlanmıştır. Özdemir, İstanbul Üniversitesi Müzikoloji bölümünde doçent doktor olarak görev yapmaktadır (URL-3).

Filmin müzikleri 2001’de Kalan Müzik tarafından *O da Beni Seviyor Film Müzikleri* adıyla toplanmış, 2016 yılında Youtube platformu üzerinden paylaşılmıştır. En çok izlenen türkü, on iki videoluk bu diziden ayrı olarak 2013’te yine Kalan Müzik tarafından yayımlanan Ulaş Özdemir ve Engin Arslan’ın beraber çalıp söyledikleri *Bir Ay Doğar* türküsüdür.

Filmde Alevi deyişlerinin yanı sıra *Bugün Bize Pir Geldi*, *Şah Hüseyin’im Attan Düşmüş* türkülerinin yer aldığı da tespit edilmiştir. *O da Beni Seviyor* filmi sadece türkülerle değil film içinde yer verilen halk yaşamına dair değerlerle de kültür aktarımına katkı sağlamaktadır.

1. *O da Beni Seviyor* Filminde Anlatı ve Kültürel Öğeler

Edebî türlerde olay örgüsünün aktarılmasını ifade eden “anlatı” günümüzde pek çok disiplinde kendine yeni tanımlar bulan bir sözcüktür. Genette’e göre (2020) “anlatı” bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı üstlenen dilsel bir üretilerdir bu üretim daha çok yazıya dayanır. Bu ekseninde düşünüldüğünde elinde edebî metinden daha fazla imkân olduğunu söyleyebileceğimiz sinema, yapımcısının bilinçli veya bilinçsiz olarak ortaya koyduğu anlatısal bir yapıdır (Güngör, 2022: 12).

Film karne günü ailesinin istediği gibi bir karne getiremeyen Esmâ ile başlar. Ailesi Esmâ’yı yaz tatilini geçirmesi için zamanında babasının asker arkadaşları ile ortaklaşa toprak aldığı köye gönderir. Esmâ sırasıyla babasının asker arkadaşları ve aileleri ile kalacaktır. Arkadaşlardan biri Kemal diğeri Cafer’dir. Cafer Alevi’dir, Esmâ’nın onlara “kızılbaş” demesini babası hoş karşılamaz, “o benim kan kardeşim” diye düzeltir. Cafer az bir zaman evvel vefat etmiştir.

Esmâ köye gittiğinde herkes ona yakınlık gösterir. Daha önce de gelmişlikleri olduğu anlaşılmaktadır. Köye aynı zamanlarda gelenlerden biri de Esmâ’nın “Saliha teyze” diye hitap ettiği kocasını yeni kaybettiği söylenen bir kadındır. Aslında tarla meselesini çözmek için gelen Saliha’nın da köyde kalacak olması Esmâ’yı sevindirir. Esmâ zaman içinde köyde dolaşan Hüseyin isimli genci beğenir. Hüseyin de ona yakınlık gösterir.

Esmâ’nın evlerinde kaldığı Kemal ve ailesi, Esmâ’yı babasının diğerk askerlik arkadaşı Cafer’in kardeşi Doğan’ın evine gönderir. Esmâ birkaç gün de orada misafirlilik edecektir. Esmâ’nın beğendiği Hüseyin; Cafer’in oğlu, Doğan’ın yeğenidir. Bu eve arada bir de masalcı dede gelmektedir. Tuncel Kurtiz’in canlandırdığı bu ihtiyar geceleri herkesi ateşin başına toplayıp masallar ve hikâyeler anlatmaktadır. Esmâ’nın hayalinde de canlanan bu hikâyelerin birinde âşık edebiyatına dair rüyada dolu içme, âşığın rüyasındaki kızı araması ve bulması motifleriyle Aslı ile Kerem hikâyesinden bahsedilir. Aslı ile evlenen

Kerem'e Aslı, babasına yemin ettiğini fistanının düğmelerini Kerem'in çözmesi gerektiğini söyler. Kerem "el ile mi tel ile mi" diye sorar ve sazı eline alır. Bu sırada Esmâ'nın hayali değişir ve Hüseyin'i Kerem kendini Aslı olarak görmeye başlar.

Hikâye bitip de eve giderlerken oradaki kızlar Esmâ'ya dedelerden, Hz. Ali'den, on iki imamdan ve Alevilikten söz arasında bahseder. Evdekiler Cem ayinine giderken Kerime Ana dedikleri evin büyüğü ile Esmâ da gider, o da ritüelleri Kerime Ana'yı örnek alarak gerçekleştirir. "Hizmet" başlarken "hizmet sahipleri" halka oluştururlar. İki ihtiyar ellerine saz alarak deyiş söylerler. Aralarda "medet şah-ı merdan", "şah-ı merdan yardımcımız ol Allah Allah" nidaları duyulur. O sırada Esmâ uyuyakalır ve kendini gelincik tarlasında görür. *Bugün Bize Pir Geldi* deyişinin yükselmesiyle Esmâ uyanır. Tören hızlanmıştır. Kerime Ana'nın da içinde olduğu bir grup semah dönerler. Esmâ da kendi ile Hüseyin'in semah döndüğünü hayal etmektedir.

Saliha teyzesinin de kaldığı eve gelmesiyle sevinen Esmâ, gece uyurken bir korna sesine uyanır ve sese doğru gittiğinde Hüseyin'in traktörünün devrilmiş olduğunu görür. Hüseyin hafif yaralanmıştır. Esmâ'nın da yardımıyla bir duvar dibine çöker. Sarhoştur. Esmâ'ya derdinin büyük olduğunu, derdini açsa dünyanın üstlerine geleceğini söyler. Esmâ da benim kimseden korkum yok, diye yanıt verir. Hüseyin elini Esmâ'nın eli üzerine koyar, Esmâ da onu yanağından öperek kaçar. Yolda onu merak edip kapıya çıkan Saliha teyzesini görür. Nefes nefesidir. Ne oldu diye soran Saliha teyzesine, "o da beni seviyor" diye karşılık verir. Saliha ile o gece konuşurlar, Saliha ona "yaşınız tutmuyor, dininiz tutmuyor" der. Sonra da Esmâ'nın daha küçük olduğunu söyler.

Ertesi gün Hüseyin'in traktörü devirmesinin yankıları başlar. Hüseyin'in okumak için şehre gitmek istemesi gündeme gelir. Doğan; ölen kardeşinin yadigarı olan Hüseyin'i göndermek istemez, bir yandan da tarlaların satılması için Saliha, Kerime Ana'nın ağzından çıkacak sözleri beklemektedir. Kerime Ana toprağın satılmasına da Hüseyin'in okumasına da razı olur. Esmâ, Kemal amcasının evine döner. Saliha da onunla gelir. Bir gün herkes iş görürken Esmâ, Saliha'nın sandığını karıştırır ve mektuplar bulur. Bunlardan bazıları Hüseyin'in gönderdiği mektuplardır. Ortak mülkleri olan tarlaların satılması üzerine başlar. Hüseyin Ankara'ya gelip üniversite sınavlarına gireceğini ama ailesinin haberinin olmadığını yazmaktadır. Saliha Ankara'da Hüseyin'i karşılamıştır, görüşüklerini kimseye söylememesini ister.

Sonraki sahnede hep beraber pikniğe gidilir. Herkesin eğlendiği bugünde Esmâ'nın Hüseyin'e ilgi duyduğunu fark eden arkadaşı *Şah Hüseyin'im Attan Düşmüş* (Bugün Matem Günü Geldi) türküsünün sözlerini mırıldanır, Esmâ'nın o günkü duygu durumuna türkünün sözleri de uymaktadır (URL-4: 313).

O sırada Doğan sazi almıştır, arkadaşıyla *Bir Ay Doğan* türküsünü söyler. Esmâ, adının seslenmesiyle koşar. Saliha dut ağacına çıkmış ağacı sallamaktadır. Hüseyin de altındadır. Hüseyin’le Esmâ ağacın altında birbirlerinin ellerinden dut yerler. O sırada Hüseyin, Esmâ’ya içinde kendi fotoğrafının olduğu iki taraflı bir kolye verir. Kolyenin diğer tarafı boştur. Esmâ, Saliha’ya söyler. Kalabalığın yanına dönerler, herkes çelik çomak oynamaktadır. Oyun sırasında Hüseyin Esmâ’yı yanına çeker, ondan bir iyilik isteyeceğini söyler. Kolyenin diğer tarafına Saliha’nın fotoğrafını bulup koymasını ister. Esmâ Hüseyin’in aslında ondan yaşça epey büyük olan ve abla diye hitap ettiği Saliha’yı sevdiğini anlar. Kolyeyi Saliha’ya “bu sanaymiş” diyerek verir ve kaçar. Bir arabanın durduğunu ve içinden Saliha’nın öldü sanılan kocasının indiğini görünce adamın peşinden geri döner. Herkesin öldü bildiği uzun zamandır yurt dışında olan Necmettin, toprak işleri için dönmüştür. Herkes ona tepkilidir. Saliha bir bıçak alıp yanına gider. Fırsattan istifade Necmettin’i yaralar. Hüseyin arkadan gelerek Necmettin’e saldırır. Necmettin’i karga tulumba götürürler. Herkes Saliha’nın hasta olmasından korkar çünkü Necmettin ve annesi zamanında Saliha’nın akli dengesinin yerinde olmadığını öne sürerek ona hastaneden rapor almışlardır. Saliha’nın toprakları üzerindeki imza yetkisini de böylece engellemişlerdir. Esmâ, Saliha teyzesinin üzerine gittiği için o gece pişmanlıktan uyuyamaz. Ertesi sabah Esmâ’yı çağırırlar. Saliha teyzesi gitmek üzere hazırlanmış onunla vedalaşmak istemektedir. Sarılıp vedalaşırlar. O yaz Esmâ ders çalışabilsin diye gittiği köyden birçok dersle büyümüş olarak ayrılır.

Anlatısının içinde geçmişe ve günümüze ait pek çok kültürel öge barındıran film farklı geleneklerin halk arasında kabulü noktasında düşündürdükleriyle de dikkate değerdir. Türküler, filmin içinde olağan akışta kendine yer bulmaktadır.

Sonuç

Çalışmada incelenen *O da Beni Seviyor* filminin köy halkına ait yerel unsurların fazlasıyla yansıtıldığı bir film olduğu tespit edilmiştir. Köyde konuşulan ağız, söylenen mâni, türkü ve halk hikâyeleri kültürel aktarımın önemli unsurlarıdır; Aslı ile Kerem hikâyesinin canlı bir şekilde geçmesi, Alevi deyişleri, *Bugün Bize Pir Geldi*, *Şah Hüseyin’im Attan Düşmüş* ve *Bir Ay Doğan* türküleri filmin duygusal yoğunluğunu arttırmaktadır. Bununla birlikte köyde Alevi kültürü ile Sünni kültürünün halk arasında iç içe geçmişliği de vurgulanmaktadır.

Çelik çomak oyunu gibi geleneksel oyunlara da filmde yer verilmesi dikkat çekmektedir. Dinî ritüeller olarak hem Sünnilere ait hem Alevilere ait ibadet sahneleri hayatın olağan akışında filme yedirilmiş bir şekilde sunulmakta ve kültürel öğelerin aktarılmasını sağlamaktadır. Filmde sürü güdülmesi, kiraz

yaprağı toplanıp sarma yapılması, insanların büyüklerine hürmet edip yanlarına gittiklerinde el öpmeleri, çocukların ok ve yayla oynamaları, traktör sürmeleri, toplanıldığında bağlama çalınıp türkü söylenmesi gibi köy hayatına ait sıradan görülen kültürel unsurlar da canlı bir şekilde verilmektedir. Kültürün sonradan öğrenilen bir sistem olduğu düşünüldüğünde halk yaşantısına ait bu unsurların öğretiminde filmin araç olarak kullanılması imkânı doğmaktadır.

Toplanan tüm veriler ışığında halk edebiyatının önde gelen türlerinden biri olan türkülerin de kullanılmasıyla zenginleşen *O da Beni Seviyor* filminin kültürel aktarımda bir rol üstleneceği sonucuna varılmıştır. Bu yönüyle Türk dili ve edebiyatı eğitiminde dahi metin-sinema-müzik alanlarında disiplinler arası bir incelemeyle bu malzemeden yararlanılabileceği öngörülmektedir.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Genette, G. (2020). *Anlatının söylemi*. (çev.: F. B. Aydar). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Güvenç, B. (2015). *Kültürün abc'si*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Güngör, A. C. (2022). *Filmde anlatı yapısı*. İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi Yayınları.
- Yakıcı, A. (2013). *Halk şiirinde türkü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Yaşar, H. (2017). *Yavuz Turgul'un eşkıya filmindeki türküler üzerine yapısal bir inceleme*. Kırklareli: Kırklareli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Elektronik Kaynaklar

- URL-1: <https://antoinetteninfilmgunlugu.wordpress.com/2018/01/04/o-da-beni-seviyor/> (Erişim: 4.8.2024)
- URL-2: <https://boxofficeturkiye.com/film/o-da-beni-seviyor--2001121/box-office> (Erişim: 3.8.2024)
- URL-3: <https://avesis.istanbul.edu.tr/ulasozdemir/yayinlar> (Erişim: 4.8.2024)
- URL-4: Arslan, F. (2010). Kerbelâ türküleri. Çeşitli Yönleriyle Kerbelâ III, (ed.: A. Yıldız). https://isamveri.org/pdfdrq/D190290/2010_c3/2010_c3_ARSLANF.pdf (Erişim: 6.8.2024)
- URL-5: Türkü. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim: 3.8.2024)
- URL-6: <https://www.youtube.com/watch?v=5ziHg1JJAXQ> (Erişim: 3.8.2024)
- URL-7: <http://www.sinematurk.com/film/7295-o-da-beni-seviyor/> (Erişim: 3.8.2024)

BAĞDATLI RÛHÎ DÎVÂNÎ'NDA RAKİBE DAİR

Dr. Öğr. Üyesi Özlem ÇAĞILDAK*
Yusuf YEŞİLMEN**

Öz: Klasik Türk şiiri aşk etrafında şekillenmiştir. Bu aşkın merkezinde âşık, sevgili ve rakip vardır. Rakip, âşık ile sevgili arasındaki kişiler, onların kavuşmasını engelleyen her şeydir. Rakip, klasik Türk şiirinde kötü adam rolündedir, âdeta bütün kötü özellikleri kendisinde toplamıştır. Beyitlerde her zaman kötü benzetmelerle engel, diken, öteki, düşman, rûsiyah vb. olarak karşımıza çıkar. Rakip, âşığın karşıtları, sevgilinin diğer âşıkları, sevgili ile âşık arasına giren ve âşığın sevgiliye ulaşmasına engel olan her şeydir. Âşığı sevgilinin bulunduğu mekânlardan kovar, fitnedir, yalan söyler. Aynı zamanda sevgili ile görüşür, sevgiliden itibar görür. Bu durum âşığın eziyet çekmesine sebep olur. Bu yüzden âşık, rakibi hiç sevmez. Hatta bir kurtuluş yolu olarak rakibin ölmesini ister.

Bu çalışma Bağdatlı Rûhî'nin; gazellerinde "rakîb"i hangi yönleriyle ele aldığını ve nelere benzettiğini tespit etmek amacıyla hazırlanmıştır. Klasik Türk şiirindeki aşk üçgenini daha iyi anlamak adına Bağdatlı Rûhî'nin gazelleri ayrıntılı bir şekilde incelenmiş, rakip ve rakip ile ilgili beyitler tespit edilmiştir. Gazelerde karşımıza çıkan rakip tipi ve rakip sözcüğünün yaygın olarak kullanılan diğer manalarına da değinilmiştir. Rûhî'nin gazellerinde geçen rakibin özellikleri ve rakibin benzetildiği unsurlar hakkında örneklerden hareketle bilgiler verilmiştir. Çoğu beyitte rakibi değişik hayvanlara benzeten Rûhî, bazı beyitlerde ise rakibin vasıflarını anlatmıştır. Şair rakibi genellikle kötü vasıflar ve durumlarla anlatmıştır.

Anahtar Kelimeler: Bağdatlı Rûhî, rakip, âşık, klasik Türk edebiyatı

CONCERNING THE RIVAL IN THE BAĞDATLI RÛHÎ DÎVÂN

Abstract: Classical Turkish poetry is shaped around love, with the lover, beloved, and rival at its core. The rival symbolizes anything that hinders the union of the lover and beloved. In classical Turkish poetry, the rival plays the role of the villain, embodying all negative qualities. In verses, the rival is consistently portrayed with negative comparisons such as obstacle, thorn, adversary, darkness, etc. The rival encompasses those against the lover, other admirers of the beloved, and anything that interferes with the lover's union with the beloved. The rival expels the lover from places where the beloved is present, sows discord, and speaks lies. Simultaneously, the rival interacts with the beloved, gaining favor. This situation causes the lover great anguish, leading the lover to despise the rival. In fact, the lover may even wish for the rival's demise as a way of salvation.

In this study, the gazels of Bağdatlı Rûhî were thoroughly examined, identifying verses related to the rival. The focus was on the type of rival depicted in the gazels, and the study

ORCID ID : 0000-0002-2943-8706* / 0009-0005-5643-4777**

DOI: DOI : 10.31126/akrajournal.1562296

Geliş Tarihi : 06 Ekim 2024 / 13 Aralık 2024

*Mardin Artuklu Üniversitesi.

**Millî Eğitim Bakanlığı, Öğretmen.

touched upon the evolving meanings of the word rival. Information was provided based on examples regarding the characteristics of the rival in Rûhî's gazels and the elements to which the rival is likened.

Key Words: Bağdatlı Rûhî, rival, lover, classical Turkish literature

Giriş

Divan şiirinde rakip, sevgili ve âşıktan sonra en önemli tiplerden biridir. Sözlük anlamı itibariyle “rakip” aynı sevgiliyi seven iki âşığın birbirlerine karşı durumlarını anlatır (Şentürk, 1995:1). Başka bir tanıma göre ise “rakip” herhangi bir işte birbirinden üstün olmaya çalışanlardan her biri (Devellioğlu, 2004:1050) olarak tanımlanır. Rakip, âşık- maşuk ilişkisinde âşık ile yarışan ve ona ortak olmaya çalışan kişidir. Rakip, âşığa sevgili kadar eziyet eder bu nedenle de âşığın nazarında kötü biridir (Pala, 1998:327). Âşık, rakip ile sürekli mücadele hâlinindedir. Rakibin varlığı aşk ilişkisini de güçlendirmektedir. Eğer rakip olmasaydı âşık kolay bir şekilde sevgiliye ulaşabilirdi. Bu şekilde olan bir aşkın da kıymeti olmazdı. Aşk, eğer araya engeller girerse kıymetli olur. Zaten sevgili âşığa ne kadar ızdırap çektirirse âşık o kadar mutlu olur, araya rakip engelinin girmesiyle âşığın bu yolda çektikleri daha da kutsallaşır.

Allah'ın güzel isimlerinden biri olarak da karşımıza çıkan “rakip” sözcüğü; her şeyi gözetleyen, denetleyen, kontrol eden anlamına gelir. Allah'ın her şeyi görüp bildiğini, hiçbir şeyin O'nun bilgisinden ve kontrolünden kaçmadığını ifade eder. Rakip birinin sevdiği, beğendiği biri ile görüşmesine veya bir çeşit istediğini elde etmesine, uygulamasına engel olup kendisi için elde etmeye çalışır; bekçi, koruyan, gözeten; aynı şeyi elde etmek için uğraşan kişiler, bir tür hasım gibi farklı anlamlarda kullanılır. Tasavvufta dünya ve şeytan rakip olarak görülür (Canım, 2018: 95-96). Bu yönüyle rakip, iblis, ehrimen ve dev gibi yaratıklara benzetilmektedir.

Klasik Türk şiirinde sevgili ve âşıktan sonra rakip gelir; ancak onun şahsiyeti müstakil olarak işlenmez sadece âşığın gözünden anlatılır. Rakip âşığın sürekli mücadele etmek zorunda kaldığı bir figür olarak şiirlerde negatif bir şekilde tasvir edilir. Daima kötü, çirkin, zararlı ve yararsız, zalim bir kişidir (Tolasa, 2001: 417). Bir engel olarak âşık ile maşuk arasına girmeye çalışan rakip, Rûhî Dîvânı'nda; ağyar, gayr, müddei, el, düşmen, a'da, 'adû ve rûsiyeh gibi kelimelerle de karşılanmaktadır.

Klasik Türk şiirinde rakip sözcüğünün yerine zaman zaman başkası, başkaları anlamına gelen “gayr” ve özellikle bunun çoğulu olan “ağyar” kelimeleri de kullanılmıştır. Âşık bellidir ve bir tanedir, metni ortaya koyan şairdir. Rakip ise birden çoktur; bundan dolayı âşığın bu noktada sıkıntısı da oldukça fazladır.

Âşık ve sevgili gibi rakip de klasik Türk şiiri geleneğinde belirli bir kalıp içerisinde karşımıza çıkmaktadır. Rûhî'nin Dîvânı'nda rakip ile ilgili olumsuz benzetmeler oldukça fazladır. Rakip, bazen bir diken bazen de köpek, karga,

çaylak, domuz, eşek gibi hayvanlara benzetilir. Beyitlerde rakip, en çok da köpeğe benzetilir. Sevgilinin mahallesinde dolanır, orayı mesken tutmuştur, kapı eşliğinde bekler. Sevgilinin gözünden düşürmek amacıyla yüzü kara olarak tasvir edilir. Ayrıca beyitlerde rakip kafir, dinsiz olarak da karşımıza çıkar. Böylece rakip olumsuz tüm benzetmelerin yanısıra dinen de ötekileştirilmiştir (Çayıldak, 2022:138). Rakibin varlığı âşık için büyük bir beladır fakat sevgili âşık gibi düşünmez, o rakibe daha yakındır, beraber içki meclisinde otururlar, rakip onun sohbet arkadaşıdır. Sevgili, rakibe iltifatlarda bulunur. Ondan itibar görür. Sevgilinin bu davranışları yüzünden âşık kahrolmaktadır.

Rakip kavramı klasik Türk şiirinde aşkın ve çatışmanın edebî bir aracı olarak kullanılmıştır. Rakip, şairin yani âşığın aşkını, hayal kırıklıklarını, dileklerini ifade etmesinde güçlü bir sembol görevi görür. Rekabet ortamı yaratarak âşığın aşkını artıran, onu her daim canlı tutan kişi rakiptir. Bu bağlamda rakip aşkın dinamiklerini anlamak için önemli bir anahtar niteliğindedir. Bu bakış açısıyla divanların incelenmesi klasik Türk şiirindeki rakip portresinin ortaya çıkmasını sağlayacaktır. Klasik Türk şiirinde rakip konusuyla ilgili Abdullah Aydın'ın "Divan Şiirinde Rakip Portresi", Ahmet Atilla Şentürk'ün "Klasik Osmanlı Edebiyatında Tipler", Saadet Karaköse'nin "Eski Türk Edebiyatında Felsefi Açından İnsan Tipleri", Özer Şenödeyici'nin "Oedipus Kompleksi Bağlamında Divan Şiirinde Âşık-Maşuk-Rakip İlişkinine Bakış", "Muhibbi Divanında Rakip", "Zati Divanında Rakip" vb. çok sayıda kitap, tez, makale yayımlanmıştır. Klasik Türk şiirini daha iyi anlamak ve anlatmak için bu tarz çalışmaların yapılması faydalı olacaktır. Bu çalışma ile rakip kavramının anlaşılmasına naçizane katkı sunmak hedeflenmiştir.

Çalışmamızda 16. yüzyıl şairlerinden Bağdatlı Rûhî Dîvânı esas alınmıştır. Şairin Dîvân'ında yer alan 1115 gazel rakip konusu itibarıyla incelenmiştir. Bağdatlı Rûhî Dîvânı Coşkun Ak tarafından 2001 yılında yayımlanmış, çalışmamıza konu olan beyitler adı geçen eserden alınmıştır.¹

1. Bağdatlı Rûhî Hayatı ve Dîvânı

Bağdat doğumlu olan Rûhî'nin kaç yılında doğduğu tam olarak bilinmemektedir. Asıl ismi Osman'dır. Daha sonra kendisine Rûhî'yi mahlas olarak seçmiştir. Bağdat'ta doğup büyüdüğü ve diğer Rûhî mahlaslı şairlerden ayırt edilebilmesi için Bağdatlı Rûhî olarak tanınmıştır. Rûhî'nin eğitim hayatı hakkında fazla bilgi yoktur. Yalnızca Bağdat ve çevresinde eğitim aldığı tahmin edilmektedir. Çok yakın arkadaşı Ahdî'nin tezkiresinde verdiği bilgiye göre Rûhî gezmeyi seven bir kişidir. Gezdiği yerlerde birçok şair ve sanatkarla

1. Ak, Coşkun, Bağdatlı Ruhi Divanı, Uludağ Üniversitesi Yayınları, Bursa, 2001.

arkadaşlık kurmuştur. Rûhî'nin yaptığı bu seyahatlerinde özellikle İstanbul ve Anadolu şehirleri önemli bir yer tutar. Gezdiği bu şehirlerde umduğunu bulamadığı kaleme aldığı şiirlerinden anlaşılmaktadır. Şiirlerinde, gezdiği yerlerde karşısına çıkan riyakâr insanlardan, rüşvet alan kadılardan, kimseye iyiliği dokunmayan beylerden ve kendi talihinden sık sık şikâyetle bulunmuştur. Ömrünün son yıllarını Şam'da geçirmiş, o dönem Şam'da kadılık görevinde bulunan Azmîzâde Hâletî ile birlikte çalışmış ve bu dönemde Şam'da vefat etmiştir. Rûhî vahdet-i vücûd anlayışını benimsemiş, şiirlerinde tasavvufu işleyen kâlemler, hoş edalı, derviş gönüllü bir şairdir. Esrar Dede tezkiresinde onun Mevlevî olduğunu yazmıştır. Dîvânındaki ifadelerine dayanarak onu Mevlevî, Bektaşî ve Hurûfî sayanlar olmuşsa da bir tarikata intisap ettiği bilinmemektedir. Rûhî'ye göre asıl hüner hayatta "rengîn-edâ" sahibi olabilmektir. Rûhî'nin bilinen tek eseri Türkçe Dîvânı'dır. Dîvânı'nda ikisi manzum mektup olmak üzere 40 kaside, 1115 gazel, 28 rubai, 26 kıt'a 1 terci-i bent, 1 terki-i bent, 8 tahmis, 2 müssemem, 7 müseddes, 94 tarih, 3 muaşşer, 6 mersiye, 1 muamma ve 2 murabba yer almaktadır (Ak, 2008: 205).

16. yüzyılın önemli şairleri arasında yer alan Bağdatlı Rûhî'nin Dîvân'ı eski harflerle basılmıştır. Ancak Rûhî'ye şöhreti sağlayan eseri Dîvân'ı içerisinde yer alan on yedi bendlik ünlü "Terkîb-i bend"idir. Divan şiirinde önemli bir hiciv örneği olan Terki-i bend daha sonraki dönemlerde birçok şair tarafından tanzir edilmiştir. Bu nazireler arasında en bilineni ve en başarılısı Tanzimat dönemi şairi Ziya Paşa'nın yazmış olduğudur. Şairin gazel ve kasidelerinde rindane ve âşıkane edanın yer aldığı görülür. Nüktedan ve kudretli bir şair olan Rûhî bu özelliklerine karşılık şiirlerinde asla büyüklük taslamamıştır. Mısralarında samimilik, sadelik ve lirizm hâkimdir. Pürüzsüz konuşma diline yakın bir ifadeyle okuyucuya meramını kolayca anlatmış, bilhassa toplumun aksaklıklarını çok iyi tespit etmiş, döneminin kusurlarını, insanların mal mülk hırsını iğneleyici bir üslûpla ortaya koymuştur. Arapça ve Farsçayı şiir yazabilecek derecede bilmesine rağmen dil ve anlatımda sadeliği tercih edip külfetli sözlerden kaçınmıştır. Rûhî, sosyal hayata ve çevresinde yaşanan olaylara karşı duyarlı bir şairdir. Belki de bundan dolayı şiirlerinde söz sanatlarına çok fazla başvurmaz ve yine bundan dolayı şiirlerinde kolay okunabilen sade bir üslup hâkimdir. Dîvânında günlük konuşma dili ile yazılmış mısralar çokça yer almaktadır (Ak, 2008: 205; Mengi, 2016:176).

Şiirlerinde kendisiyle aynı coğrafyada benzer bir hayatı yaşayan hemşehrisi Fuzûlî'nin etkisi ve ona olan bağlılığı hissedilir. Fuzûlî'nin mektup şeklinde yazdığı Şikâyetnâme adlı eserinde dile getirdiği aksaklıkları Rûhî, gazellerinde ifade eder ve bilhassa "eksilmede" redifli gazelinde, bağlı olduğu güzel değerlerin artık yok olmaya yüz tuttuğunu ifade ederken bu durumdan duyduğu acıyı

dile getirir. Rûhî'nin ölümsüz eseri hiç şüphesiz terki-i bendidir. Onlarca şairin nazire yazdığı terki-i bend sahasında eşsiz kabul edilmektedir. Rûhî bu eserinde toplumsal eleştiriyi merkeze alarak, dönemin sosyal, siyasi ve ahlaki bozukluklarını güçlü bir dille ifade eder. Şairin gözlem ve tecrübelerini aktardığı 16. yüzyıl toplumunun aksayan yönlerini göstermesi bakımından değerli bir belge niteliğindedir (Ak, 2008: 206; Kurnaz,1997: 65).

2. Bağdatlı Rûhî Dîvânı'nda Rakip

Klasik Türk şiiri aşk etrafında şekillenir, bu aşkın merkezinde âşık, sevgili ve rakip vardır. Bu üçlü arasındaki ilişki şiirlerde genellikle dramatik ve derin bir anlamla ele alınır. Rakip âşığın en büyük düşmanlarından biridir. O da maşuğa ilgi duyar ve âşıkla sevgili arasında engel oluşturan kişidir. Gazellerinde rakipten söz etmeyen ve rakibin aradan çekilmesini istemeyen şair yok gibidir. Rakip âşığın aşk yolundaki zorluklarını artıran bir unsurdur. Bu nedenle bütün âşıkların ortak isteği rakip engelini ortadan kalkmasıdır (Battislan, 2016: 257). Batı edebiyatında görülen karı-koca-âşık üçgeni klasik edebiyatta âşık-sevgili-rakip üçlüsü dolaylı yoldan Allah-insan-şeytan (nefis) mazmununu ifade etmektedir (Kutlu, 1990: 275).

*Eksik olmaz hiç der-i dildârdan dâyim rakib
Ölmeycek olmaduk ve'l-hâsıl ol hârdan halâs (G556/3)*

(Rakip, sevgilinin kapısından hiç eksik olmaz. Velhasıl ölmeyince o dikenden kurtulmak olmaz.)

*Rakibile gice hem-sohbet oldugun tuyduk
Su'âle yer komadı nergis-i suhan-gûyun (G620/6)*

(Rakip ile gece sohbet arkadaşı olduğunu duyduk. Söz söyleyen nergiz (gözler) soru sormaya gerek bırakmadı. (gözler her şeyi anlattı)

Âşığın gözünde rakip sevgiliye kendisinden bir adım daha yakındır. Bu nedenle âşık daima acı çekmektedir. Âşıkların acı çekmesinin sebebi rakibin, sevgiliye kavuşmasından kaynaklanır:

*Zevk itmede visâlün ile rûz u şeb rakib
'Âşıklarun firâkun ile çekmede ta'ab (G64/4)*

(Rakip, gece gündüz sana kavuşmanın keyfini yaşıyor. Âşık ların ise ayrılığın derdiyle sıkıntı çekmektedirler.)

Sevgiliye çok yakın olan rakip çoğu zaman onunla mecliste de bulunur. Sevgili ile aynı masada oturup beraber şarap içerler. İçtiği şarabın etkisiyle sarhoş olan sevgili, rakibe elini öptürür. Âşık ise sevgili müsaade ederse ağağını bile öpmeye hazır olduğunu söyler:

*Mest olup bezmde agyâra dimekden öp elüm
Bize ey şûh icâzet vir ayagun öpelüm (G781/1)*

(*Mecliste sarhoş olup, ağyara elini öptürüyorsun. Ey şüh, bize izin verirsen ayağını bile öperiz.*)

Sevgiliyle her zaman her yerde birlikte olan rakip hâliyle geceleri de birlikte olacaktır (Şentürk, 1995: 48). Sevgiliye kavuşmanın mutluluğunu rakip yaşarken elemi de âşık çekmektedir. Bu durum rakibi sevdirse de sevgili ile birlikte olmaktan daha da kıymetlisi ondan ayrı geçirilen anlarda bile onu düşünmektir. Aslında âşık ayrılığın elemini çekerken de rakipten daha kazançlıdır çünkü gönülde taşımak yanında yatmaktan daha kıymetlidir.

*Künc-i mihnetde rakîbâ beni tenhâ sanma
Yâr eger sende yatarsa elemi bende yatur (G167/4)*

(*Ey rakip, eziyet köşesinde beni kimsesiz sanma! Eğer yâr sende yatıyorsa kederi de bende yatıyor.*)

Klasik Türk şiiri geleneğinde âşık-maşuk ilişkisinde sevgiliye düşen görev âşıkların sıkıntından, acıdan öldürmek, onlara eziyet etmektir. Âşık, aşk yolunda çektiği sıkıntı ve kederden ölmek üzeredir. Ayrılık acısı, aşk derdi ve sevgilinin ilgisizliği âşığı ölecek hâle getirir (Batislam, 2016: 79-91). Âşık, ne kadar çaba sarf etse de sevgili onu görmez, görmek istemez lakin her zaman rakibi tercih eder. Bu durum âşığın saatlerce gözyaşı döküp ağlamasına sebep olur:

*Elimüzden ne gelür eşkden öldük Rûhî
Ol cefâ-pîşe rakîbün elin elden salmaz (G517/5)*

(*Ey Rûhî, gözyaşı dökmekten öldük. Elimizden başka ne gelir. O zalim sevgili rakibin elini elinden bırakmaz.*)

Sürekli acı çeken, sevgiliye kavuşmak için türlü sıkıntılara katlanan âşık rakibin bütün hileleri karşısında çaresiz kalmıştır. En sonunda âşık rakibe olan bütün kin ve nefretini gizleyerek, onunla iyi geçinmeye çalışmıştır (Şentürk, 1995: 95).

*Rakîbe çünkü yârun lutfi var üftâdelük 'arz it
Kavî olunca düşmen çâre ey Rûhî mudârâdur (G380/7)*

(*Sevgilinin rakibe lutfu var, düşkünlüğünü ona saygı ile sun. Ey Rûhî! düşman güçlü olunca çare onunla iyi geçinmektir.*)

Klasik şiirde âşığın rakiple iyi geçinmeye çalışmasının sebebi, sevgiliye rakip vasıtasıyla yakınlaşabilme isteğidir. Sevgili, rakibe yakın durmakta, onunla daha çok vakit geçirmektedir. Âşık, rakip ile birlikte hareket ederek, sevgiliye ulaşabileceğini düşünür (Şenödeyici, 2012: 87-88).

Âşıkla rakip arasındaki husumet asla bitmez. Âşık rakibin ölümünü görünce ancak rahatlar (Batislam, 2016: 94). Böylece sevgiliye ulaşmadaki engel de ortadan kalkmış olur. Rakibin öldüğü haberini alan âşık, "eğer ki bu haber gerçekse dünyalar bizim oldu" diyerek büyük sevinç yaşar:

Seg rakîbi gitdi dünyâdan didiler dostlar

Gerçek olursa bizüm olurdu dünyâlar yine (G938/4)

(Dostlar, it rakip bu dünyadan göçtü dediler eğer gerçekleşirse dünyalar bizim olurdu.)

2.1. Ağyâr/ Gayr

Sözlükte gayr; ayrı, başka, özge, yabancı, tanıdık olmayan (Uludağ, 2021: 166) ağyar ise gayrlar, başkaları, yabancılar (Devellioğlu, 2004: 24) olarak geçmektedir. Klasik Türk edebiyatındaki aşk üçgeninin önemli unsurudur. Bunlar âşık, maşuk ve sevgilinin diğer âşıkları (ağyar)dır. (Pala, 1998: 18). Gönül ehli biri olmadığı hâlde sevgili katında kendine yer edinmiştir. Sevgiliye daha yakın olması âşığı kahretmekte, âşık kendine haksızlık yapıldığını düşünmektedir:

Agyâra mîhr u Rûhiye kahr eylemekdesin

Ey şûh kim tahammül ider bu cefâlara (G918/5)

(Ağyara (başkalarına) sevgi göstermektesin ve Rûhi'ye de kahr çektirmektesin. Ey işveli sevgili, bu cefalarına kim tahammül edebilir.)

Âşığın evine davetli bir şekilde bile gitmeyen sevgili, ağyarın evine çatkapı gidip gelmektedir:

Hâne-i 'âşıkta teklîf ile gelmez cânân

Bî-tekellûf gider ammâ evine ağyârın (G640/4)

(Sevgili, âşığın evine davetli olarak da gitmez ama ağyarın evine davetsiz bir şekilde gider.)

Âşığın karşısında duranlardan biri de gayrdır. Sevgili, âşık yerine bu başkalarını tercih eder. Onların meclislerinde bulunur, onlarla beraber şarap içer. Rûhî ise sevgilinin derdiyle sabah akşam kanlar içindedir:

Lâyık mıdır ki gayr ile sen nûş idüp şarâb

Bîçâre Rûhi kan içre derdünile rûz u şeb (G64/5)

(Lâyık mıdır ki sen başkaları ile şarap içesin, çaresiz Rûhi ise derdinle sabah akşam kan içindedir.)

2.2. 'Adû / Düşmen /A'dâ

Arapça bir kelime olan adû “düşman, bed-hâh, hasım” (Devellioğlu, 2004: 12) âşık ve sevgili arasına giren düşman (Zavotçu, 2018: 46-50) anlamlarına gelmektedir. Divan şiirinde ise âşığın en büyük belalarından biridir. Günlük hayatta yaptığı uygunsuz hareketler yüzünden âşığı bıktırır.

Tahammül eyle zulmından 'adûnun çekme gam ey dil

Ki kalmaz böyle elbette gelür bir hâkim-i 'âdil (G741/1)

(Ey gönül, düşmanın yaptığı zulme tahammül et. Üzüntü çekme ki bu böyle kalmaz, elbette bir adaletli hâkim çıkar.)

Âşık, düşmanların (rakiplerin) ona çektirdikleri acıların yanında feleğin merhametsizliğinden, talihinin kötü olmasından da şikâyet eder:

*Felek bî-rahm u tâli ' nâ-müsâ 'id baht kem-şefkat
Adû fırsat esîri yâr ise ahvâldan gâfil (G741/2)*

(Felek merhametsiz, talih elverişsiz, baht şefkatsiz. Düşman fırsat kollamakta yar ise durundan habersiz.)

A'dâ; düşman, hasım (Sami, 2020: 28) düşmanlar (Zavotçu, 2018: 41) anlamındadır. A'dâ, âşık ile maşuk arasına giren kişidir. Bu kişi âşığa düşmanlık gösterir, o aynı zamanda âşığın rakiplerindedir (Uludağ, 2021:166). Düşmanların sevgili ile el ele olması âşık için ölüm gibidir:

*El ele virmiş gelür dildâr ile a'dâ yine
El bir itmişler bizi öldürmege gûyâ yine (G937/1)*

(Sevgili ile düşman el ele vermiş gelirler. Sanırsın el birliğiyle bizi öldürmeye karar vermişler yine.)

Düşman; karşıt, rakip, adû, hasım divan edebiyatında kişinin amacına ve âşığın sevgiliye ulaşmasını engeleyen varlık, nesnedir. Âşığın sevgiliye ulaşmasını engeleyen her şey düşmandır (Zavotçu, 2018: 188) Divan şiirinin dünyası dikkate alındığında bu tanımlamaya en uygun geleneksel tip rakip olduğu için genellikle divan şiirinde düşman denildiğinde ilk akla gelen de rakip olmuştur. Yani divan şairinin en önemli düşmanı rakiptir (Batislam, 2016: 279). Düşman rakip, âşığın sevgiliyi görmesine müsaade etmez. Onu âşıktan sakınır:

*Bir zamân ben sakınurdum çeşm-i düşmenden seni
Gayrılar şimdi habîbum sakınur benden seni (G1071/1)*

(Bir zamanlar düşmanın gözünden ben seni sakınurdım. Sevgilim, şimdi başkaları seni benden sakınır.)

3. Rakibin Özellikleri

Âşık için sevgili ne kadar olumlu vasıflara sahipse, rakip de bir o kadar olumsuzdur. Dev, adû, köpek, hasûd, şeytan, kâfir, şer, akrep, eşek, asker, bedlikâ, yüzü kara, karga, münafık vb. sıfatlarla anılır (Coşkun, 2017: 43). Fitne çıkartarak âşık ile sevgilinin arasını bozar, onları birbirlerinden uzaklaştırır. Sevgilinin gözünden âşığı düşürmek için onu acı sözlerle ayıplar. Sevgiliye yakın olması, onunla buluşması, aynı mecliste bulunması, beraber içmeleri gibi durumlar âşığı kahreder. Sevgilinin kapı eşiğinde bekler, ona gözcülük yapar. Varlığı âşık için bir bela, engel teşkil eder. Cahil, işe yaramaz, hırsız ve çirkin yüzlüdür. Kalbi kararmıştır. Kındar biridir aynı zamanda âşığı kıskanır. Bu kadar kötü özelliğine rağmen sevgiliden itibar görür. Rûhî Dîvânı'nda rakip birbirinden farklı olumsuz özelliklerle anlatılmıştır.

3.1. Arabozucu/ Fitneci

Sözlük anlamı; arabozucu, karıştırıcı (Sami, 2020: 326) olan fitne rakibin kötü huylarından biridir. Şairler, rakibin fitneci olmasını mizacının gereği olarak görmektedir (Aydın, 2018: 181). Vazifesi sevgiliyi âşıktan ayırmak olan rakip, tabii ki ona âşığı kötüleyecek, onu âşıktan uzaklaştırmak için çeşitli fitne ve kötü sözler söyleyecektir (Şentürk, 1995: 57). Âşık, sevgili ile barışmak üzereyken araya giren başkaları onların tekrardan birbirlerinden uzaklaşmalarına sebep olur:

*Sulh üzre iken yârile gayr araya girdi
O sulh u salâhun sonı ceng ü cedel oldu (G1046/3)*

(Sevgili ile barışmak üzereyken araya başkaları (ötekiler) girdi. O barışma ve rahatlığın sonu tartışma ve kavga oldu.)

Rakip sevgilinin ve evinin çevresinde pervane olup âşığı sevgiliye yaklaştırmaz, onun hakkında sevgiliye yalan yanlış bilgiler verir (Zavotçu, 2018: 558). Rakibin amacı fitneler çıkartarak âşığı sevgiliden uzaklaştırmaktır:

*Beni ayırmagiçün kûyına gider agyâr
Ne fitneler ideler varı varı seyr eyle (G1018/5)*

(Ağyar, beni ayırmak için sevgilinin mahallesine gidip kim bilir ne fitneler edecek gör-
bak.)

3.2. Âşığı Ayıplar

Ağyar (gayr) olarak nitelenen kişiler âşığın derdini anlayamadıkları için onu rencide eder, horlayıp azarlarlar. Bu yüzden âşığa kötü görünürler (Canım, 2018: 96). Âşığı ayıplayarak sevgilinin gözünden düşürmeye çalışırlar. Beyitlerde ayıplamak "ta'n eylemek" olarak ifade edilir:

*Ne bilür derdümi feryâduma ta'n eylese gayr
Dil-i şûrîde bilür kim ne çeker dünyâda (G947/3)*

(Başkaları derdimi nereden bilsin ki feryadımı ayıplasın. Dünyada kimin ne çektiğini perişan gönüllü 'âşık' olanlar bilir.)

İşi naz olan sevgili, âşığın ağlayıp figan etmesine ağyarın da âşığı ayıplamasına sebep olur:

*Figân u girye terkin urma ey dil gayr ta'nıyla
Mahabbet iktizâsıdur buna cânâne incinmez (G459/2)*

(Ey gönül, başkalarının ayıplamalarıyla inleme ve ağlamalarından vazgeçme. Sevgi için gereklidir bundan sevgili incinmez.)

3.3. Âşığı Kahreder

Sevgili için her şeyi yapmayı göze alan hatta canını bile vermeye hazır olan âşık, onunla bir dakika bile baş başa kalma fırsatı bulamaz ama rakip hiç uğ-

raşmadan, rahatlıkla sevgilinin yanına girip çıkabilmektedir. Âşık da bu durumu kıskanır. Sevgilinin yanında rakibin var olduğu düşüncesi, âşığı her zaman sevgili ile ilgili endişe ve huzursuzluğa sürükler. Bu durum âşığın her zaman sevgiliyi düşünmesini sağlar bu da onun aşkını artırmaktadır (Yıldırım, 2009: 375-388).

Gıce agyârı lebün câmina kandurdugunu

Gördüm ey gül kurudı reşkden ammâ kanım (G790/2)

(Ey gül, gece dudağının kadehine ağıyarı kandırdığını gördüm, kıskançlıktan kanım kurudu.)

Görme revâ ki gayrile sen çekesin piyâleler

Yâd-ı lebünle 'âşıkun içdüğü cümle kan ola (G25/2)

(Bunu bize layık görme, sen başkalarıyla kadehler içersin dudağının yadıyla âşığın içtiği ise hep kan olur.)

3.4. Âşığı Sevgiliden Ayırır /Sevgiliye Yaklaştırmaz

Rakibin bir özelliği de âşığın sevgiliye kavuşmasını engellemek, onu sevgiliden ayırmak ve uzaklaştırmaktır:

Rakîbâ hayr görmez yârı bizden ayıran zîrâ

Hezârân gözi var ol gonca-i handânun ardınca (G941/3)

(Ey rakip, sevgiliyi bizden ayıran hayır görmez çünkü o gülen goncanın ardında binlerce kişinin gözü var.)

Rakip, âşığın sevgilinin yanına yaklaşmasına müsaade etmez. Sevgiliyi âşıktan korumaya çalışmaktadır. Âşık, bu durumdan yakınmaktadır:

Nice yıllar ben sakındum çeşm-i rûşenden seni

Şimdi lâyıık mı sakınmak gayrılar benden seni (G1071/2)

(Yıllarca ben seni aşıkâr gözden (tüm gözlerden) sakındım, şimdi layık mı başkaları seni benden sakınır.)

3.5. Bekçi

Geceleri mahalle aralarında devriye gezen bekçi, kolluk kuvvetidir. Özellikle geceleri devriye gezip güvenliği sağlamak bekçilerin vazifesidir (Pala, 1998: 38). Klasik Türk şiirinde sevgiliye ulaşmanın önündeki bir engel, aşk yolunda rakibin bir temsilcisi olarak algılanır. Rakibin benzetildiği kişilerden biri olan bekçi, sevgilinin kapı eşiğinde bekler, gözcülüğünü yapar:

Meger ki girdi 'ases cengine kapunda rakîb

Kulağuma o taraftan bu şeb figân geldi (G1062/6)

(Bu gece o taraftan (sevgilinin mahallesi) kulağıma bağırmalar geldi. Meğer ki rakip senin kapında bekçi olmak için münakaşaya girmiş.)

Âşık sevgilinin etrafında dolanan bu bekçi figüründen rahatsızdır, çünkü o sevgiliye ulaşmayı ya da korumayı kendine görev edinmiştir. Bekçi, sevgiliyi

koruyan, âşık ile sevgili arasındaki iletişimi kısıtlayan kişidir. Bu durum aşkın yasaklı ve zorlu yanını temsil eder. Âşık sevgiliye ulaşmak için bu engeli aşmak zorundadır.

Rakip, İran edebiyatında “gece bekçisi, muhafız asker, sevgilinin gözcüsü” gibi anlamlarda da kullanılmıştır (Şentürk, 1995: 340).

3.6. Bela

Divan şiirinde âşık, belaların en kötüsüne kendisinin uğradığını söyler. Bu belalardan biri rakibin kendisidir. Âşık, rakipten uzak durur. Allah'tan dileği ne kendisinin ne de sevgilinin rakiple hiçbir zaman yüz yüze gelmemesidir:

Sohbet-i gayr belâdur dilerin Hakdan kim

Ne seni göstere agyâra ne agyârı bana (G45/5)

(Başkalarıyla sohbet beladır. Allah'tan dileğim odur ki ne seni ağyara göstereyim ne de ağyârı bana göstereyim.)

Rakibin kovmakla gitmeyen bir bela oluşu, ondan kurtulmanın mümkün olmayışı şairlerin dile getirdiği olumsuz özelliklerdendir (Çayıldak, 2022: 132). Bela olan rakip ölürse ancak âşık kurtuluşa erer:

Yâr katl itdi bu gün agyârı tîg-i kahrile

Hamdülillah olduk ey Rûhî belâlardan halâs (G556/5)

(Ey Rûhî bugün yâr, ağyârı kahr kılıcıyla katletti. Çok şükür sonunda belalardan kurtulduk.)

3.7. Cahil / Nadan

Sözlüklerde nadan; bilmeyen (Naci, 2021: 550) cahil, bilmez, kaba, nobran, terbiyesiz (Sami, 2020: 829) olarak tanımlanır. Divan şairi ise rakibi nadanlıkla suçlar (Pala, 1998:305). Rakip cahildir ve elindekilerin kıymetini bilen biri değildir. Yalnız âşık bu duruma üzülmez çünkü bir şeyin değeri ancak o işin ehli tarafından bilinebilir. Bunun için "Sevgilinin kıymetini âşık, altının kıymetini de ancak sarraf bilebilir." der:

Gam degül agyâr kim mikdâr-ı kadrün bilmese

Sen dür-i pâki ne bilsün olmayan cevher-şinâs (G529/2)

(Ağyar, kıymetini bilmese gam değil. Cevherin kıymetini kuyumcu olmayan nereden bilsin.)

Rakip, toplumda en alt seviyedeki basit ve ilkel insan tipini temsil eder (Karaköse, 2005:125). Sevgilinin sahip olduğu güzellikleri görmediği ve sahip olduğu şeylerin kıymetini bilmediği için âşık tarafından "kör ve cahil" olarak nitelendirilmiştir.

Cahilliğinden ötürü adabı bilmediği için teklifsiz kaba bir şekilde sevgilinin bulunduğu meclise girmeye çalışır. Bu durumda rakip cennete düşmüş köpeğe benzetilir:

Bî-tekellüf gelicek bezme rakîb-i nâdân

Fi'l-mesel cennete düşmüş köpege döndü hemân (G839/1)

(Cahil (görgüsüz) rakip davetsiz bir şekilde meclise geldi. Bilinen bir sözdür; cennete düşmüş köpeğe döndü hemen.)

Cahil olan rakip aynı zamanda şanslı bir kişidir çünkü sevgilinin ona meyli vardır. Âşık, dudaklarının güzelliğini ağyara anlatan sevgiliye ikazlarda bulunarak, "Kırmızı dudaklarını rakibe övmek sana yakışır mı? Cevherin kıymetini toprakla bir edersin" der:

Ne revâ la 'lûni vaşf itdüresin agyâra

Kadrini hâke berâber idesin gevherünün (G622/3)

(Ağyara dudaklarının özelliklerini anlattırmayı nasıl uygun görürsün? Cevherin kıymetini toprakla aynı edersin.)

3.8. Cehennemlik

Kâfir olarak nitelenen rakibin ahirette gideceği yer hiç şüphesiz cehennemdir (Aydın, 2018:172). Klasik Türk edebiyatında cennet sevgilinin sarayı, bahçesi, mahallesi, yurdu, onun olduğu her yerdir (Pala, 1998: 84). Cennet olarak görülen sevgilinin mahallesinde rakibin dolaşması âşık tarafından hoş karşılanmaz. Çünkü kötü huylu rakibin yeri cennet olan sevgilinin mahallesi olamaz. Onun yeri olsa olsa cehennemdir:

Ko gelmesün rakîb-i bed-ef 'âl kûyuna

Cennetde neyler ol ki makâmı cahîmdür (G213/5)

(Kötü huylu rakip, bırak mahallene gelmesin. Cennette ne işi var onun makamı cehennemdir.)

3.9. Çerçöp

Ateşe karşı dayanıksız olmasından dolayı rakip, âşık tarafından çerçöp olarak görülür. Bu yüzden ayrılık ateşiyle yanan âşığa yaklaşamaz:

Sanma hicrînle yanan 'uşşaka a 'da yaklaşa

Hâr u has ey gonca-i ra 'na dayanmaz âteşe (G973/1)

(Ey gül tomurcuğu, ayrılık ateşinle yanan âşıklara düşmanın yaklaşacağını zannetme. Çerçöp ateşe dayanamaz.)

3.10. Çirkin Yüzlü

Klasik şiirde çirkinlikten bahsedildiğinde akla ilk gelen "rakip"tir. Sevgili rakiple her gün her yerde dolaşır, bu durum âşıkların ızdırabını artırır. Bu sebeple âşıklar rakibi istenmeyen çirkin bir varlık olarak anlatmışlar, sosyal açıdan da onu en düşük statüde işlemişlerdir (Şahin, 2020: 873). Yaptığı kötü davranışların sonucu olarak çirkinliği yüzüne de yansımıştır. Bu sebepten dolayı rakibin yüzü âşığa çirkin gözükmemektedir fakat sevgili onun gibi düşünmemektedir. Rakibin bu çirkin sıfatına rağmen işveli ve nazlı sevgili ona sevgi ile

yaklaşır. Bu durumdan yakınan âşık, sevgili ile başının belada olduğunu söyler:

Agyâr-ı bed-likâya vefâlar ider yürür

Ol şûh-ı şîve-kârile dâ'im belâdayuz (G500/2)

(Çirkin yüzlü ağyara bağlılık gösterip, yürür. O işveli ile daima beladayız.)

Kâlu Belâ, aşkın başlangıç noktasını ve insanın Alah'a olan ezeli bağlılığını simgeler. Dünya hayatındaki aşk, aslında bu ezeli aşkın bir yansımasıdır ve insanı hakiki aşk olan Allah aşkına götüren bir vesiledir. Şair, bela kelimesini kullanarak hem dünyevi hem de ilahi aşkı iç içe işlemiş gibidir. Bu aşkın hem dünyevi hem de manevi anlamda yüceliğini vurgular.

Yüzünün çirkinliği köpek suratlı olarak nitelendirilen rakip bu sefer hastalanmıştır. Hastalanması âşığı sevindirir ama uzun sürmeden iyileşir:

Rakîb-i seg-sıfat bir nice gün geçmezdi küyundan

Görinmezdi ölümlü hastadur dirdi bugüngeçmiş (G545/2)

(Köpek sıfatlı rakip, birkaç zamandır mahallenden geçmiyordu. Ölümcül bir hastalığa yakalandığı için görünmüyordu, bugün iyileşmiş.)

3.11. Deccal

Deccal; bir şeyi örtmek, yaldızlamak anlamına gelen *decl* kökünden türemiş olup ilahi dinlerde kıyamet alameti olarak tanımlanan ve olağanüstü güce sahip olduğu söylenen kişi ya da varlığa verilen isimdir (Zavotçu, 2018:167). Divan şiirinde deccal, bir kötülük ve şer kaynağı olarak kullanılır. Deccal istenmeyen kişidir. Bazen rakip bazen düşman olur (Tökel, 2016:270). Aşağıdaki beyitte sevgilinin uzun boyu kıyamete, rakip ise kıyamet ile birlikte gelen Deccal'a benzetilmiştir:

Rakîbi kânde görsem beklerin ol serv-i bâlâyı

Kıyâmetden 'alâmetdür zuhûrı çünkü Deccâlun (G690/4)

(Rakibi nerede görsem o selvi boyluyu da orada ararım, çünkü deccalin ortaya çıkması kıyamet alametidir.)

3.12. Dertsiz

Âşığa göre rakip, dertsiz ve tasasız bir kişidir. Kendisi ise sabah akşam sevgilinin derdiyle üzüntü çekmektedir. Üstelik sevgilinin ağyar ile sohbet dalması âşığın derdini daha da artırmaktadır:

Belâdur 'aşk Yârab kimseye çekdürne ol derdi

Ki cânâmı ola agyâr-ı bî-derd ile hem sohbet (G83/7)

(Ya Rab! Aşk beladır, kimseye o derdi çekirme ki cananı dertsiz ağyar ile sohbet arkadaşı olan aşk daha da beladır.)

Dertsiz rakip, genellikle aşkın çilesini, hasretini ve derinliğini yaşamayan, âşık kadar derin duygulara sahip olmayan kimsedir. Rakip âşık gibi derin bir

sevdaya sahip olmadığı için aşkın çilesini de çekmez. Bu sebeple de dertsiz olarak nitelendirilir.

Şair, rakibi mutlu bir kişi olarak görür. Âşıkları kastederek; "Dert gözü yaşlı, kalbi hüznü olanlarda olur" der.

Mesrûrdur hemîşe rakîbun ne derdi var

Dert andadır ki kalbi hazîn ola çeşmi ter (G212/8)

(Rakip, her zaman mutludur, ne derdi olabilir ki? Dert kalbi hüznü, gözü yaşlı olanlarda olur.)

3.13. Dev/Dîv/ İblis/ Ehrimen

Klasik Türk şiirinde rakiple ilgili yapılan benzetmeler ve imajlar çoğunlukla geçmişte yaşamış kötülöklere veya kötü yönleriyle meşhur olmuş şahsiyetlere gönderme ve benzetme şeklindedir (Kardaş, 2019:1259). Yüzünün çirkinliği ve âşıklarda uyandırdığı korku nedeniyle rakip cin veya şeytan anlamında "dîv"e benzetilmiş ve dîv-sîret vasfı onun için sıkça kullanılmıştır (Şentürk,1995: 75). Rakibin şeytana benzetilmesi onu saf dışı bırakma isteği ve şeytanın iman düşmanı olması nedeniyle (Batislam, 2016: 260). Rûhî'nin gazellerinde şeytan mazmunu yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Aşağıdaki beyitte de rakip, hem bir "dev" hem de "iblis" olarak tasvir edilmistir. Âşık yüzünü görmek istemediği rakip ile sürekli her yerde karşılaşmasından duyduğu memnuniyetsizliği dile getirmektedir:

Kande varsak buluruz anda rakîb-i dîvi

Ya iner gökden o iblis çıkar yâ yerden (G852/3)

(Nereye gitsek orada dev rakibi buluruz. O iblis ya gökten iner ya yerden çıkar.)

Hız. Süleyman'ın taşı kibrit-i ahmerden olan bir yüzüğü varmış. Efsaneye göre bu mühür Hz. Süleyman'a Tanrı tarafından verilmiştir. Üzerinde Allah'ın ismi yazılı olan bu yüzükle Süleyman cinler, insanlar ve hayvanlar üzerinde mutlak bir kontrol sağlamıştır. Birgün, Süleyman abdesthaneye girerken yüzüğü karısına bırakmış. Yüzüğü almak için fırsat kollayan bir dev, Süleyman'ın suretine girerek yüzüğü karısından almış ve tahta geçmiştir. Bu yüzüğü geri almak için Süleyman türlü sıkıntılar yaşamıştır (Levent, 202: 118). Bu telmihten yola çıkarak şairler değişik imajlarla, yüzük, rakip, dev, Süleyman kelimelerini çeşitli kompozisyonlar içinde kullanırlar (Tökel, 2016: 236).

Yâr elinden güher-i câmu kaçan alsa rakîb

Dîve benzer getüre mihr-i Süleymânı ele (G915/2)

(Rakip, sevgilinin elinden cevher kadehi kaçırıp alabilir. Çünkü Süleyman'ın mührünü ele geçiren deve benziyor.)

Klasik Türk şiirinde rakip bazen "dîv" olarak karşımıza çıkar ve peri gibi olan sevgiliyi elde etmeye çalışır. Bunun için bazen büyü de yapar (Pala, 1998:

109). Âşık, sevgiliye “dîv-sîret olarak nitelendirilen rakiple olmaktan ziyade bizimle ol ey peri” diye seslenmektedir:

*Çeküp il ta'nın olmakdan rakîb-i dîv-sîretle
Gelüp olsan bizimle ey peri-ruhsâr olmaz mı (G1080/3)*

(Ey peri yüzlü, elin ayıplamalarını çekip dev suratlı rakiple olmaksansa gelip bizimle olsan olmaz mı.)

Ehrimen, çoğunlukla Hz Süleyman'ın yüzüğünü çalan dev anlamında kullanılmaktadır ve bu kullanımda Süleyman ve dev kıssasına çeşitli atıflar yapılmaktadır. Ancak burada dikkati çeken konu Ehrimen'le asıl işaret edilenin rakip olmasıdır (Tökel, 2016:128). Bu anlamıyla Ehrimen, klasik Türk edebiyatında kötülük ve şer sembolü bir varlıktır(Canım, 2018: 266). Ondan korkulur. Rakip olarak tasavvur edilen Ehrimen'in meclise gelmesi orada bulunan kişiler için bir korku endişesi yaratır:

*Süleymânluk hemân aldurmamakdur hâtem-i cânı
Hazer kıl sâkiyâ bezme rakîb-i Ehrimen geldi (G1063/6)*

(Süleymanlık can mührünü hemen aldurmamaktır. Ey saki! Meclise Ehrimen rakip geldi, korun.)

3.14. Diken

Klasik Türk şiirinde sevgili güle rakip ise dikene teşbih edilmiştir. Rakip, maşuk ile âşık arasında diken gibidir. Âşık maşuğa yaklaşınca diken rakip buna engel olur. Gül iyiye ve güzele işaret ederken diken kötü ve çirkin olarak karşımıza çıkar (Çayıldak, 2021: 134). Rûhî'nin Dîvânı'nda rakip için en çok kullanılan benzetme dikendir. Sevgiliye seslenen âşık, aşk yolunda diken olarak gördüğü rakip ile kendisini bir tutmamasını söyler. Rakibin gam ateşinde yanmasını, kendisinin de vuslat suyuna ermesini diler:

*Rakîb-i hârile dil-sûzunu bir görme 'aşkunda
Anı gam nârına yandır beni vasla âbına kandur (G152/3)*

(Aşk yolunda dikene benzeyen rakiple gönlü yanarı bir tutma. Rakibi keder ateşinde yak beni de vuslat suyuna kandır.)

Efsaneye göre Âd'ın oğlu Şedâd cennetin dünyadaki bir kopyasını yaratmak amacıyla İrem bağlarını inşa eder. Meşhur ve güzel bahçe olan İrem Bağı sevgilinin oturduğu mahalle olarak görülür, orası âşığın gözünde cennet gibidir (Onay, 2023: 201). Bu bakımdan âşık, dikene benzeyen ağyarların İrem Bağına layık olmadıklarını söyleyerek sevgiliden onları oradan uzaklaştırmasını ister:

*Ser-i kûyunda yârın zümre-i agyâra yer yokdur
Tekellûf ber-taraf bâg-ı İremde hâra yer yokdur (G178/1)*

(Sevgilinin mahallesinde ağyar takımına yer yoktur. İrem bağında sıkıntılar bir tarafta dikene de yer yoktur.)

Gül ve bülbül teması şiirlerde sıkça işlenmiş ve önemli bir yer edinmiştir. Güzelliği ve mükemmelliği temsil eden sevgili gül, ayrılık acısıyla feryâd eden âşık ise bülbül olarak sembolize edilmiştir. Rakip ise sevgilinin yanında durduğu, âşığın yaklaşmasını engellediği ve ona ıztırap verdiği için "diken" olarak bilinir (Şentürk, 1995: 88). Dikenin vücuda batması, yaralaması, kanatması gibi birçok olumsuz özelliği vardır. Bu yüzden diken olarak tasvir edilen rakibin, gonca ağızlı sevgili ile oturup bade içmesi âşığı endişelendirmektedir. Âşık, diken gibi olan rakibin sevgilinin bağırmı kanatmasından korkar:

*Bâde içmek ve 'de eylersin rakîb-i hâr ile
Korkarın ey gonca-fem bir gün arada kan olur (G233/4)*

(Diken rakip ile bade içmek için ona söz veriyorsun ama ey gonca ağızlı, korkarım ki bir gün arada kan olur.)

*Vâkı ' olmuş hâne-i agyâr kûy-ı yârda
Kande bir gül varise hem-sâye olur ana hâr (G271/3)*

(Ağyarın evi sevgilinin mahallesindeymiş. Nerede bir gül varsa diken ona komşu olur.)

"Dikensiz gül olmaz" sözünden hareketle sevgili de ağyarsız olmaz. Dikenin varlığı güle işaretse ağyarın görüldüğü yerlerde gül yanaklı sevgili de elbette olacaktır:

*Agyâr-ı hârı görmeğedir iştiyâkımuz
Ol gül 'izârdan bize zîrâ haber virür (G301/4)*

(Bizim isteğimiz diken gibi olan ağyarı görmektir zira o gül yanaklıdan bize haber verir.)

3.15. Domuz

İslam dininde domuz, haram kabul edilen bir hayvandır. Müslümanlar tarafından pis ve sevimsiz görüldüğünden olmalı ki rakip domuzla benzetilmiştir. Rakibin domuzla benzetildiği beyitlerde domuz ile ilgili atasözü ve deyimlerin kullanıldığı görülmektedir (Şentürk, 1995: 84). Âşık, "İmkansız bir şeyi yapmaya çalışmak anlamına gelen domuzdan kıl koparmak deyimini kullanarak domuzla benzetilen ağyardan ne koparsan kârdır." der:

*Zülf-i dildârı al agyarun elinden ey dil
Söylenür ilde meseldür ki tonızdan bir kıl (G731/1)*

(Ey gönül, sevgilinin saçlarını ağyarın elinden al. Bilinen bir sözdür söylenir, domuzdan bir kıl koparmak.)

3.16. Düzenbaz/ Hilekâr/ Kalles

Rakip, sevgilinin arkasından türlü oyunlar çevirdiği için âşık tarafından hileci olarak nitelendirilir. Rakibin hileci, düzenbaz sıfatı beyitlerde "hilesâz, mekkâr ve kallâş" gibi aynı anlamlara gelen sözcüklerle ifade edilmektedir. Çevirdiği dolaplarla sevgiliye sahip olan rakip, âşığın derdini ikiye katlamaktadır:

*'Aşkun belâsın anda çeker ehl-i derd kim
Agyâr-ı hîle-sâz ola dildâr-ı sâde-dil (G749/2)*

(Saf gönüllü sevgilinin aşkının belasını dert ehli çeker ki aslında bu derdi çekmeyi hakeden hilekar ağıyar olmalı.)

Âşık sürekli hasret çeker, gözyaşı döker, fedakârlık yapar ve aşkını her an yüreğinde taşır. Rakip ise dertsiz, aşkı hafife alan, kolayca sevgiliye ulaşmaya çalışan kişidir. Âşık artık bu durumdan rahatsız olur ve asıl dert çekmesi gerekenin rakip olduğunu söyler.

Şâir, "kuyu kazmak" deyimini kullanarak Hazreti Yusuf'un kuyuya atılmasına da telmihte bulunur. Âşık, sevgiliyi uyararak; rakibin hilekâr bir kişiliğe sahip olduğunu, amacı tuzak kurmak olduğunu söyler:

*Kûyı kazmaktadur dirsem rakîb arduca bakmazsın
Dahi ey Yûsuf-ı sâni sen ol mekkârı bilmezsin (G838/2)*

(Rakip, arkandan kuyunu kazmaktadır dersem bakmazsın. Ey ikinci Yusuf sen o hilekârı bilmezsin.)

İşi, hile ve kalleşlik olan ağıyar, sevgilinin saçlarına bağlandığını iddia etmektedir. Şâir, irsâl-ı mesel yoluyla rakip için zor elde edilebilecek şeyleri istemek anlamına gelen "Yüksekten uçar" deyimini kullanarak hayal peşinde olduğunu dile getirir:

*Zülf-i dildâra mukayyed geçinürmiş agyâr
Nice yüksekten uçarlar göre kallâşları (G1092/2)*

(Ağıyar, sevgilinin saçlarına bağlı olarak geçinirmiş. Kalleşleri görsen nasıl da yüksekten uçarlar.)

Rakip, sevgilinin saçlarının esiri olduğunu söyler. Âşık ise rakibin sevgiliyi kandırma peşinde olduğunu bildiği için sevgiliye seslenerek: "Hilekâr rakibin ipi eksiktir onu saçlarına as" diye hitapta bulunur:

*Zülfüne agyâr dirmiş kim esîrem hey meded
İpi eksikdür hemân söyletme ol mekkârı as (G555/2)*

(Ağıyar, saçlarının esiri olduğunu söyleyip medet istermiş. İpi eksiktir, onu söyletme hemen o düzenbazı as.)

3.17. Ekşi Yüzlü

Rakip, ekşi bir surata sahiptir. Rakibin ekşi yüzü "abûs" sözcüğü ile ifade edilmektedir. Ağıyar, yüzünü sevgilinin ayağına sürmek ister. Âşık, "Yüzünü sevgilinin ayağına sürmek isteyen rakibe bu ekşi surata ancak bu yakıştır." diyerek suratıyla alay eder:

*Agyâr sürmek ister imiş pâyuna yüzün
Hakka bu lûfya yaraşur ol çehre-i 'abûs (G536/2)*

(Ağıyar, ayaklarına yüzünü sürmek istermiş. Doğrusu bu muameleye o ekşi surat yakıştır.)

3.18. Engel

Rakibin görevi sevgili ile âşık arasında engel olmaktır (Batislam, 2016: 258). Rakip, o kadar kötü biridir ki bir kimsenin sevdiği ile görüşmesine veya isteğini elde etmesine engel olup kendisi için elde etmeye çalışır (Çavuşoğlu, 2021: 68). İnsan yaratılışı gereği zor, sıkıntılı durumların olmamasını; olsa bile kendi hayatında bunlarla karşılaşmamayı ister. Arzuladığı hedeflere en kısa yoldan ulaşmayı, bu yolda hiçbir engelin olmamasını diler. Aşk yolunun en önemli engeli olan rakibin varlığı, âşığı üzmektedir. Ona göre en iyisi rakibin olmamasıdır; ancak rakip hatta rakiplerin varlığı da bir gerçektir (Yıldırım, 2009: 375-88). Rakibin varolması âşığın sevgiliye olan hasretinin uzamasına sebep olur.

Ehl-i vefâya dâ'im olur mâni'-i visâl

Agyâr-ı kîne-cûne belâ-yı 'azîmdür (G213/3)

(Vefa ehline daima kavuşma engeli olur. İntikam peşinde olan ağıyar büyük bir beladır.)

Klasik şiirde âşık rakip karşısında güçsüzdür, bu mücadelede onun rakibe üstünlük sağlayacak kuvveti yoktur. Âşık, rakip ile maşûkunun ilişkisine müdahale edemez, onları yalnızca izler. Âşığın tek yaptığı rakibin ortadan kalkması için dua etmektir (Şenödeyici, 2012: 83). Âşık, ayrılık acısına katlanabilir, yeterki ağıyar engeli olmasın. Böylece büyük bir sıkıntıdan da kurtulmuş olur:

'Âşık belâ-yı firkata kâ'ildür agyâr olmasa

Ol 'âşıkundur zevk kim agyârdan âsûdedir (G253/5)

(Âşık, ayrılık belasına razıdır eğer ağıyar olmasaydı. O âşığın zevki ağıyardan kurtulmaktır.)

3.18. Eşek

Şiirlerde eşek benzetmesi genellikle olumsuz anlamlar yüklenerek kullanılmıştır. Eşek çoğunlukla cehaleti, inatçılığı, bölüğü, idraksizliği, tembelliği ve kaba saba kişiliği ifade etmek için şiirlerde mecazi olarak yer alır (Yıldırım, 2009:378). Her ne kadar rakip eşeğe benziyorsa da yine de sevgilinin lütuflarına mazhar olmaktadır. Şair, "Eşek gibi olan ağıyarın rahvan yürümesinden ne çıkar? Sevgilinin kapısında ona eylediği ihsanları gör" diye dert yanmaktadır:

Sevdüğüm yurgaladursa n'ola agyâr-ı harı

Kapusunda gör ana eylediği lutfları (G1053/1)

(Eşek rakip, yorgalayarak yürürse buna şaşılmaz? Sevdiğimin kapısında ona ettiği iyilikleri gör.)

Âşık, anlayışsızlığından ötürü bir eşek gibi olan rakibin isminin aşk yolunda hatırlanmayacak kadar lüzumsuz olduğunu dile getirir:

Ne mümkün adun anmak gelmeyendür hâtıra yâdun

Senün de ey rakîb-i har-tabî'at var mıdur adun (G639/1)

(*Ey eşek tabiatlı rakip, ne mümkün senin adını hatırlayıp yad etmek. Senin de adın var mıdır?*)

Edebiyatta eşekle ilgili birçok hikâyeler anlatılır. Eşeğin sesinin çirkin oluşuda zaman zaman söz konusu edilebilir (Pala, 1998:173). Âşık, rakibin sesini eşek sesine benzeterek onunla alay eder:

Kûy-ı dildârda gayrun ne durur feryâdı

Var ise kendin o har-tab' hoş-âvâz sanur (G365/2)

(*Sevgilinin mahallesinde başkaları ne diye feryat eder. O eşek tabiatlı eğer varsa kendini güzel sesli zanneder.*)

3.19. Hırsız

Rakip, bütün kötü özelliklerinin yanında aynı zamanda menfaatçi ve hırsız bir kişiliğe de sahiptir. Sevgilinin yanına sürekli gidip gelmesi menfaat içindir. Bunun farkında olan âşık ise sevgiliye seslenerek, "Ağyarın çok gelip gitmesine dikkat et, giderken cebinden bir şeyleri çalabilir" diyerek uyarılarda bulunur:

Ugratma çok da yanuna agyârı dostum

Ceyb ü kabânı korkarın ol kîse-bür deler (G290/3)

(*Dostum, ağyârı (ötekiyi) yanına fazla yaklaştırma. Korkarım o yankesici cebini ve kabanını deler.*)

3.20. İşe Yaramaz

Âşık, rakibin onun aşkını canlandırdığını, güçlendirdiğini çoğunlukla idrak edemez. Yani onun bu noktada yapıcı yönünü fark edemez. Bu nedenle âşığın nezdinde en kötü, en yararsız, en değersiz varlık rakiptir (Yıldırım, 2009:375-388) Âşığın gözünde kötü özelliklere sahip olan rakip aynı zamanda gereksiz, işe yaramaz ve serseri biri olarak da karşımıza çıkar. İşe yaramaz olan ağyar, sevgilinin mahallesinde dilenci gibi başıboş gezmektedir. Âşık, rakibin bir gün sevgiliye zarar vermesinden endişe duyar:

Geçsün gedâ-yı kûyî ko agyâr-ı nâ-bekâr

Bir gün eline etmegin ol bî-emân virür (G154/2)

(*Mahallenin dilencisi, işe yaramaz ağyârı bırak geçsin. O, bir gün elinde olmadan korku verir.*)

Rakip, sevgilinin mahallesinden ayrılmaz ve orayı kendisine mesken tutmuştur. En sonunda âşık, çareyi bir gün içip sarhoş bir hâlde o, işe yaramaz ağyârı kovalamakta bulur:

Mestâne ugradum bu gice kûy-i dilbere

Agyâr-ı nâ-bekârı kaçurdum sokak sokak (G601/6)

(*Bu gece kendimden geçmiş bir durumda sevgilinin mahallesine uğradım. O işe yaramaz ağyârı tam yakalayacakken sokak sokak kaçırdım.*)

3.21. Kâfir

Kâfir, Allah'ın varlığına ve birliğine inanmayandır. Kâfir ve dinsiz kelimeleri şiirde gerçek anlamından ziyade rakibin samimiyetsizliğinden ve bazı güzellikleri hoş karşılamamasından kaynaklı benzetme olarak kullanılmaktadır (Kılıç, 2008: 457). Kâfir olarak görülen rakip, âşıkla savaş hâlinde olduğu için onun öldürülmesi gaza olarak görülür. Bu yüzden sevgilinin rakibi öldürmesi hâlinde büyük bir cihad yapmış olduğu söylenir:

*Şemşir-i dest-i kahr ile meydân-ı 'aşkda
Cânâ rakîb-i kâfiri katl it gazâ budur (G314/2)*

(Ey can, aşk meydanında kahr elinin kılıcıyla kâfir rakibi katlet. Gaza budur.)

3.22. Kara Kalpli

Rakibin kalbi kara, gönlü siyahtır. Devamlı kötü işlerle uğraştığı için kalbi kararmış, onda iyiden ve iyilikten eser kalmamıştır (Aydın, 2018:191). Beyitlerde rakibin kalbinin karalığı; "siyehdil" ve "tîre dil" olarak ifade edilir. Âşık, kendisini "hâs" yani özel kalbi kararmış olan rakibi de "âm" olarak yani sıradan, sevmeyi beceremeyen bir kişi olarak görür:

*'Âşıklarunla bahsi rakîb-i siyeh-dilün
Benzer ana ki eyleye hâs ile 'âm bahs (G90/2)*

(Siyah kalpli rakibin âşıklarınla tartışması özel ve sıradan insanların tartışmasına benzer.)

Kalbi kara olan rakibin sevgisi gerçek bir sevgi değildir. Âşık, "O kalbi kararmış rakip senin sabah ışıltısı gibi olan güzelliğinden başkasını talep ederse sevgisinde sadık değildir." der:

*Olursa subh-ı cemâlundan ayruya talebi
Rakîb-i tîre-dilün mihri sâdikâne degül (G754/3)*

(Güzelliğinin sabahından başkasını talep ederse eğer gönlü kararmış rakibin sevgisi gerçek değil.)

Rakibin kalbi kararmıştır. Bu yüzden âşık, kalbi kararmış olan birinin sevgiliye kavuşma hayalini bile kurmasını istemez. "Çünkü, o buna layık değildir." der:

*İstemem agyâr ide fikr-i visal-ı dil-güşâ
Tîre dillerde ne lâyıkdur hayâl-ı dil-güşâ (G29/1)*

(Rakibin gönle ferahlık veren kavuşmayı hayal etmesini istemem. Gönle ferahlık veren hayal karanlık gönüllere layık değildir.)

3.23. Kara Yüzlü

Türkçe'de deyim olarak kullanılan "kara yüzlü" utanç verici bir suç işleyen, yüz kızartıcı durumlarda kullanılır. Rakibin âşığa yönelik uygunsuz ha-

reketlerinden dolayı yüzü kararır. Rakip, gerçekte beyaz tenli olsa da onu sevmeyen ve ondan nefret eden âşığın nazarında daima siyah yüzlü olacaktır (Şentürk, 1995: 44). Beyitlerde kara yüzlü genelde "rûsiyeh" olarak geçer. Rakibin siyah yüzlü olarak tasvir edilmesi mecazi anlamdadır. Burada âşığın amacı sevgilinin nazarında rakibin değerini düşürmektir.

Seni bizden rakib-i rû-siyehdür men' iden dâ'im

Dil-i bîcâreye mihr itmek hep ol belâdandır (G339/3)

(Seni daima bizden uzaklaştıran o kara yüzlü rakiptir. Çaresiz gönle sevgi göstermemek hep o beladandır.)

Âşık, sevgilinin ona çektiği eziyet ve sıkıntılarda bile huzur bulur ancak kara yüzlü ağyarın varlığını büyük bir bela olarak görmektedir:

Cevr ü cefâyı yârile gerçi safâdayuz

Ağyâr-ı rû-siyâhile ammâ belâdayuz (G500/1)

(Eziyet ve sıkıntılara rağmen sevgili ile mutluyuz ama kara yüzlü ağyar ile beladayız.)

3.24. Karga / Çaylak

Sesinin ve ötüşünün çirkinliğinden dolayı rakip kargaya benzetilir. Papağan ise hoş konuşan ve herhangi bir sözü söylemekten çekinmeyen bir kuştur ve âşık için benzetme olarak kullanılır.

Turamaz Rûhi-i gûyâya mükâbil ağyâr

İdemez zâg u zagan tûti-i gûyâ ile bahs (G89/5)

(Ağyar, güzel sözler söyleyen Rûhi'nin karşısında duramaz. Karga ve çaylak, güzel nağmeler söyleyen papağanlasöz münazarasına giremez.)

3.25. Kindâr

Kindar olan rakip, sevgilinin geçeceği yollarda yalnız başına dolaşmaktadır. Fakat âşık mutludur çünkü gözünün nuru olarak gördüğü sevgili ile bu sefer kendisi baş başa kalmıştır:

Gezermiş reh-güzârında rakîb -i kec-nazar tenhâ

Gönül şâd ol ki kaldı sana ol nûr-ı basar tenhâ (G26/1)

(Geçtiğin yollarda kötü niyetli kindar rakip yalnız gezermiş, gönlün rahat olsun ki o gözünün nuru sadece sana kaldı.)

3.26. Kıskaç

Kur'an'da İblis'in Hz. Âdem'i kışkandığı, Kabil'in Habil'i kışkandığı ve kardeşlerinin Hz. Yûsuf'u kışkandıkları haber verilir. Kimi hadis-i şeriflerde de kıskançlığın amelleri harcaycı bir musibet olduğu bildirilmektedir (Gazali, 1980: 56). Rakip, kıskanç bir kişi olduğu için âşığı sevgiliden uzak tutmaya çalışır. Aynı şekilde âşık da ona beddualar ederek keder, dert ve elem çekmesini diler:

*Yâr isterin ki bezmüme her dem kâdem basa
Agyâr-i reşkden gam u derd u elem basa (G964/1)*

(*Isterim ki sevgili her zaman meclisime ayak bassın. Kıskanç ağyarın ise keder, dert ve elem bassın.*)

3.27. Köpek

Köpek sözcüğü rakip için sıklıkla kullanılan bir benzetmedir. Rûhî'nin gazellerinde köpek genelde Farsçası olan "seg" ya da Türkçesi "it" ve "köpek" bazen de Arapçasının çoğulu olan "kilab" olarak karşımıza çıkar. Rakip de âşık gibi sevgiliye kavuşma arzusundadır, bu yüzden sevgilinin kapı eşiğinde bekleyip ona kavuşmayı hayal eder. Âşık, rakibi köpeğe benzeterek havlayan köpeklere kemik verildiğini hatırlatır. Böylece kavuşmayı hayal eden rakip ancak kemiğe ulaşabilir:

*Gayrûn hemîşe hân-ı visâlundadır gözi
Kapunda yok mı ol ite bir üstühân virür (G154/5)*

(*Rakiplerin gözü her zaman kavuşma sofrasındadır, kapında o ite bir kemik yok mudur?*)

Köpek ile rakibin münasebeti, köpeğin sahibini koruması, gözlemesi gibi benzerliklerin yanı sıra bir hayli çeşitlidir. Sevgili ceylan gibi olunca, rakip (ötekiler) de bu ceylanı avlamak için tutulan bir av köpeği olur (Tolasa, 2001: 418).

Sevgili melek olunca, melek-köpek inancı tahakkuk eder. Sevgilinin ardına takılması itibariyle rakip, köpek olmaktadır (Tolasa, 2001:418). Âşık, sevgiliye seslenerek "içinde köpek olan eve melekler giremez" hadisine tel-mihte bulunur:

*Gitdügi hâne-i agyâra 'acebdür yârun
Seg olan hâneye girmez bu meseldür ki melek (G633/6)*

(*Sevgilinin rakiplerin evine gittiği inanılmaz bir durumdur çünkü bilinen bir sözdür; köpek olan eve melekler giremez.*)

3.28. Kötü Sözlü

Rakip, sevgiliye âşık hakkında kötü sözler söyleyerek onları birbirinden uzaklaştırmaya çalışır. Âşık ise sevgiliye kötü sözlü rakibin sözlerini dinlememesini söyler:

*Sana ehl-i vefâdan geç diyü ibrâm iderlerse
Sen uyma sevdiğüm agyâr-ı bed-gûyâ cefâdan geç (G98/2)*

(*Sana vefa ehlinden vazgeç diye ricada bulunursa sen kötü sözlü ağyara uyma cefadan geç.*)

3.29. Küstah

Sözlükte; hayasız, arsız, edepsiz, saygısız (Devellioğlu, 2004: 358) gibi anlamlara gelen küstah rakibin başka bir özelliğidir. Küstah tavırlarıyla rakip

genellikle sevgiliye layık olmadığı hâlde sevgiliye erişme çabasını sürdürür. Rakibin küstahlığı âşığın aşkının yüceliğini daha da belirginleştirir:

*Sana düşmez rakîbâ olmak ol şûh ile hem-zânû
Egerçi biz dahi küstâhuz ammâ sen inen küstâh (G112/3)*

(Ey rakip, o işveli ile yan yana oturmak sana yakışmaz, eğer biz kabaysak sen daha çok kabasın.)

3.30. Münâfık

Münafık, araya nifak sokan, arabozucu, ikiyüzlü, mürâî; görünüşte Müslüman, gerçekte kâfir ve düşman olan (Zavotçu, 2018: 404) anlamına gelmektedir. Klasik Türk şiirinde münafık, kâfir gibi bazı sözcükler gerçek anlamları dışında şairlerce mecazen farklı anlamlara gelecek şekilde kullanılıp işlenmiştir. Rakip de sevgiliyi sevmediği hâlde seviyormuş gibi yapar bu yönüyle şair onu münafıka benzetir. Âşığın sevgiliden ricası o diken gibi olan rakibe yüz vermemesidir çünkü kendisi ikiyüzlü bir münafıktır:

*Ruhın geh surh u geh zerd itdüğü bî-vechdür şâhum
Rakîb-i hâra yüz virme ikiyüzlü münâfıkdur (G242/4)*

(Şahım, yüzünü bazen kırmızı bazen de sarı eden o yüzsüzdür. Dikenli rakibe yüz verme, ikiyüzlü münafıktır.)

Âşık, sevgiliye seslenerek aşk yolunda son derece sadık biri olduğunu dile getirmekte ve rakip gibi münafık olmadığını söylemektedir:

*Bizi agyâr ile bir görme reh-i 'aşkunda
Sadıkız biz güzelüm öyle münâfık degülüz (G468/3)*

(Bizi aşk yolunda başkalarıyla bir görme. Sadıkız biz güzelim öyle münafık değiliz.)

3.31. Öküz

Rûhî Divanı'nda rakibin benzetildiği hayvanlardan bir tanesi de öküzdür. Beyitlerde Farsçası olan "gâv" ismi kullanılmıştır:

*Şîr-i dilümi salmagiçün gâv rakîbe
Zencîr-i ser-i turra-i tarrârını çözdü (G1076/3)*

(Öküz rakibe gönül aslanımı salmak için gönül çalanın başındaki kıvrıcık saçının zincirini çözdü.)

3.32. Rüzgâr

Rakibin nefesi, zehirli bir rüzgâra benzetilir. İlkbahar gibi görülen sevgiliye zarar verebilir:

*Dûr ol rakîbden nefesi degmesün sana
Ey nev-bahâr-ı hüsn ki bâd-ı semümdur (G252/2)*

(Ey güzelliğin ilkbaharı, o rakipten uzak dur ki nefesi sana değmesin. Zehirli bir rüzgâr gibidir.)

3.33. Sersem

Âşığın gözüyle tanıdığımız rakip, bütün kötü özellikleri üzerinde toplamıştır. Kötü rakibin bir başka özelliği de sersem olmasıdır:

Gelüp gitmekledür bezm-i cihânun resm ü âyîni

Nigâr-i sîm-ten gelsün rakîb-i hîre-ser gitsün (G841/2)

(Dünya meclisinin usul ve adeti gelip gitmekledir. Gümüş tenli güzel sevgili gelsin, sersem rakip gitsin.)

3.34. Tilki

Rakibin tilkiye benzetilmesi gizli işler çevirmesi, hep içinden bazı şeyleri kurgulaması, açık yürekli olmaması, sinsî oluşuyla ilgili olmalıdır (Kılıç, 2008: 472). Âşık kaplan gibi olunca tilkiye benzetilen rakibin savaş meydanında kaçma ihtimali artar:

Rezm-gehde görünür a 'dâ-yı rûbâha peleng

Câ-be-câ dâg-ı siyehlerle ten-i 'uryânımız (G498/3)

(Savaş meydanında yer yer siyah yaralarla çıplak bedenimiz tilki düşmana kaplan görünür.)

3.35. Uğursuz

Rakip tüm bu olumsuz özelliklerinin yanı sıra uğursuz biridir. Beyitte rakibin uğursuzluğu “nahs” kelimesi ile ifade edilmiştir. Âşık, kendisini sevgilinin kapısında uğurlu bir hizmetçi olarak görünürken, uğursuz rakibin beğenilip saygı görmesi layık mıdır diye dert yanar:

Makbûl-ı hazret ola revâ mı rakîb-i nahs

Ben bâb-ı devletünde gulâm-ı sa'îd olam (G806/4)

(Ben, senin baht ve saâdet kapında kutlu köle olurken uğursuz rakiprededilmeyen saygın biri olsa münasip midir.)

3.36. Uyuz

Uyuz hastalığı bir parazitin neden olduğu kaşıntılı döküntülerle seyreden, bulaşıcı bir deri hastalığıdır. İnsanların yanı sıra kedi ve köpek başta olmak üzere hayvanlarda da sık görülmektedir (Şimşek, 2019: 205-206). Şair uyuz sözcüğünü köpeklerle birlikte kullanmış, bulaşıcı olan uyuz hastalığı genelde aşısız sokak köpeklerine bulaştığından rakibi de uyuz bir sokak köpeği olarak görmüştür. Hastalık bulaşıcı olduğundan ahu gözlü sevgili hastalığı kapmamak için ondan kaçarak uzak durmaya çalışmaktadır:

Beni görse rakîb-i segle kûyında kaçır bilmem

Ol âhû-çeşm benden mi kaçır yâ ol uyuzdan mı (G1079/4)

(Beni köpek rakiple görse mahallesinden kaçıp gider, bilmiyorum o ceylan gözlü benden mi kaçır ya da o uyuzdan 'rakip' mi 'kaçır'.)

3.37. Yalancı

Yalancı bir kişiliğe sahip olan rakip, hem sevgiliye hem de âşığa yalan bilgiler vererek onları birbirinden uzaklaştırmaya çalışır; fakat âşık rakibin söylediği bu yalanların farkındadır:

*Binden birisi gerçek ise vây esîre kim
Gördüm rakîb söyledi dün çok yalan bana (G24/3)*

(Bin tane konuşmasından bir tanesi bile gerçekse vay esire ki dün gördüm rakip bana çok yalan söyledi.)

Rakibin işi yalan söylemek olduğu için âşık da sürekli sevgiliyi uyararak rakibin söylediği bu yalanlara inanmaması gerektiğini dile getirir:

*Mahabbet 'arz idüp mihrün yolunda sâdıkam dirse
İnanma sevdiğüm agyâr-ı bed-girdâra kâzibdür (G249/4)*

(Sevgisini gösterip aşk yolunda samimiyim derse inanma sevdiğim, kötü karakterli ayyar bir yalancıdır.)

Âşık, sevgili için her şeyi göze alır. Canını bile rahatlıkla verebilir fakat sevgisinde samimi olmayan rakip, sevgili için hiçbir zaman canını tehlikeye atmaz. Âşık, sevgiliyi "eğer rakip senin için canımı veririm derse de yalancıdır. Sözleri hepsi laftan ibarettir." diye uyarır:

*Yoluna cân virürin dirse rakîb aldanma
Lâfdır sözleri vallah benim sultânım (G797/3)*

(Rakip, yolunda canımı veririm derse sakın aldanma. Sözleri laftır vallaha benim sultanım.)

Sonuç

16. yüzyılın önemli divan şairlerinden olan Bağdatlı Rûhî'nin gazellerinde rakip tipi diğer divan şairlerinde olduğu gibi genelde olumsuz özellikleri ile ön plana çıkmaktadır. Rakip; ayyar, gayr, el, âdû, a'dâ, düşmen ve rûsiyeh gibi kavramlarla da ifade edilmiştir. Rakip tipi idealize edilmiş bir tip olduğundan onu, âşığın gözü ile beyitlerde görmekteyiz. Bu yüzden rakip, daha çok olumsuz özellikleri ile işlenir. Rakip, sevgili ile âşık arasına girmeye çalışır, kavuşmalarına engel olur, sevgilinin kapı eşiğinde bekler, sürekli sevgiliyi takip eder, sevgiliden itibar görür. Rakip bu yaptıkları ile âşığın kahrolmasına sebep olur.

Bağdatlı Rûhî Dîvânı'nında rakip tipinin genişçe yer aldığını görüyoruz. Rakip, gazellerde birçok özelliği ile işlenmiştir. Rakip de en az sevgili kadar âşığa eziyet çektiren biridir. Sevgili ile buluşup görüşmesi âşığın üzülmesine sebep olur. Rakibin en çok bulunduğu mekân sevgilinin mahallesidir, rakip âşığın oraya girip çıkmasına müsaade etmez. Onu oradan kovar. Âşığın sevgili

ile kavuşmasına engel teşkil eder, sevgiliden iltifatlar görür. Her zaman sevgilinin yanındadır. Bundan dolayı âşığı çileden çıkartır. Rakibin bir diğer özelliği sevgiliye âşık hakkında yalanlar uydurmaktır. Rakibin bunu yapmaktaki amacı âşığı sevgilinin gözünden düşürmeye çalışmaktır. Fitnedir, çıkardığı fitneyle âşık ve sevgilinin birbirlerinden uzaklaşmasına sebep olur. Rakip, ikiyüzlüdür, âşık olduğunu iddia eder ama sevgisinde samimi değildir. Yüzü kara olarak tasvir edilir. Sesi kötüdür, sözleri acıdır. Kötü sözleri ile âşığı ayıplar.

Dîvân'da rakip, belirli kişilere de benzetilmiştir. Deccâl'dir. Bazen de sevgilinin kapısında bekleyen bir bekçidir. Rakip, insandan çok hakaret ve kötü benzetmeler sebebiyle hayvana benzetilmektedir. Dîvân'da rakibin en çok benzetildiği hayvan köpektir. Sesinin kötü olması hasebiyle eşek, karga ve çaylaka benzetilir. Bunlar dışında köpek, öküz, ve tilkiye de benzetilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ak, Coşkun (2001), *Bağdatlı Rûhî Dîvânı* 1-2, Uludağ Üniversitesi Yayınları.
- Ak, Coşkun (2008), "Bağdatlı Rûhî", TDV İslam Ansiklopedisi, c. 35, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, s. 205-206. İstanbul.
- Aydın, Abdullah (2018), *Divan Şiirinde Rakip Portresi*, Kitabevi Yayınları.
- Batislam, H. Dilek (2016), *Divan Şiirinin Benzetme ve Hayal Dünyasından*, Kesit Yayınları.
- Canım, Rıdvan (2018), *Divan Edebiyatının Kaynakları*, Akıl Fikir Yayınları.
- Serdaroğlu Coşkun, Vildan (2017), *Zâtî'nin Dîvânı'na Göre 16. yüzyılda Sosyal Hayat*, Sedir Yayınları.
- Çavuşoğlu, Mehmet (2021), *Divanlar Arasında*, Kitabevi Yayınları.
- Çayıldak, Özlem (2022), *Klasik Türk Edebiyatında Öteki*. A. Oktay (Ed), "Karşıyakada bir tip: Rakip", s.117-152, Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Devellioğlu, Ferit (2004), *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara.
- İçel, Hatice (2017), "Bir Yâr Sevdim El Aldı" Türkülerde Rakip Algısı, Türklük Bilimi Araştırmaları, 23(41), 91-108.
- Gazali (1980), *İhyâ-ı Ulûmî'd-Dîn*. (7. Baskı). (A. Arslan, Çev.). Arslan Yayınları.
- Karaköse, Saadet (2005), "Eski Türk Edebiyatı'nda Felsefi Açından İnsan Tipleri". İlmî Araştırmalar, 2(20), 121-138.
- Kardaş, Sedat. (2019), "Divan Şiirinde Kötü Şahsiyetler". Turkish Studies Language and Literature. 14 (3), 1253-1281.
- Kılıç , Zülküf (2008), *Türk Divan Şiirinde Sosyal Eleştiri* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Fırat Üniversitesi.
- Kurnaz, Cemal (1997), *Divan Edebiyatı Yazıları*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kutlu, Mustafa (1990), "Rakip", Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, Dergah Yayınları. C.7, ss. 274- 275.
- Levent, Agah Sırrı (2021), *Divan Edebiyatı Kelimeler ve Remizler Mazmunlar ve Mefhumlar*, Dergah Yayınları, İstanbul.
- Mengi, Mine (2016), *Eski Türk Edebiyatı Tarihi*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Naci, Muallim (2021), *Lügat-i Nâcî*, Ahmet Kartal (haz.). (2. Baskı, s. 550)
- Onay, Ahmet Talat (2023), *Açıklamalı Divan Şiiri Sözlüğü Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar ve İzahı*.

- Cemal Kurnaz (haz.). Bilge Kültür Sanat.
- Pala, İskender (1998), *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*, Ötügen Yayınları, İstanbul.
- Sami, Şemsettin (2020), *Kâmus-ı Türki*, (1. Baskı, s. 28-326-829)
- Şahin, Kürşat Şamil (2020), “Klasik Türk şiirinde Çirkin ve Çirkinlik”, *Ulakbilge*, 8(51), 869-883.
- Şenödeyici, Özer (2012), “Oedipus Kompleksi Bağlamında Divan Şiirinde Âşık- Maşuk – Rakip İlişisine Bakış”, *Gazi Türkiyat*, 1(11), 79-81.
- Şentürk, Ahmet Atilla (1995), *Klasik Osmanlı Edebiyatı Tiplerinde Rakib'e Dair*. Enderun Kitabevi.
- Şimşek, Erhan (2009, “Sık Rastlanan ve Sık Atlanan Hastalık Uyuz: Olgu sunumu”, *Ankara Medical Journal*, 19(1), 205-206.
- Tolasa, Harun (2001), *Ahmet Paşa'nın Şiir Dünyası*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Tökel, Dursun Ali (2016), *Divan Şiirinde Şahıslar Mitolojisi*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Yayınları.
- Uludağ, Erdoğan (2021), “Tip ve Kişilikler Açısından Fuzuli Divanı”, *Atatürk Üniversitesi, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 28(70), 149-224.
- Yıldırım, Ali (2009), *Lânet Kitabı: Mesihî Divanı'nda Rakibe Yönelik Sövgü ve Beddua*, Emine Gürsoy (Ed.), Naskali, Kitabevi.
- Zavotçu, Gencay (2018), *Klasik Türk Edebiyatı Sözlüğü (Kişiler-Hayvanlar-Bitkiler-Tabiat Güçleri Kişileştirilmiş Varlık ve Kavramlar)*. Umuttepe Yayınları.

“BİR KADIN DÜŞMANI” VE “KARA KİTAP” ADLI ESERLERDE GÜZEL ÇİRKİN ÇELİŞKİSİ VE ÖTEKİLEŞTİRME SORUNU

Doç. Dr. Eşqane BABAYEVA*

Öz: “Bir Kadın Düşmanı ve Kara Kitap adlı eserlerde güzel çirkin çelişkisi ve ötekileştirme sorunu” isimli makalede kıyaslamalı olarak incelemeye alınan Reşat Nuri Güntekin’in “Çirkinin Romanı” / “Bir Kadın Düşmanı” (1927) ve Suat Derviş Baraner’in “Kara Kitap”ında (1921) insan ruhunun derinlikleri, bilinçaltı travmalar, yaşam mücadelesi, önyargılı toplum muamelesinin ötekileştirdiği kişinin bireysel sorunları kendine özgü şekilde konu edinmiştir. Her iki eserde güzellik-çirkinlik, iyilik-kötülük, merhamet-zalimlik çelişkisi yer almış, “kaçış”, “kurtuluş” motifi üzerinde durulmuştur. Şunu belirtelim ki, eserde ele alınan güzellik-çirkinlik ikilemi sadece bir estetik kategori değildir. İnsan ruhunun gizemlerini, daha derin anlamları içererek, bakış açısı ve iç güzellik açısından farklılık gösterir. Her iki eserin kahramanı güzel kalbe sahip olsalar da, dış görüntüsünden dolayı ötekileştirilen kişilerdir. Bu sorunlardan dolayı kendine ve topluma yabancılaşarak ötekileştirilen, dışlanan insanların içlerinde taşıdıkları büyük acı, eserin derinliklerinde insanoğlunun ruhsal yapısına dokunaklı bir şekilde yansıtılmıştır. Görüldüğü üzere, her iki eserin kahramanı masum suçluluk duygusunu yaşamakta, dış görüntüsünün çirkinliğine göre utanç duymaktalar. Lirik-psikolojik nitelik taşıyan bu eserlerde zahiren çirkin olan bir gencin çevresiyle gergin çatışması ele alınarak, güzellik-çirkinlik, merhamet-zalimlik, hayır ve şer arasında yaptığı mücadele belirtilir. Birbirine karşıt olan bu mefhumlar konfliktyaradıcı komponent niteliği taşır. Her iki eserde de önemli bir sorun ele alınmış; başkahramanların ruhsal ve psikolojik durumları analiz edilerek, güzellik ve çirkinlik çelişkisi üzerinde durulmuştur. Homongolos lakabı ile bilinen Ziya (Bir Kadın Düşmanı) ve Kambur Hasan (Kara Kitap) dış görünüşlerinden dolayı benzer feci kaderi yaşarlar.

Adı geçen eserler bu makalede ilk kez kıyaslamalı olarak incelemeye alınmıştır. Çevre, sosyal hayat, toplum gibi etkenler üzerinde durularak sosyal dışlanma, ötekileştirme gibi sorunlar bu çelişki bağlamında araştırılmıştır. İncelemede kıyaslamalı araştırma metodu kullanılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk edebiyatı, psikolojik roman, ikilem, ötekileşme, ruhsal güzellik.

THE DILEMMA OF BEAUTY AND UGLINESS AND OTHERING IN THE UGLY NOVEL (A MYSOGONIST) AND THE BLACK BOOK

Abstract: In the comparative studies, Reşat Nuri Güntekin's "The Novel of the Ugly" (Or "A Misogynist") and Suat Derviş Baraner's "The Black Book" deal with the depths of the

ORCID ID : 0000-0002-4934-4168

DOI : 10.31126/akrajournal.1567399

Geliş Tarihi : 15 Ekim 2024 / Kabul Tarihi: 09 Ocak 2025

*Azerbaycan Millî Bilimler Akademisi Nizami Gencevi Adına Edebiyat Enstitüsü Mehmet Akif Ersoy Türkiye Edebiyatı Merkezi'nin Başkanı.

human soul, subconscious traumas, the struggle for life, and the individual problems of the person who is alienated by prejudiced social treatment in their own unique way. In both works, there is the contradiction of beauty and ugliness, good and evil, mercy and cruelty, and the motif of "escape" and "liberation" is emphasized. Let's state that the dilemma of beauty and ugliness addressed in the work is not just an aesthetic category. It contains the secrets of the human soul, deeper meanings, and differs in terms of perspective and inner beauty. Although the heroes of both works have beautiful hearts, they are people who are alienated because of their appearance, because they are ugly in appearance. Due to these issues, people who feel alienated from themselves and society, marginalized, and turned into strangers, find themselves in a tragic situation. This state, reflecting the spiritual structure of humanity, is depicted poignantly in the work. As can be seen, the heroes of both works experience the feeling of innocent guilt and are ashamed of the ugliness of their appearance. In these works, which have a lyrical-psychological quality, the tense conflict of an outwardly ugly young man with his environment is addressed, and the struggle he makes between beauty and ugliness, mercy and cruelty, good and evil is stated. These opposing concepts have the nature of a conflicting creative component. Both very important problems were touched upon, the psychological states of the main characters were analyzed, and the contradiction between beauty and ugliness was emphasized. Ziya (A Misogynist), known by the nickname Homongolos, and the Hunchback Hasan (The Black Book) experience similar terrible fates due to their appearances.

The works mentioned in the report have been studied comparatively for the first time. Factors such as environment, social life, and society are emphasized and examined, addressing problems such as social exclusion and alienation. The comparative research method was used in the study.

Key Words: Turkish literature, psychological novel, dilemma, otherness, spiritual beauty.

Giriş

Reşat Nuri Güntekin "Çalığıuşu", "Ateş Gecesi", "Eski Hastalık", "Yeşil Gece", "Acımak", "Damga", "Dudaktan Kalbe", "Yaprak Dökümü" gibi lirik psikolojik nitelikli romanlarıyla Türk romancılığında kendine özgü bir iz bırakmıştır. Suat Derviş Baraner de "Çılgın Gibi", "Kara Kitap", "Ne Bir Ses Ne Bir Nefes", "Hiçbiri", "Behire'nin Talipleri", "Buhran Gecesi", "Fatma'nın Günahı", "Gönül Gibi", "Ankara Mahpusu", "Fosforlu Cevriye" gibi sosyopsikolojik romanlarıyla edebiyata hizmette bulunmuştur. Her iki yazarın eserlerinde kahraman ve çevre, kahramanın bireysel ruh hâli, sosyal ortam, ötekileştirme gibi önemli konular ele alınmaktadır. Reşat Nuri Güntekin'in "Çirkinin Romanı" / "Bir Kadın Düşmanı" ve Suat Derviş'in "Kara Kitap"ı birçok açıdan kıyaslanabilir özelliğe sahiptir. En önemlisi her iki eserde güzellik çirkinlik ikilemi maharetle yazar tarafından ele alınarak, kahramanın psikolojik ruh hâli resmedilmiştir. Bu bağlamda birkaç soru gündeme gelmektedir: Güzellik ve çirkinlik ikilemi yalnızca estetik bir kategori olarak mı ele alınmalıdır? Dışsal güzellik mi daha önemlidir, yoksa içsel güzellik tek başına yeterli bir ölçüt müdür? Umberto Eco'nun "Güzelliğin Tarihi" adlı eserinde ise şu ifadeye yer verilmektedir:

“Platon’un gözünde güzelliğin, onu rastlantı sonucu ifade eden fiziki araçtan farklı, bağımsız bir varlığı vardır; bu yüzden özellikle belirli ve algılanabilir bir şeye bağlı olmadan, her yerden parıldar. Güzellik, gördüğümüzle ilintili değildir: Sokrate’sin çirkinliği dillere destan olmasına rağmen, iç güzelliği yüzünden parıldadığı söylenirdi. Platon’a göre vücut, ruhu hapseden karanlık bir mağara olduğuna göre, duyularca görülenin aklın gördüğü tarafından örtülmesi gerekir ki, bu da diyalektik sanatlardan birini yani felsefe bilmeyi gerektirir. Bu nedenle herkes gerçek güzelliği kavrayamaz.” (Eco, 2007: 50).

Umberto Eco'nun da belirttiği üzere, bu kavram estetik kategori anlayışını tamamen aşmakta, onu daha farklı düzeylere taşımakta ve felsefi bir boyut kazandırmaktadır.

1. “Çirkinin Romanı”nda Çirkinliğin Felsefesi

Güzellik-çirkinlik - çirkin ve lanetli, çirkin ve mutsuz ikilemleri XIX yüzyıl dünya edebiyatında kendine özgü şekilde yansımıştır. Umberto Eco'nun “Çirkinliğin Tarihi” adlı eserinde belirtilmektedir: “Romantik dönemin ilk “çirkin ve mutsuz adamı” büyük ihtimalle Mary Shelley’in “Frankenstein”ındaki (1818) canavardır, onu ise Hugo’nun yarattığı “Notre Dame’in Kamburu”ndaki Quasimodo ve “Gülen Adam”daki Gwynplaine gibi doğanın zavallı ucubeleri takip eder. Diğer mutsuz ve çirkin adamlara örnek olarak Verdi’nin Rigoletto gibi melodram kahramanları verilebilir.” (Eco, 2009: 293). Reşat Nuri Güntekin’in “Bir Kadın Düşmanı” ve Suat Derviş’in “Kara Kitap”ında da Quasimodo, Gwynplaine gibi çirkin mutsuz, çirkin “lanetli” imajlar iç güzelliğinin tüm ayrıntılarıyla resmedilmişler.

Güzellik ve çirkinlik çelişkisi, büyük bir ustalıkla ele alındığı “Çirkinin Romanı” (ya da “Bir Kadın Düşmanı”) (1927) adlı eserde, bu ikilem lirik-psikolojik bir boyutta işlenir. Eserde güzellik ve çirkinlik, merhamet ve zulüm, iyi ve kötü arasındaki çelişkiler, zahiren çirkin bir gencin çevresiyle yaşadığı gergin çatışma bağlamında ortaya çıkar. Bu kavramlar, çelişkiyi yansıtarak, romanda önemli bir çatışma unsuru işlevi görür. Eser, başkahraman Ziya’nın vefat etmiş arkadaşı Necdet’e, Sara’nınsa arkadaşı Nermin’e ve babasına yazdığı mektuplar temelinde yapılandırılmıştır.

Roman, “tek sesli” mektup tekniğiyle kaleme alınmış olup, Sara’nın babası Adnan Paşa’ya yazdığı üç mektup ile arkadaşı Nermin’e gönderdiği on mektuptan oluşur. Ayrıca, Sara’nın yazdığı mektupların ardından, “Ölüye Mektuplar” başlıklı bölümde, Ziya’nın ölmüş arkadaşı Necdet’e yazdığı mektuplar da yer alır. Bu yapı, eserin anlatımını monolojik bir şekilde şekillendirir, böylece okuyucu, kahramanların iç dünyasına derinlemesine bir bakış imkânı bulur. Birol Emil, yazarın üslubunu yüksek bir biçimde değerlendirerek, “bu mektuplarda aynı olayların iki ayrı kişi tarafından farklı görülmesinin, kendi bakış açısından tahlil ve tefsir edilmesinin insan ve hayat gerçeklerine daha yakın”

(Emil, 1989: 67) olduğunu ileri sürmektedir. Birol Emil'e göre, yazarın bu yaklaşımı, bireysel algıların ve öznel bakış açılarını ön plana çıkararak, olaylara farklı perspektiflerden bakmayı ve anlamlandırmayı mümkün kılmaktadır. Bu durum, özellikle insan doğasının ve toplumsal ilişkilerin çok katmanlı yapısını daha doğru bir şekilde yansıtmaktadır. Dolayısıyla, her bireyin farklı bir gerçekle yüzleşmesi, eserin daha derinlemesine bir insanlık çözümlemesi sunduğunu gösterir. “Bir Kadın Düşmanı, çifte perspektife yerleştirilmiş ikili bir yapı taşıyor. Bir ve aynı olayın/ilişkinin iki farklı bakış açısından anlatılışı (yaşanışı, algılanışı, kavranışı) da denebilir buna.” (Altuğ, 2005: 32).

Mektuplar karşıt kişilerin iç sesi olarak sergilenmiştir. Bu nedenle eserde geçen olaylar ve imgesel anlatım daha gerçekçi, inandırıcı ve sürükleyicidir. Örneğin, güzelliğinden memnun olan ve kendisini güzellik kraliçesi olarak gören Sara, arkadaşına yazdığı bir mektupta, kadın düşmanı, “Homongolos” lakaplı çirkin bir adam olan Ziya'dan bahseder:

“Orta boylu, hatta ortadan biraz kısa bir adamdı. (...) çehresine gelince, onu sana bilmem nasıl anlatmalı Nermin? (...) Afrika zencilerinin kısa kıvrıkcık saçlı, sivrice başını al. Onun altına Avrupalının biraz çıkık alnını yapıştır. Sonra, Çinlilerin, Japonların uçları havaya kalkmış kaşların, badem gibi çekik gözlerini tak. Amerikan vahşisinin iri, kemikli, yırtıcı çenesini ilave et. Sonra yine onun kırmızı rengiyle bu çehreyi baştan badana et. İşte sana Homongolos'un başı.” (Güntekin, 2010: 53).

Yazar, Sara'nın mektuplarını ustaca kullanarak Ziya'yı, hem iç dünyası hem de dış görünüşüyle çirkin, taş kalpli ve acımasız bir kadın düşmanı olarak sergiler. Bu ince hamleyle, Ziya'nın karanlık yüzünü açığa çıkarırken, okuyucuya onun zalim doğasını derinlemesine hissettirir

Bu mektuplardan birinde, Ziya'nın yakın arkadaşı Necdet'in ölüm döşeğindedeyken sevgilisi Remide ile buluşmasını nasıl bir gaddarlıkla engellediği anlatılır. Bu satırlar, okuyucuda Ziya'ya karşı derin bir nefret duygusu uyandırır. İlk bakışta, Ziya'nın eylemleri insanlık dışı ve şiddet içeren davranışlar gibi görülse de, olayın diğer ayrıntıları farklı bir bakış açısıyla Ziya'nın mektuplarından öğrenilir. Saralar, yalnızca dış güzelliğe değer veren topluma göre, bu genç, kötü huylu, çirkin yüzlü bir kadın düşmanı, makineden farklı olmayan duygusuz ve hissiz bir Homongolos'tur. Ancak gerçek, tam tersinedir. Aslında dış çirkinliğinin toplum tarafından nasıl algılandığını iyi bilen Ziya, can dostunun parçalanmış yüzünü sevgilisinin görmesini engellemeye çalışmıştır. O, Remide'nin bu manzarayı, Necdet'i kötü bir şekilde hatırlamasını, belki de tiksinererek veya acıyarak ona bakmasını istememiştir. Ziya'nın eylemi, ilk bakışta bir gaddarlık gibi görünse de, onun aslında dostunun onurunu koruma amacı taşıyan bir düşüncenin ürünü olduğunu anlamak mümkündür. Bu durumda Ziya'nın içsel çatışması, sadece dışsal güzellik ve çirkinlik anlayışlarıyla değil,

aynı zamanda insanın onuruna, duygusal bağlarına yönelik derin bir saygı ve koruma arzusuyla şekillenir. Çünkü ona göre, “Bir genç kızın pürhoyal gözleri, çirkin bir maskenin altında saklı güzel bir ruhu görmeye muktedir midir sanıyorsun?” (Güntekin, 2010: 150). Bu ifadede, güzellik ve çirkinlik arasındaki çelişkili ilişkinin, bireyin algısı üzerinde nasıl derin etkiler yarattığı vurgulanmaktadır. Remide, sevgilisinin yüzündeki korkunç yarayı gördüğünde, muhtemelen hem korku hem de nefret duygularıyla feryat edecektir. Bu reaksiyon, ona hissettirdiği çirkinlik karşısında bir travma yaratabilir. Ayrıca, belki de Remide, yüzünü kapayarak bu acı gerçeği görmemeyi tercih edecektir. Diğer yandan, Necdet'in sevgilisinin çirkin yüzünü gördüğü an, onun psikolojik dünyasında derin bir sarsıntıya yol açacak, çirkinliğini görmek, onun ruhunda yoğun bir acı yaratacak ve bu duyguyla başa çıkamayarak içsel bir çöküş yaşayacaktır. Bu durum, çirkinlik ve güzellik algılarının, sadece fiziksel değil, duygusal ve psikolojik düzeyde de birey üzerinde nasıl kalıcı etkiler bıraktığını gösterir. Ancak, zamanla, Remide belki de mutlu bir kadın olarak yaşamına devam etse bile, Necdet'i hep güzel hatırlayacaktır. Aslında, Homongolos “alçak, kalpsiz, zalim” tahkirlerini kabul ederek, bu davranışı ile bir aşkın feci akibetini önlemiş bulunur (Güntekin, 2010: 149). Ziya'nın arkadaşına yazdığı satırlarda o çirkinliğin arkasında duru güzellik, iyi huy çarpıcı şekilde ortaya çıkar: “Vücudumun çirkin kabuğu altında sevgi ve rikkat ile dolup taşan zengin bir kalbim varmış... Ne çare ki, kimse beni sevmemiş, kalbimdeki o taşkın memba kendi kendine kurumuş. Sevgilerim nefrete, kine, bedhahlığa kaybolmuş.” (Güntekin, 2010: 161). Görüldüğü üzere, aslında Ziya'nın hassas kalbi fiziksel görünüşüne göre hep sıkılmış, insanların önyargılı davranışlarına maruz kalarak, kırılmış, incitilmiş ve sevgiden mahrum bırakılmıştır. Toplum tarafından dışlanan Ziya, bu nedenle yalnız kalmış, hayatta kalma mücadelesi vermiş ve kendini korumak için sporla uğraşmıştır. Fiziksel gücünü artırarak, kendisiyle alay edenlere karşı bir tür karşılık vermiş ve kendisini savunmayı öğrenmiştir. Ayrıca, zayıf yapılı arkadaşı Necdet'i de her zaman korumuş ve ona destek olmuştur. Küçüklüğünden itibaren acımasız hayat Ziya'ya güçsüz olunca ezileceğini ve dışlanacağını öğretmiştir. Bu sebeple, toplumun ona karşı gösterdiği kötü muamele, alaylar ve sürekli hakaretler, Ziya'da dış etkenlerden ve kötü muameleden korunma içgüdüsünü geliştirmiştir. Sonuç olarak, bu dışsal faktörler, Ziya'da istemsiz bir şekilde nefret duygusunun ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Eserin olay örgüsü Sara'nın arkadaşlarıyla bahse girerek, Ziya'yı kendine âşık edeceği fikriyle düğümlenir. “Bir kadın düşmanı ile savaşa girecek, onu mutlaka yere serecektim” (Güntekin, 2010: 86) satırlarında güzel yüzlü Sara'nın iç dünyasının çirkinliği ortaya çıkar.

Sara'nın asıl amacı, pusu kurarak bir kadın düşmanını kendine âşık etmek ve ardından, insanlar arasında onu alay konusu hâline getirmektir. Başlangıçta bu girişimleri başarısız olsa da, sonunda istediğini elde eder. Ancak, Ziya'nın durumu oldukça farklıdır. Çocukluğundan beri çirkinliği nedeniyle sürekli kötü muamele gören Ziya, aşka inancını kaybetmiş ve yalnızlığı tercih etmiştir. Onun arkadaşına yazdığı mektuplardan, dış görünüşü ve çirkin çehresi yüzünden nasıl büyük ıstıraplar çektiği açıkça görülmektedir. Mektuplarından birinde Ziya, dünyanın bütün tasavvur edilebilecek felaketlerini göz önüne getirdiğinde, her biri için bir çare ve umut bulabileceğini, fakat çirkin çehresiyle sevmenin bir sonu olmayacağını umutsuzlukla ifade eder:

“Dünyada aşk denen duyguyu tanımamaya mahkûmdum. Hiçbir kadın bu saçma ve kasvetli maskeyle örtülü bir erkeği sevmeydi.” (Güntekin, 2010: 174). Böylece, kendi kaderiyle barışan Ziya, her şeyden çok sevmekten korktuğunu dile getirir. Ancak, tüm bunlara rağmen, Sara'nın onun iç güzelliğini gördüğüne ve ruhuna dokunduğuna inanarak, Necdet'e bir itirafta bulunur:

“Homongolos ve sevmek... Dünyada bu iki kelimenin yan yana gelmesinden daha komik bir şey tasavvur edilemez. Fakat ne yapalım, oldu!.. Pek iyi bilirsin. Homongolos, çok cesaretli, çok gayyur bir insandı... Ölüme, eleme, hastalığa, zarurete, hâsılı hiçbir şeye ehemmiyet vermezdi... çok küçük yaşından beri yalnız bir şeyden korkardı: Sevmekten” (Güntekin, 2010: 173-174).

En çok korktuğu şeye mübtela olan Ziya, tüm kalbiyle Sara'nın aşkına inanır. Ancak, her şeyin bir oyun olduğunu ve tüm maskelerin yırtıldığını fark ettiğinde, olay örgüsü en yüksek doruğa ulaşır. Aldatıldığını ve aşkının alay konusu hâline getirildiğini anlayan Ziya, intihardan başka çare bulamaz. Ziya'nın içsel çatışması, onun çocukluğundan beri ötekileştirilmiş ve yalnızlaştırılmış bir karakter olarak, sürekli bir uzaklaşma ve kaçış eylemi içerisinde olduğunu gösterir. Önyargılardan ve alaycı bakışlardan kaçmaya çalışan Ziya, kendini spora vererek bu içsel boşluğu doldurmayı amaçlar. Ancak, küçük bir boks maçında "güzel yüzlü rakibini" yumrukladığı sırada aldığı olumsuz tepkiler, onun bu isteğinden de vazgeçmesine neden olur:

“Evet, bu ahali, bu dakikada sırf çehrem için bana düşmandı. Ezilmemi istiyordu.. (...) Meşhur bir dünya şampiyonu olmak arzusundan vazgeçtim. Bu, sakil yüzümü hesapsız insanlara tanıtmaktan, hesapsız gözleri üşütmekten başka bir işe yaramayacaktı. Böylece şehirden, kalabalıktan ziyade kırlarda, kamplarda yaşayan, insanla canavar arasında bir garip mahluk oldum...” (Güntekin, 2010: 168-169) itirafında bulunur. Böylece, Ziya için kaçış bir kurtuluş, bir umuttur. Eserde dikkat çeken unsurlardan biri de, Ziya'nın, ölmüş bir arkadaşına mektup yazarak içini dökmesidir. Reşat Nuri Güntekin kahramanını konuşturarak kendi dilinden bu meseleye mantıksal açıklama getirir. “Yıllardan beri toprak olmuş bir ölüye neden mektup yazdığımı belki de biraz anladın,

Necdet! Çünkü sağ olsaydın, beni daha iyi anlayan mümkün olmayacaktı!” (Güntekin, 2010: 185). Bu hüzünlü satırlar, Ziya'nın dış görünüşü nedeniyle dışlanan, topluma yabancılaşmasının ve toplumla arasındaki derin çatışmanın bir ifadesidir.

Hüseyin Çelik, yazarın "Harabeler Çiçeği" ve "Bir Kadın Düşmanı" romanlarındaki başkahramanları karşılaştırarak şunu belirtir: “Yazar, iki romanında görünüşteki çirkinliğin arkasındaki güzelliğin veya görünüşteki güzelliğin ardındaki çirkinliğin genellikle basiretsiz kimselerce görülmemesi üzerinde durur. “Harabelerin Çiçeği” romanında yüzü bir yangında yanıp harabeye dönen Süleyman'ın toplumdaki kaçışını; Bir Kadın Düşmanı'nda Homongolos lakaplı Ziya'nın insanlığa özellikle de kadınlara düşman olmasının sebebi budur. Romancı eski tabirle “siret” güzelliğinin “suret” güzelliğine feda edilmesini tenkit eder.” (Çelik, 2000: 309-310). Bu yaklaşım, yazarın toplumsal ve bireysel çatışmaları derinlemesine sorguladığını gösterir. Ayrıca, birçok kaynaktan (Naci, 1995: 125-127; Şeker-Durmuş, 2009: 589) bu eserler, Balzac'ın "İki Yeni Gelinin Hatıraları" adlı eseriyle karşılaştırılmış, özellikle Homongolos ve Filip, Sara ve Lusi arasındaki benzerlikler üzerinde durulmuştur. Bu karşılaştırmalar, yazarın Fransız edebiyatından yaratıcı bir şekilde etkilendiğini ve bu etkileri eserlerine ustaca entegre ettiğini ortaya koyar. Balzac'ın toplumsal yapıyı, karakter çözümlerini ve insan psikolojisini derinlemesine işleyiş biçimi, yazar tarafından benimsenmiş ve yerel ile evrensel temaların işlenmesinde önemli bir köprü kurmuştur.

2. Kara Kitap'ta Güzellik - Hastalık – Mutsuzluk Üçgeni

Suat Derviş Baraner'in 1921'de, 17 yaşındayken kaleme aldığı “Kara Kitap”ında edebî kahraman ve toplum arasındaki çelişkiler, çocukluk travmaları, hastalık, çirkinlik, mutsuzluk, korkular, telkinsizlik ve hayalet gibi psikolojik ve felsefi temalar işlenir. “1920 yılında yazdığı Kara Kitap'ta gotik bir atmosfer bulunmakta ve bu bakımdan Türk edebiyatında yazılmış ilk gotik eser olma iddiası taşımaktadır.” (Tunçtan, 2018: 182).

"Kara Kitap"ta, olaylar hasta, muzdarip ve ölüm yatağında olan Şadan isimli genç bir kızın etrafında şekillenir: Şadan, “Bir Kadın Düşmanı”nın lüks ve eğlence düşkünü kahramanı Sara'dan farklı olarak, mütevazı ve zarif bir kişiliğe sahiptir. Hasta olduğu için İstanbul'dan amcalarına gelen Şadan'ın yaşam aşkı, ölüm ve olum mücadelesi, sağlık ve hastalık duyguları, varlık ve yokluk muhasebesi eser boyunca büyük bir içtenlikle, gerçekçi bir şekilde anlatılır. En önemlisi, hasta ve mutsuz olmasına rağmen yaşam aşkıyla hayatta kalmaya çalışan bir insanın bu mücadelesi, ölüm olgusuyla yüzleşmesi, insan ruhunun derinliklerine dair duyduğu ıstıraplar ve ölüm karşısındaki duruşu, kendi dilinden anlatılır. Bu öznel anlatım, eserin bir "ben" niteliği taşımasına olanak tanır.

Roman kuramcısı Wood'a göre, "Birinci şahıs anlatımı, genel olarak güvenilir değil, daha güvenilirdir." (Wood, 2013: 18). Bu açıdan bakıldığında, "Kara Kitap"ın anlatımı, Şadan'ın iç dünyasını derinlemesine keşfetmemize ve onun düşüncelerini, korkularını, acılarını daha samimi bir şekilde anlamamıza olanak sağlar.

Okurlara sunulan Şadan karakteri, oldukça genç, güzel, duygusal, kibar ancak hasta ve mutsuz bir figürdür. Geçirdiği umutsuz hastalık, ona titrek bir güzellik katmaktadır. Umberto Eco'nun eserinde belirttiği gibi, "hastalığın kasları ve kemikleri zayıflattığında ya da sarılıkta olduğu gibi saçları etkilediğinde insanı çirkinleştirdiğini, ancak vücuda ruhani bir görünüm veren veremin ve yüksek ateşin insanı nerdeyse güzelleştirdiğini ifade eder ve der ki: Ölüm döşeğinde, verem kurbanı genç bir adam veya genç bir kadın ne kadar da parlak görüntü sunar insanlara." (Eco, 2009: 302). Şadan karakteri bunun bir örneğidir. Bu görüş, Şadan'ın hastalığının onu sadece fiziksel olarak değil, aynı zamanda manevi bir ışıkla da güzelleştirdiği fikriyle örtüşür.

Bu eserde, hasta, mutsuz ancak tüm asaleti ve büyüleyici titrek güzelliğiyle resmedilen bir kadın imajı yaratılmaktadır. Genç ve güzel bir kızın yaşam mücadelesi, arayışları, psikolojik ruh hâli ve çevresiyle olan iletişimi-annesi, amcası, kardeşi Necati ve amca oğlu Hasan ile olan ilişkileri-ayrıntılı bir şekilde ortaya konur. Diyalog ve monologlar aracılığıyla, Şadan'ın ölüm korkusuyla yaşadığı ve hayat mücadelesi verdiği hissedilir. Okur, eser boyunca Şadan'ın iç sesini duyar. Soğuk, karlı hava, büyük konak, loş odalar, vefat etmiş büyükbabanın kesif kitap kokulu kütüphanesi ve piyanonun dillerinden etrafa yayılan ilahi sedaları, yaşam mücadelesi veren genç kızın ruh hâliyle uyumlu bir şekilde sunulur. Soğukluk, hastalık, mutsuzluk, felsefi arayışlar ve ona eşlik eden müzik, birbirleriyle uyum içinde verilerek, hasta bir kızın ruhani yönünü daha belirgin hâle getirir. Bu atmosfer, Şadan'ın içsel dünyasında var olan çatışmaları, korkuları ve duygusal derinlikleri betimlemek için güçlü bir arka plan oluşturur.

"Camın arkasından, dalgın bir nazarla havada uçan küçük kar tanelerine bakıyorum. Annem sobanın önünde, halının üzerine uzanmış, dirseklerini ipek yastığın üstüne dayamış, ince çenesini solgun avuçları içine almış yastığın üzerine açtığı kitabı okuyor. Hasan yazlıhanenin önünde bir şeyler yazıyor. Necdet, bitişik odada ilahi sanatını piyanonun tuşlarında sarhoş ediyor. Musikinin o derece taht-ı tesirindeyim ki" (Derviş, 2014: 114).

Tüm bunlar onu daha sıkı şekilde hayata bağlar ve feryad eder: "Allahım, yaşamak istiyorum. Soğuktan, sıcaktan, kardan, fırtınadan korkmadan her şeyden zevk bularak yorulmadan, kırılmadan, solmadan yaşamak istiyorum. Öyle bir yaşayış ki...

Rüzgârın, fırtınanın zahmetlerine, eziyetlerine mütehasirim. Sade sürüne- rek, öskürerek, inleyerek değil, hırpalayarak, didişerek, gülerek, ağlayarak ya- şamak istiyorum.” (Derviş, 2014: 114). Ölüm korkusunu iliklerine kadar his- seden Şadan eser boyunca annesi ile konuşmasında da “Şey.. hastayım, ölmek- ten korkuyorum” (Derviş, 2014: 103) diye duygularını dile getirir. Ölüm kor- kusu onu arayışlara sevkeder. Aradığı hakikati insanlarda, çevresinde, kitap- larda, hatta vefat etmiş ağabeyinin duvardaki resminde, resmedilmiş parlak gözlerinde arar: “Yarın mevcut mu” (Derviş, 2014: 117) diye sorgular. Şadan büyükbabasının kitaplarını karıştırarak içindeki çıkmazlara cevap arar:

“-Hastayım, ölüyorum. Bana gideceğim karanlık yoldaki doğruyu öğreti- niz, diye yalvarmak istiyorum. Asırlardan beri kendilerini yoran, hırpalayan bu âlimlerin, bu yüz binlerce değişik içtihadı malik olan insanların hangisi daha fazla hakikate yaklaşmış? Acaba hangisi benim aradığım ve korktuğum haki- kati bulmuş? Acaba, hangisi kavi bir emniyet ve itimatla yaşamak budur, ölüm budur” (Derviş, 2014: 116).

Cevapsız sorular arayışında olan Şadan, genç ve güzel olmasına rağmen, içsel huzursuzluk ve tatminsizlik nedeniyle mutluluğu bulamamaktadır. Şa- dan’ın yaşadığı bu psikolojik durum, fiziksel güzelliği ve gençliğiyle örtüşme- mekte, duygusal ve zihinsel boşluklar oluşturmaktadır. Bu boşluklar, onun ya- şamına anlam katmayı engellemekte, varoluşsal bir kriz yaratmaktadır. Hasta- lık, bir yandan onun bedensel varlığını tehdit ederken, diğer yandan hayatının anlamını sorgulamasına yol açar. Bedensel sağlığın bozulması, bireyin varo- luşsal krize girmesine neden olarak, hayatın anlamını ve bireysel tatmini yeni- den değerlendirmesine sebep olur. Bu süreç, Şadan’ın yaşamını anlamsız ve boş bir hâle getirir, çünkü dışsal güzellik ve gençlik, içsel huzur ve mutluluğu sağlamaya yetmemektedir. Şadan, bedensel ve ruhsal sağlığındaki çelişkilerle mücadele ederken, yaşamına anlam katacak bir çıkış yolu bulmakta zorlanır.

“Ruhum bir heyecan tanımıyor. Mesut olmak için ne eksik? Genç ve güze- lim; yani iki kıymetdar hazineye malikim. Öyle olduğu hâlde, gençliğim ve güzelliğim bu nemli odalarda, bu yataklarda, bu ilaç kuvvetleri içinde geçiyor ve nihayet bir gün ben de yaşadım ben de beğenildim diyemeden solup kırılıp gideceğim. Ne yazık! Mademki hasta olup hiçbir şeyden müstefit olamayaca- ğım, niçin güzel oldum? Allah’ım, bütün bu güzelliği bana sade aynaların kar- şısındaki güzelliğime mev‘ud saadetlerin, muvaffakiyetlerin hasretiyle kıvrandı- rırmak için mi verdin?” (Derviş, 2014: 114).

Cevapsız sorular, hafakanlar ve ölüm döşesindeki genç bir kızın azapları, eser boyunca derinlemesine işlenir. Eserde gerilim atmosferi, korku ve ürper- tiler, çığırtilar, eski ve terkedilmiş gibi duran konağın ölüm kokulu loş odaları, eski kitaplarla dolu tozlu raflar, duvarda vefat etmiş amcaoğlunun gizemli du- ran tablosu, kara kedi, yarım karanlık odalar, gece sahneleri ve dışarıdaki so-

ğukluk gibi unsurlar detaylı bir şekilde betimlenir. Bu betimlemeler, karakterlerin ruh hâlini derinlemesine yansıtarak okura yoğun bir atmosfer sunar. Genç kız, tüm varlığıyla ölümün nefesini hisseder ve bu, eserin temel temalarından biri hâline gelir. Şenol Aktürk, bu nüansa vurgu yaparak, yazarın bu üslubunun Türk edebiyatı için bir yenilik olduğunu belirtir: “Romanın sonunda Şadan’ın ölmüş olduğu sezdirilir. Böylece ölümü yaşayan kahraman anlatıcı ağzından ölüm anı somutlaştırılmış olur. Yazarın bu ilk romanının, söz konusu hususiyetleriyle Türk edebiyatında kendine mahsus bir yer edindiğini söylemek mümkündür.” (Aktürk, 2012: 24). Eser henüz yeni basıldığı zaman büyük yankı uyandırmış, Türk edebiyatında ilklere yol açtığı belirtilmiştir. Mehmet Rauf, bu konu üzerine şöyle belirtir:

"Bu eserde mevte mahkûm bir hasta son nefesine kadar bütün tahassüsâtını, bütün tefekküratını pek keskin bir teşrih, pek hazin bir üslup ile tespit ediyor, son kelimeler muhtazırın 25 son nefesiyle karışarak, derin bir tesir hâsil ediyorlardı. (...) En evvel nazar-ı dikkate çarpan şey bu mevzuun yeniliği idi. Öyle bir yenilik ki, neşr olunduğu zaman, bir mahfil-i edebîde eser mevzubahs olmuş, bazı taraftan varit olan itirazlar arasında, eserin Alman Edebiyatı'ndan iktibas edildiğini söyleyen olmuş ve benden şu cevabı almıştır: Bu fikir kabul edilse ve sahih olsa bile, bu tazelik, bu incelikle arz ve ifade ediliş, sonra, nâmütenâhî mevzular arasında bu nâşenide esasî seçiş, o kadar ince bir hissiyât irâe ediyor ki, bu yeni bir muharrir için büyük bir vaittir!" (Mehmet Rauf, 1923, s. 12).

3. Bilinçaltı Çocukluk Travmaları ve Çirkinlik Algısı

Eserde dikkat çeken karakterlerden biri, Şadan’a derin bir aşkla bağlı olan amcasının oğlu Hasan’dır. Hasan’ın dış görünüşü, "Bir Kadın Düşmanı"nın Ziya karakteriyle benzer bir şekilde tasvir edilmiştir. Her iki karakter de başlangıçta zalim, duygusal olarak soğuk ve mesafeli bireyler olarak sunulmaktadır. Eserin ilk bölümlerinde, Hasan’ın fiziksel çirkinliği açıkça vurgulanarak, onun toplumsal kabul edilme arayışındaki zorluklar ve içsel çatışmalarına dikkat çekilir. Hasan, Ziya gibi, çirkinliğinin bilincindedir ve bu durum onu, başkalarından yabancılaşmaya, reddedilme korkusuyla sevgiye kapalı kalmaya iter. Bu bağlamda, Şadan ile olan diyalogunda, çirkinliğini acı bir şekilde dile getirir: “... bense yalnız bir kere bakıldıktan sonra göz çevrilecek bir çirkinlik, kırmızı saçları, yeşil kirpiksiz gözleri, kısacık boyu.... ... Evet, kısacık boyuyla bir cüce, bir kambur.” (Derviş, 2014: 101).

Ardında kuru ve acı bir kahkaha atıp, alay edermişçesine devam eder: “Tuhaf şey, diyor, siz bana cüce olduğumu söylemedikçe, benden kambur olduğumu sakladıkça benim onları unuttuğumu zannediyorsunuz, öyle mi? Zavalılar, siz daha ne iptidai insanlarsınız ki, kamburluğumdan benim değil, fakat

sizi bu kadar güzel ve mükemmel yapan hilkatin mesul olduğunu bilmiyorsunuz, anlamıyorsunuz.” (Derviş, 2014: 102). Bu satırlarda, Hasan’ın içsel çatışması ve kendilik algısına dair önemli bir vurgu yapılmaktadır. Hasan, dış görünüşüyle ilgili toplumsal önyargılara karşı duyduğu rahatsızlığı ve bu önyargılara karşı hissettiği direnci, alaycı bir üslupla dile getirir. “Tuhaf şey”, diyerek başlayan bu ifadeyle, Hasan, çevresinin kendisini yalnızca dış görünüşüne göre yargıladığını ve bu yargıların yüzeysel olduklarını eleştirir.

Bu örnek, Hasan ve Ziya’nın çocukluklarından itibaren çirkinlik ve sakatlıkla şekillenen manevi yüklerinin, psikolojik yapılarını nasıl derinden etkilediğini ortaya koymaktadır. Kamburluk ve çirkinlik, sürekli bir lanet gibi onları takip ederek toplumsal dışlanmalarına neden olur. Bu dışlanma, sevmeye, güvenme ve incitilme korkularını pekiştirerek, zamanla derin bir kin ve nefret duygusunun birikmesine yol açar. Bu süreç, onları nihayetinde birer kadın düşmanına dönüştürür. Kin ve nefretin kökeninde ise, şefkatsizlik ve sevgisizlik yer almaktadır. Jung’un da belirttiği gibi, “Yetişkinlerin en dokunaklı, en unutulmaz anılarından biri, her tür oluşum ve değişimin gizemli kaynağı, eve dönüşün, her tür başlangıç ve sonun sessiz temeli anne sevgisidir.” (Jung, 2005: 30- 31).

Her iki eserden verilen örnekler, karakterlerin taş kalpli ve zalim olma nedenlerinin bilinçaltı süreçler, anne sevgisinden mahrum kalma ve çocukluk travmalarıyla ilişkilendirilebileceğini açıkça göstermektedir. Psikanalitik teoriden hareketle, bu karakterlerin kişilik gelişiminde erken dönem duygusal eksikliklerin ve travmatik deneyimlerin belirleyici bir rol oynadığı söylenebilir. Çocukluk döneminde sevgi ve güven arayışında olan ancak bu temel ihtiyaçları karşılanmayan bireylerin, zamanla duygusal olarak soğumaları ve başkalarına karşı zalim bir tutum geliştirmeleri beklenebilir. Eserlerdeki örnekler, çocukluk travmalarının ve anne sevgisinin eksikliğinin, bireylerin duygusal yapıları, benlik algıları ve toplumsal ilişkileri üzerinde uzun vadeli ve derin etkiler bıraktığını somut bir biçimde gözler önüne sermektedir:

“Başta olmak üzere hepiniz benden iğrenir, bana acırsınız. Beni annem bile sevmedi. Beni gördükçe sanki bir kabahat işlemiş gibi utancından gözlerinin içine kadar kızarırdı. Beni kucağıma aldığı zaman vücudunun ürperdiğini duyardım. Seneler geçti; o öldü, ben büyüdüm. Bu şey hiç değişmedi. Ben hâlâ bana atfolunan her nazarda, benimle temas eden her şeyde, annemin beni dizlerine aldığı zaman vücudunu sarsan raşeyi hissedirim. Bana çevrilen her nazar, merak, korku, istihzayla doludur. Ben hiçbir gözde şefkat görmedim, hiçbir gözde... Ne annemin, ne babamın, ne ağabeyimin gözünde (Derviş, 2014: 107).

“Çirkinin Romani”ninde Ziya’nın, çocukluktan itibaren hep bu duygu içinde çırpındığına vurgu yapılır: “Sekiz yaşında, bir hilkat garibesi denecek kadar çirkin, gülünç ve vahşi bir mahluk.” (Derviş, 2014: 167). Biliçaltındaki

travmaların altında ezilen Ziya bu duygularını şu şekilde belirtir: “Benim babam (gerçi şimdi de hayatta) ve kardeşlerim vardı. Fakat onlar bana baba, kardeş sevgisinin ne olduğunu bana göstermediler. Annem vefat ederken ben çok küçükmüşüm... Ona bazen acıyorum. Sonra kendi kendime diyorum ki, belki de yaşamış olsaydı o da başkaları gibi olurdu.” (Güntekin, 2010: 134). Örneklerden de görüldüğü üzere her iki kahraman çocukluktan başlamak üzere en yakınlarından bile sevgiyi ve şefkati tadamamış, sürekli itilip kakılmış, lanetli, sevimsiz görülmüş, çocukluk travmalarının sonucunda yalnızlaşan, her zaman kendini savunma gerekçesi duyan vahşi tabiatlı gençlere dönüşmüşler. “Sevgi duygusunun yeterince gelişmemiş olduğu bir aile içerisinde büyüyen bir çocuğun herhangi bir şekilde sevgi göstermesini sağlamak güç bir iş olacaktır.” (Adler, 2003: 56). Çevresindeki insanların acıma, korku veya alaycı bakışları altında büyüyen Hasan ve Ziya, bir ömür boyu yapmadıkları "suçlar"ın cezasını çekmiş ve masum suçluluk duygusuna mahkûm kalmışlardır. Hem Hasan hem de Ziya, dışsal çirkinlikleri ve toplumsal dışlanmışlıkları nedeniyle, içsel dünyalarında büyük bir çatışma yaşamaktadırlar. Bu durum, onları derin bir pessimizme, umutsuzluğa ve kendiliklerini sorgulamaya iter. Psikanalitik açıdan, dışlanmışlık ve dış güzellik anlayışının reddedilmesi, bireylerin benlik saygılarını zedeler ve onlarda sürekli bir suçluluk duygusu yaratır. Bu suçluluk duygusu, sadece toplumun onlara yüklediği olumsuz etiketlerden kaynaklanmakla kalmaz, aynı zamanda onların kendilerine dair oluşturdukları olumsuz benlik imajından da beslenir. Sonuç olarak, hem Hasan hem de Ziya, içsel dünyalarında yaşadıkları bu çatışmalarla başa çıkamayıp, daha derin bir yalnızlık ve karamsarlık içine sürüklenirler. Bu durum, her iki karakteri ötekileştirir ve onların kendilerine ve topluma yabancılaşmalarına yol açar. Çirkin doğmaları, aşktan ve şefkatten mahrum kalmalarının temel nedeni hâline gelir. Bazen, yeri geldikçe her iki kahraman bu durumu kabullenmeyerek, çirkin doğmalarının kendi suçu olmadığını dile getirir ve hatta isyan ederler. Hasan'ın, “Sakat olmakta, herkesin gözüne çirkin görünmekte benim kabahatim var mı? Sana güzelliği, bana çirkinliği veren yaratıcı kuvvet bir değil mi?” sözleri, onların hem dışsal hem de içsel adaletsizlik karşısında duyduğu derin hayal kırıklığını ifade eder.

Hasan ve Ziya'nın çirkin ve sevimsiz bulduklarının farkında olmaları, onları insanlara karşı savunma mekanizmaları geliştirmeye iter. Kendilerine yöneltilen dışlayıcı tavırlara karşı, bazen merhametsizce tepki verir, doğruluğuna inanmadıkları her şeyin üzerine ironiyle giderler. Hasan, kalbiyle âşık olduğu Şadan'a bile acımasızca davranabilir. Bu, onun içinde bulunduğu ruh hâlinin bir yansımasıdır; sevgiye duyduğu ihtiyaç ile toplumun ona karşı beslediği önyargılar arasındaki çatışma, onu her an savunmaya itmektedir. Hasan'ın derin

felsefi anlam taşıyan şiirler yazması ve bu şiirleri Şadan'a sunması, aralarındaki ilişkiye dair önemli ipucu verir. Ancak Şadan, bu şiirlere hayranlık duysa da, onları okuduğunda derin bir korku duygusu yaşar. Şadan'ın, "Bir tek şiirini okuyunca tam bir hafta hastalığım artıyor. Senin herşeyi reddeden yazılarını, mevcudiyetimi donduruyor" sözleri, onun Hasan'ın içsel dünyasına duyduğu korkuyu ve aynı zamanda Hasan'ın şiirlerinin, onun varoluşsal bunalımını daha da derinleştirdiğini gösterir. Şadan, bu şiirler aracılığıyla, Hasan'ın içindeki öfke ve umutsuzluğu hisseder ve bu da onu hem duygusal hem de fiziksel olarak etkiler. Hasan, Şadan'ın bu sözlerine istihza ve hiddetle cevap vererek, duyduğu acıyı ve dışlanmışlık hissini bir şekilde dışa vurur. Bu durum, Hasan'ın içsel dünyasındaki derin çelişkilerin ve öfkenin bir yansıması olarak ortaya çıkıyor:

"Evet, benim şiirlerim senin gibi mahdut fikirli küçük bir kız için biraz fazla geniş ve yakıcıdır, çünkü onlar cehennemden çıkma ifritlere, zebanilere benzerler. Okuyanın beynini kavurur. İtikadını sarsar, imanını hasta eder. Onlar hilkate, beşeriyete, tabiata karşı haykırılan mevzun ve mukaffa lugatlerden başka birşey değildir." (Derviş, 2014: 106).

Bu satırlar aslında hassas kalbli, tüm varlığıyla âşık olan, ama çirkinliğinin, özgüvensizliğinin karşısına koyduğu zincirleri kıramayan bir gencin tüm beşeriyete bir haykırışı, bir isyanıdır. Onun Şadan'la diyaloglarında zıt fikirler söylediğini, çelişkili duygular içinde çırpındığını görüyoruz. Örneğin, Hasan "eğer güzel olsaydım beni sever miydin" (Derviş, 2014: 107) sorusunun ardından kâh onun çabuk toparlanıp kendi sağlığına kavuşmasını, kâh da iyileşmemesini, ölmesini, mevcut olmamasını, mezarında sadece ona ait olmasını arzu eder.

Bu çelişkiler arasında onun büyük ıztıraplar içinde çırpındığını, aslında herkes gibi olmak istediğini, çirkinliğinden dolayı hep çile çektiğini görürüz:

"Ben de herkes gibi güzelliği sevdim. Güzel olmak, beğenilmek ve sevilmek istedim. Sakat olduğum için ne kadar çok ağlardım. Güzelleşmenin mümkün olmadığını anladıktan sonra, artık beni böyle bütün çirkinliğimle sevecek bir insan aradım. Bir kadın, Şadan... manen o kadar büyük bir kadın ki gönlünü vermek için şekil değil manevi meziyetler, manevi güzellikler istersin" (Derviş, 2014: 108).

Bu satırlarda Hasan'ın samimi itirafları içtenlikle belirtilir. Güzellik ve beğenilme arzusunun, çirkin doğasının bir sonucu olarak yaşadığı acıların, onun içsel dünyasında oluşturduğu derin çatışmalar açıkça dile getirilir. Hasan, çirkinliğinin kendisinin bir suçu olmadığını kabul ettikten sonra, manevi değerler ve içsel güzelliklere yönelir. Bu içten itiraf, sadece Hasan'ın duygusal durumunu ortaya koymakla kalmaz, aynı zamanda onun toplumsal dışlanmışlık ve içsel kabul arayışını da yansıtır. Onun bu duyguları kadın düşmanı Ziya'nın arayışları, itiraflarıyla aynıdır. Ziya da Sara'da bu ışığı görmüş, tüm gücüyle

bu serapa doğru ilerlerken aldatıldığını, oyuna getirildiğini anlamış sarsılmıştır. Kara Kitap eserinin sonunda Hasan`ın sevdiğine aşkını itiraf edişi ve “Senden bir şey istemiyorum. Şadan, ben çirkinim, ben sakatım. Bana acı. Beni sev yahut benden nefret et, yalnız bana karşı lakayıt kalma. Beni öldüren kardeş şefkatiyle bana ağabey deme [Derviş, 2014: 119]” sözleri, hassas, isyankâr, aşk dolu bir ruhun son nalesi olarak gösterilmiştir. Duygularını daha fazla saklayamayan Hasan aşk itirafının hemen ardından kendini dışarıya çovgunun (kar fırtınası) karın içine atarak, kendini ölüme terk eder. Hasan ölerək çirkinliğinden kurtulacağını, sevgilisine kavuşacağını düşünür. Tesadüfi değildir ki, Şadan`ın ölüm anı da Hasan`ın hayalinin onun sinesine çökerek, kalbini ondan geri istemesiyle son bulur. Ziya da intiharından önce arkadaşı Necdet`e yazdığı mektubda kısa süre sonra buluşacaklarını not eder:

“Büyük bir maharetle kurulan pusuya düşmeme bıçak sırtı kalmıştı. Sevmek hakkından mahrum bir insan olduğumu unutacak hâle gelmiştim... Bir umumi suikaste kurban ediliyordum... Sâra Hanım`ın arkadaşlarından bazılarını söylettim... İlk şüphem kati bir kanaat hâline geldi... Galiba bir kaza olacak... O gece onunla kenarında dolaştığımız bayırdan yuvarlanacağım... Buna cesaret edersem görüşmemize ancak yedi sekiz saat kaldı Necdet... Şimdilik Allahısmarladık.” (Güntekin 2018: 205-206).

Örnekte görüldüğü üzere her iki eserin kahramanı umutsuz aşklara, onu ötekileştiren önyargılı topluma kurbanı gider. Ziya çirkinliği ile alay edildiğini öğrenerek, böyle bir gaflete düştüğünün azabını yaşayarak herşeyden kaçıp kurtulmayı hedefler. Hasan ise aşk itirafının ardından, herhangi bir olumsuz tepkiye takati kalmadığı için ölümü kendine munis görür. Her iki eserde umutsuz aşk motifi geniş bir şekilde yer alsada, burada aşk “birleştirici unsur değil, ayırıcı unsur olarak işlenir. Fiziksel anlamda güzel ve çirkin`in yaşadığı tek taraflı aşk ilişkisi hastalıklı iki kişinin ruhsal durumuna uygun biçimde tamamlanmadan biter.” (Kanter, 2008: 206). Derin ruhi psikolojik tahlilleriyle dikkati çeken bu eserleri aşk romanı olarak nitelendirmek doğru değildir.

Sonuç

“Bir Kadın Düşmanı” eseri, mektup roman türünde kaleme alındığı için, eserdeki olaylar kahramanların dilinden, samimi bir biçimde aktarılmaktadır. “Kara Kitap”ın yazarı da benzer bir teknik kullanarak ölüm felsefesini ve hakikat arayışlarını, hasta ve güzel bir kızın dilinden, hatıra günlüğü tarzında ele alır. Bu eserde kahramanın ölüm anı dahi, doğrudan onun kendi perspektifinden aktarılmaktadır. Her iki eserin yazım üslubunda, biçimsel olarak örtüşen belirgin benzerlikler bulunmaktadır.

Sonuç olarak, her iki eserde de umutsuz aşk, çocukluktan itibaren süregelen bilinçaltı travmalar ve toplumsal önyargılardan kaçış gibi ortak temalar derinlemesine işlenmiştir. Kahramanların içsel çatışmaları, yaşadıkları travmaların

ve toplumsal dışlanmanın etkisiyle şekillenir. Bu bağlamda, her iki eserde de kendine ve topluma yabancılaşma, yalnızlık motifleri belirgin bir şekilde yer alır. Kahramanların, içsel dünyalarındaki boşluğu doldurmak için verdikleri mücadelenin nihai sonucunda intihar olgusu öne çıkmaktadır. Dış güzellik ile iç çirkinlik, dış çirkinlik ile iç güzellik arasındaki karşıtlık, her iki eserde de toplumsal normlar ve bireysel değerler arasındaki çatışmayı yansıtarak, insanın fiziksel görünüşünden ziyade manevi durumu üzerine yoğunlaşan bir eleştiriyi gündeme getirir. Bu çerçevede, kahramanların dışsal varlıkları üzerinden yapılan toplumsal yargıların, insanın manevi ve içsel yapısıyla karşılaştırılması, her iki eserin de felsefi anlamını derinleştiren önemli bir unsurdur.

Her ne kadar her iki eserde de aşk teması işlenmiş olsa da, yapılan bilimsel değerlendirme sonucunda, aşkın ana tema olarak değil, daha çok ölüm, hüznün, yalnızlık, acı, bilinçaltından kaynaklanan korkular ve ürpertinin öne çıktığı görülmektedir. Aşk, bu metinlerde bir arka plan unsuru olarak yer almakta ve asıl odak noktası, karakterlerin bireysel varoluşsal sancuları ve toplumsal yabancılaşmalarına dair derin bir sorgulama sunmaktadır. Bu doğrultuda, her iki eser, insanın varoluşsal çelişkilerini, içsel acılarını ve toplumsal eleştirilerini dile getirerek, okuyucuya insan doğasının karanlık yönleri hakkında derinlemesine bir düşünme fırsatı sunar. Eserlerin felsefi çerçevesi, bireysel ve toplumsal düzeydeki içsel çatışmaları, yalnızlıkları ve acıları anlamaya yönelik derin bir keşfe çıkılmasını sağlar.

KAYNAKÇA

- Adler, Alfred (2003); *İnsan Tabiatını Tanıma*, (Çev. Ayda Yörükkan), İş Bankası Kültür Yay., İstanbul
- Altuğ, Taylan (2005); *Bir Ruh Kimliği: Reşat Nuri Güntekin*, İnkılap Yay., İstanbul.
- Çelik, Hüseyin (2000); *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Sosyal Tenkit*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Derviş, Suat (2014); *Kara Kitap*, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Eco, Umberto (2007); *Güzelliğin Tarihi*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Eco, Umberto (2009); *Çirkinliğin Tarihi*, Doğan Kitap, İstanbul.
- Emil, Birol (1989); *Reşat Nuri Güntekin*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Güntekin, Reşat Nuri (2010); *Bir Kadın Düşmanı*, İnkılâp Kitabevi, İstanbul.
- Jung, Carl Gustav (2005); *Dört Arketip*, (Çev. Zehra Aksu Yılmaz), Metis Yay. İst.
- Kanter, Fatih (2008); *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek (Doktora Tezi)* T.C.Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Elazığ.
- Naci, Fethi (1995); *Reşat Nuri'nin Romancılığı*, Oğlak Yayınları, İstanbul.
- Rauf, Mehmet (1923); *Süs*, S. 1, İstanbul.
- Şeker, Bahattin ve Durmuş, Mitat. "Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Fransız Edebiyatından İzler", *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 4 /1-I Winter 2009, s.561-590..
- Şenol, Aktürk; "Toplumcu Gerçekçi Yönüyle Suat Derviş'in Romanlarına Bakış", *International Journal of Social Science*, Volume 5, Issue 3, June 2012, p. 1-33.

Doç. Dr. EŞQANE BABAYEVA

Tunçtan, Bilcan (2018); Suat Derviş'in Hayatı, Edebi Kişiliği ve Romanlarında Gotik Özellikler (Korku Edebiyatı) (Yüksel Lisans Tezi). T.C.Bitlis Eren Üniversitesi/ Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı. Bitlis.

Wood, James (2013); *Kurmaca Nasıl İşler*, (çev. Ekin Bodur), Ayrıntı Yay., İstanbul.

ALESSANDRO BARICCO’NUN KENT ESERİNE SİMÜLAKR VE SİMÜLASYON KAVRAMLARININ YANSIMALARI^X

Yasemin KURTULUŞ TUNÇ*
Doç. Dr. Cristiano BEDİN**

Öz: Bu makalenin amacı, Alessandro Baricco’nun Kent isimli eserinde simülakr ve simülasyon kavramlarının incelenmesidir. Simülakr ve simülasyon kavramları gerek günümüzde gerekse geçmişte oldukça önemli bir role sahip olmuş, birçok düşünürü ilgilendirmiş, birçok alanı kapsamış ve güncelliğini her daim sürdürmüştür. Bu sebeple makalenin giriş bölümünde başlıca Jean Baudrillard’ın simülakr ve simülasyon kavramlarına değinilecektir. Yaşadığımız çağda da simülakr ve simülasyon kavramları güncelliğini koruyarak değişimlerini sürdürmektedir. Bu iki kavramdan bahsedildiğinde akıllara bilimkurgu ve distopya türleri gelse de bundan çok daha fazla türü etkilemektedir. Edebiyat, felsefe, müzik gibi birçok alanla ilgilenen Alessandro Baricco, Çağdaş İtalyan Edebiyatının en önemli isimlerinden biridir ve eserleri birçok dile çevrilmiştir. Makalenin inceleme konusu olan Kent isimli eserinde de olduğu gibi Baricco, eserlerinde simülakr ve simülasyon kavramlarına yer vermiş ve tüketim, sanat, felsefe, edebiyat alanları ile bu kavramların nasıl harmanlanabileceğini göstermiştir. 1999 yılında yayımlanan Kent, günümüz toplumunun yaşantısını da öngörmüştür. Günümüzde simülakr ve simülasyonla dolu bir dünyada yaşıyor olduğumuz için üzerine çalışılabilecek önemli bir konudur ve bu makalenin konusu olarak seçilmesinin nedeni de budur.

Anahtar Kelimeler: Alessandro Baricco, İtalyan edebiyatı, kent, simülakr, simülasyon.

THE REFLECTIONS OF THE CONCEPTS OF SIMULACRUM AND SIMULATIONS ON ALESSANDRO BARICCO’S CITY

Abstract: This article aims to examine the concepts of simulacrum and simulation in Alessandro Baricco's City. The concepts of simulacrum and simulation have played a significant role today and, in the past, have interested many thinkers, covered many fields, and have always maintained their relevance. For this reason, in the introduction part of the article, Jean Baudrillard's concepts of simulacrum and simulation will be discussed. In our age, the concepts

^XBu makale, Yasemin Kurtuluş Tunç’un İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, İtalyan Dili ve Edebiyatı Yüksek Lisans Programında Doç. Dr. Cristiano Bedin danışmanlığında hazırladığı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

ORCID ID : 0000-0002-4978-6361* / 0000-0001-6992-244X**

DOI : 10.31126/akrajournal.1526511

Geliş Tarihi : 01 Ağustos 2024 / Kabul Tarihi: 02 Ekim 2024

* Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

** İtalyan Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, İstanbul Üniversitesi.

of simulacrum and simulation continue to change and maintain their relevance. When these two concepts are mentioned, science fiction and dystopia genres come to mind, but they affect many more genres than that. Alessandro Baricco, who is interested in many fields such as literature, philosophy, and music, is one of the most important names in Contemporary Italian Literature and his works have been translated into many languages. As in his work titled *City*, which is the subject of the article, Baricco included the concepts of simulacrum and simulation in his works and showed how these concepts can be blended with the fields of consumption, art, philosophy, and literature. The *City*, which was published in 1999, also predicted the life of today's society. Since we live in a world full of simulacra and simulation, it is an important subject to study and that is why it was chosen as the subject of this article.

Key Words: Alessandro Baricco, Italian literature, city, simulacrum, simulation.

Giriş

Yaşadığımız çağda tüm nesnelere gerçekliklerini yitirmiş ve gerçeklik ötesine geçmişlerdir. Bu sebeple artık bu nesnelere gerçek olup olmadıkları anlaşılamamaktadır. Böylece bu durum bir tür simülasyon yaratır ve bu sürecin en büyük dezavantajı, onun gerçekliğinden emin olunamamasıdır. Felsefe tarihinin başlangıcından beri hep bir ikili ayrım söz konusudur. Bir taraf gerçek, iken diğer taraf sahte, aldatmacalıdır. Örneğin Antik Çağ'da Platon idealler, fenomenler ayrımını, 18. yüzyıl Aydınlanma Dönemi düşünürlerinden Kant numen, fenomen ayrımını; Nietzsche hakiki dünya, görünen dünya ayrımını, 20. yüzyıl önemli düşünürlerinden Walter Benjamin biriciklik, kopya ayrımını yapmıştır. Jean Baudrillard felsefesinde ise bu ayrım gerçek-hipergerçek kavramları üzerinden şekillenmiştir.

Jean Baudrillard'a göre kapitalizmin başka bir aşamasına geçildiğinde, teknoloji ve endüstri gelişmiş, bireyler de dönüşmüş ve böylelikle gerçeklik ilkesi yitirilmiştir. Bireyler kendi ekonomilerini, kendi siyasetlerini ve kendi kültürel yaşamlarını inşa etmeye başlamış ancak 1900'lü yılların ortasından itibaren bu düşünce yapıları artık günlük ihtiyaçlara cevap vermeye başlamış ve böylelikle insanlar gerçeklik ilkesinden giderek uzaklaşmıştır. Baudrillard'a göre gerçeklik ilkesini yitiren insanların yaşamı yeniden üretmekten başka şansları yoktur, bu da simülasyon evreninin temel düşüncesidir. Gelişen teknoloji, değişen tüketim özellikleri, bilgi ve bilginin aktarım şekli aracılığıyla artık farklı bir dönemde, farklı bir dünyada yaşanmaktadır. Nitekim kitle iletişim araçları, sosyal medya gibi unsurların insan hayatında merkezleşmesi ile görünürlüğün azaldığı, sahteleştiği çağımızda Baudrillard'ı anlamak nispeten daha kolaydır.

Baudrillard'ın gerçekliğin yitimini en açık şekilde ortaya koyduğu kuramı, 1981 yılında yayımladığı *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabıdır. Bu eserde kavramlar ile ilgili şu tanımlar yer almaktadır:

“Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.

Simüle etmek: Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak.

Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi.” (Baudrillard, 2021: 7)

Baudrillard, simülasyon alegorisi olarak bir Borges masalını örnek gösterir ve bu masalı şu cümlelerle aktarır:

“İmparatorluğun hizmetindeki haritacıların çizdikleri harita sonunda imparatorluğun topraklarına birebir eşit boyutlara sahip bir belgeye dönüşmektedir. Ancak çökmeye başlayan imparatorlukla birlikte lime lime olmuş bu harita parçalarıyla çölde karşılaşan insanlar vardır. Sonuçta bu harap olmuş soyut metafizik güzelliğin, imparatorluğun şanına yakışan bir görünüme sahip olduğu ve eskidikçe gerçeğiyle birbirine karıştırılan sahtesi gibi imparatorluğun da bir leş gibi çürüdükçe özüne yani toprağa dönüştüğü görülmektedir. [...] gerçekte gerçeğin simüle edilmiş modellerini üst üste bindirmeye çalışan simülâtörler de benzer bir dayatmacı yaklaşım sergilemektedirler.” (Baudrillard, 2021: 13-14)

Simüle etmek, gizlemek ya da yok etmek anlamlarına gelmemektedir. Sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak gizlemek anlamına gelmekteyken, sahip olunmaya şeye sahipmiş gibi yapmak simüle etmektir. Simülakrlar taklitten ötedir, gerçeğin yerini alır, gerçekliğe bir tehdit oluşturur. Çünkü gerçekte sahte arasındaki çizgiyi silikleştirmekte, bir şeyin gerçek mi yoksa taklit mi olduğunun anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Simülakr hakikatin kendisidir diyen Baudrillard örnek olarak bir deliyi ve onu simüle eden bir başkasını gösterir:

“Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde hastalığa ait semptomlar görülen kişidir. Öyleyse “mış” gibi yapmak ya da gizlemek gerçeklik ilkesine bir zarar vermez. Yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışan bir fark vardır. Oysa simülasyon bu “gerçek” ile “sahte” ve “gerçek” ile “düşsel” arasındaki farkı yok etmeye çalışmaktadır. Simüle eden kişi gerçekten hasta mıdır, değil midir? Çünkü bu insan gerçek semptomlar üretmektedir. Bu kişiye ne hastasın ne de değilsin denilebilmektedir. Yani bu kişiyi nesnel bir şekilde hasta ya da sağlam olarak değerlendirebilmek mümkün değildir.” (Baudrillard, 2021: 16)

Eğer biri, bir deliyi bu kadar iyi taklit edebiliyorsa gerçekten de delidir. Gerçek ile simülakr farkı bu yüzden çağımızda ayırt edilememektedir. Simülakrların tarih boyunca farklı görevlere sahip olduğunu belirten Baudrillard üç düzen sunar:

1. Rönesans’tan sanayi devrimine kadar olan klasik, biçimsel kopyalama dönemi.

2. Sanayileşme yani biçim üretim dönemi.

3. Kodun egemen olduğu simülasyon çağı.

Birinci düzende gerçek ile sahte arasında bir benzerlik vardır, ancak ikinci düzende bu benzerlik ortadan kalkarak gerçek ile sahte denk konuma gelmiştir. Üçüncü düzende ise gerçek tamamen ortadan kalkmıştır. Baudrillard'a göre imgelerin geçtiği aşama da yine simülakr ve simülasyon düzenine paraleldir:

“1- Derin bir gerçekliğin yansıması olan imge.

2- Derin bir gerçekliği değiştiren ve gizleyen imge

3- Derin bir gerçekliğin yokluğunu gizleyen imge.

4- Gerçekliğin hiçbir çeşidiyle ilişkisi olmayan, yalnızca kendi kendinin simülarkı olan imge.” (Baudrillard, 2021: 20)

Birinci evrede göstergeler, gerçekliğin yansıması olarak geliştiği için olumlu bir evredir. İkinci evre ise gerçekliği çarpıttığı, süslediği için olumsuz kabul edilir. Üçüncü evrede görünümün yerini almaya çalışan bir imge söz konusuken dördüncü evrede imge artık simülasyon düzenine aittir. Böylelikle imgeler, bir şeyleri gizleme konumundan gösterilecek bir şeyin kalmadığı bir duruma evrilmiştir. Bu dönüşümden dolayı da güzel çirkin, iyi kötü gibi kavramlar birbirinin yerine geçebilmektedir. Bu birbirlerinin yerine geçebilme özelliği yüzünden aslında yok olmuşlar, sistemde bir nötrleşme ve duyarsızlaşmaya sebep olmuşlardır (Baudrillard, 2016: 16).

Gerçekliğin yerini bir simülasyon evreninin aldığı ve artık sadece bir hiper gerçeklikten bahsedilebildiğini düşünen Baudrillard'ın fikirleri bugün giderek daha anlaşılır bir hal almaktadır. Baudrillard'ın sanal olanın yani kitle iletişim araçlarının, mekânların ve daha nicesinin gerçeğin yerini aldığını söylediği yerde, günümüzde karşılaştığımız örnekler, Baudrillard'ın fikirlerini, yorumlarını ve tespitlerini kanıtlar niteliktedir. Simülasyon evreninde hiçbir şeyin kökeni belli değildir. Artık sadece şeylerin kendi kopyalarını ürettiği, orijinaline benzeyen gerçek ile sahte ve gerçek ile düşsel arasındaki farkın yok edilmeye çalışıldığı simülasyon evreni vardır. Simülasyon evreni gerçekten daha gerçek olan bir evrendir, bu yüzden hipergerçektir. Nesnenin bir tür yaşayan ölü numarası yaptığı simülasyon evreninde devrimci dışa dönük patlamalara yer yoktur. “Çünkü bu evren hiper uyumluluk, kendi üstüne kapanma ve için için kaynama evrenidir. Simülasyon evreninde gerçekliğin evrenindeki her şeyin anlamı tersine dönmektedir.” (Adanır 2008: 13). Gerçeklik sürekli şekil değiştirir ve yerini yapay olana, sanal olana bırakır. Hipergerçek, gerçeklik gücüne ulaştığında ise gerçeklik buharlaşır. Böylece gerçek ortadan kaldırılır. Baudrillard bu ortadan kaldırmayı kusursuz bir cinayet olarak yorumlamaktadır. Bu cinayeti kusursuz yapan şey ortada bir ölünün ve katilin görünmüyor olmasıdır (Baudrillard, 2019a: 10).

Postmodern toplum Baudrillard'a göre artık yeniden bir üretim toplumuna dönüşmüştür. Bu yeniden üretim sonucunda gerçek hipergerçeğe dönüşmektedir. Günümüzde artık gerçeklik yitirilmiş, onun yerini hipergerçek almıştır ve hipergerçeklik bugün elimizde olan tek gerçekliktir. Bu yüzden gerçeğin tekrar tekrar üretilmesi günümüz rutinlerinden biri haline gelmiştir. Sistem, şeyleri, göstergeleri, eylemleri düşüncelerinden, öznelere, kökenlerinden kopararak sürekli yeniden üretilmektedir (Baudrillard, 2020: 12). Günden güne gerçeklik hayatlarımızı terk ederek yerini hipergerçekliğe bırakmaktadır. Böylece hipergerçek hayatlarımızın her alanında ortaya çıkmakta ve onun olmadığı bir yer bulmak gitgide zorlaşmaktadır. Hipergerçek, farkına varılması zor bir durumdur, gerçekten daha gerçektir ve radyo, televizyon, sinema gibi kitle iletişim araçlarını kendisinin sürekli tekrar üretimi için kullanmaktadır. Kitle iletişimin sunduğu gerçeklikte merkez, kesinlikle hiçbir şeyin gerçekleşmediği yerdir, oturma odaları, mutfaklar, kafelerdeki masalar, yani televizyonların veya telefonların tam karşısındadır. Bu mekânlarda mucizevi bir güvenlik hissiyatı vardır, bu güvenliği sağlayan şey ise gerçeğin yadsınması ve göstergeye sığınmadır (Baudrillard, 2021: 114-115). Baudrillard'ın simülakranın devinimi olarak ifade ettiği bu dönem, markalar, imajlar, sloganlar, işaretler ve grafiklerin öne çıktığı, televizyon programlarının gerçekten daha gerçek görüldüğü döneme işaret etmektedir. Amerika televizyonlarında yapılan *Crime Scene Investigation* (Olay Yeri İnceleme) programı bu tarz programlara bir örnektir. *CSI sendromu* olarak ifade edilen, kriminal inceleme yapılan bu programda, detayların normal şartlar altında gerçekte yaşanan bir süreçten çok daha detaylı, hızlı ve gerçek görünüşünden dolayı bir simülakr örneği olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı şekilde Loud Ailesi'nin hayatının bütünsel olarak yansıtılmaya çalışıldığı, kameranın adeta hem orada hem değilmiş görüntüsü verdiği televizyon programı da gerçekliğin hiper-gerçekliğe dönüştüğü üçüncü basamak simülakrlara örnektir. Bu programlar hipergerçek hayatların ve kişiliklerin bir çeşit ifşasıdır. Bir başka araç olan reklam da simülasyon düzeninde toplumsallaşma işlevi görmektedir. Reklamlar da tıpkı haberler gibi anlamı ortadan kaldırarak, tepkisizliği hızlandırmaktadır. Reklamlar ürettikleri kaynayan anlamlar sayesinde, yanılgıyı kendi içlerinde eritmekte, anlamı ve gerçekliği istedikleri şekilde yoğurarak karşımıza çıkartmaktadırlar. İnsanlar yapaylığın hâkim olduğu gündelik yaşama ise simülakr sayesinde katlanabilmektedirler. Güncel haberlere düşkün olan insanlar, güvenlikleri gerekçesiyle bunların daima kendi ortamlarında sunulmasını istemektedir. Örneğin bir savaş televizyonunda izleyen izleyici, savaşı güvenli odasında gördüğü için savaş zalimliği ona geçmez aksine onda bir çeşit gevşeme duygusu uyandırmaktadır (Baudrillard, 2013: 27-28).

Artık gıdaya, ideolojilere, fikirlere, ahlaka, özgürlüğe ihtiyaç duymayan insanlar imaj, şantaj, bilgi işlevleri olan baskın bir simülasyona ihtiyaç duymaktadır. Günümüzde ise bu ihtiyaçları karşılayan en önemli unsur ise şüphesiz ki medyadır. Yapaylaşan dünyada artık istemek değil istetmek, yapmak değil yaptırmak, bilmek değil bildirmek, zevk almak değil zevk aldırma söz konusudur (Baudrillard, 2020: 52). Bu yüzden artık simülasyon, görme değil görürme işlevine de sahiptir. İnsanlar beğenilme dürtüsüyle sosyal medyasına bir fotoğrafını yükler, başka bir kişi merakını gidermek için aynı siteye girer ve fotoğrafını yükleyen kişinin fotoğrafını beğenir. Onların o siteye girmesini sağlayan şey sitenin kendisi yani sistemdir, sanallıktır. Medya, bilgi sistemleri hatta okullar ve kitle kültürleri insanları kopyalara dönüştürür ve bu, orijinalin kaba bir taklidi olan klonlamadır, bir fiili klonlamadır. Gerçek artık televizyon ekranlarından bize sunulandır. Kurgu gerçekleştirilir ve böylece gerçek kurgusal olur. Simülasyon düzeninde Watergate skandallarından, Disneyland, Beaubourg gibi mekânlardan, Amerikadan, *China Syndrom* (Dünyanın Kaderi), *Apocalypse Now* (Kıyamet) gibi filmlerden *Crash* (Çarpışma) gibi romanlardan, Michael Jackson, Madonna gibi sanatçı figürlerden ve Reagan, Nixon gibi siyasi figürlerin varlığından bahsederek, göstergebilimi kullanarak semiürjik dönemin yaşandığını iddia etmektedir (Dağ, 2011: 137).

Simülakrlar nedeniyle her şeyin gerçekmiş gibi algılanması nihayetinde bütünsel gerçekliğe yol açmaktadır. Baudrillard'a göre bütünsel gerçeklik, dünyayı sarıp sarmalayan ve dünyanın televizyon, internet ve çeşitli net ağları ve diğer kitle iletişim araçları gibi yapay mekanizmalar vasıtasıyla algılanarak, çözümlenmesi sonucunda ortaya çıkan bir gerçekliktir. Bu da gerçekliğin sıradanlaşması anlamına gelir. İnsan hayatının tüm alanına yayılmakta olan bütünsel gerçeklik, her şeyin gerçeğe dönüşmesine, zıttı ile var olan kavramların yokluğuna işaret etmektedir. Hüznü tanımlayamadan sevinci, acıyı tanımlayamadan tatlıyı tanımlayamayan diyalektik unsurlar gibi, hakikat de düş veya hayal gücü olmadan tanımlanamamaktadır. Simülakrlar sebebiyle her şeyin gerçekmiş gibi algılanması da bütünsel gerçekliğe yol açmaktadır.

Baudrillard kuramını temellendirirken sanat kavramına da yer vermiştir. Sanat da her şeyin kendi çizgisinden çıktığı ortamda bu durumdan kaçamamıştır. Diğer her şey gerçekliğini ne kadar yitirdiyse sanat da o kadar yitirmiş ve böylelikle sanal bir hal almıştır. Sanat eseri Walter Benjamin'in daha önce belirttiği aurasını, biricikliğini yitirerek gündelik yaşamda kendisinin bir klonunu yaratmış ve böylece günümüzdeki yeniden yaratım süreci içinde kendi kendisinin yansıması olan her şey de sanatsal ve estetik boyuta sahip olabilmektedir. Sanat, artık hayatın her yerinde karşımıza çıkabilmekte ve sanatın izleri şirketlerin, marketlerin, en ufak işyerlerinin logolarında ya da dekorasyon ürünlerinde, gıda ambalajlarında, kıyafetlerde görülebilmektedir. Günümüzde

herkesin Van Gogh'un *Yıldızlı Gece* tablosunun baskısını taşıyan çorapları, Edward Munch imzalı *Çılgılık* tablosu baskılı bez çantaları moda olarak tüketmesi bunun göstergelerinden biridir. Tüm bunlar nedeniyle de sanat, günümüzde ortadan kaybolmuştur. Ama sanat ve sanatçılar bunun farkında değildir, sanat camiası farkında olmadığı bir komanın içindedir (Baudrillard, 2019b: 20-21). Sanatın yitirilmesi, sanat yokluğundan değil aksine her yerde her şekilde çok fazla sanat unsuru olmasından kaynaklanmaktadır. Çok fazla sanatın üretilmesinin sonucunda görülecek bir şey kalmamış; görüntüler, düz anlamlı, sonuçsuz ve çoğalan görüntülere dönüşmüştür (Baudrillard, 2019a: 124).

Baudrillard sık sık birer simülasyon örneği olarak mekân çözümlemelerine de yer verir. Kendisi her ne kadar eserlerinde Platon'un mağara alegorisinden açık açık bahsetmese de Disneyland, Beaubourg gibi mekânlar üzerinden yaptığı çözümlemeler ile mağara alegorisini hatırlatır. Çünkü bu mekânlar da gerçeklikten kopuk bir şekilde varlıklarını sürdürmektedirler. Disneyland, Beaubourg gibi mekânlar simülasyon çağını en iyi temsil eden unsurlardır. Baudrillard, Disneyland'da karşımıza çıkanların ne gerçek ne düşsel ne de sahte olduğunu ifade eder. Disneyland, Amerika'nın hipergerçekliğini gizleyen kurgulanmış bir dünyadır. İnsanların yaşadığı gerçek dünyadan koparılarak başka bir dünyanın içine çekildiği, kendisi dışında aslında yapay olmasına rağmen her şeyin gerçekmiş gibi algılandığı ideolojik bir kandırmaca ve sahteliktir. Disneyland, gerçek ülkenin, gerçek Amerika'nın bir Disneyland'a benzediği düşüncesidir (Baudrillard, 2021: 26-27). Beaubourg ise toplumdan tamamen kopuş, hipergerçek bir kültürün anısına dikilmiş bir sözde kültür merkezidir. İnsanlar burada zamanla bağlantısını keser. Beaubourg içinde sergilediği kültürü katletmektedir. Bu yüzden en iyisi boş kalması ya da anti-kültür merkezi haline gelmesidir. Modernliğin sona erme sebeplerinden biri de hipermarketler ve alışveriş merkezleridir. Eskiden büyük kentlerde büyük mağazalar açılmaktayken, günümüzde şehirler büyük alışveriş merkezleri etrafına kurulmaktadır.

Baudrillard için önemli bir başka mekân ise Amerika'dır. Çünkü Amerika günümüz dünyasının merkezidir, bir hiper medeniyettir. Hipergerçekliği ve simülasyonları ile insanlara büyüme duygusu yaşatmaktadır. Orada her şey taklit olarak ortaya çıkar ve yeniden üretilir. Bu yeniden üretimler de ortaya yapay güzellikler çıkarır; estetik operasyonlarla oluşan vücut güzelliği, yeşil alanlı kent güzelliği, kamuoyu yoklamasıyla ortaya çıkarılan görüş güzelliği ve nihayet insanın genetik güzelliği. Her ne kadar görünümleriyle bu eksikliği kapatmaya çalışsalar da Amerikalılar kimlik sahibi olmaktan uzaktırlar. Birçok ülkeden etnik unsur barındıran Amerika, etnik olarak da yapaydır.

Zaman içerisinde simülakrlar simülasyonları, simülasyonlar ise yer-değil ler'i yaratmıştır. Yer-değil¹ kavramı ilk defa, Marc Augé tarafından yazılan 1992 tarihli *Non- Lieux, Introduction à uneAnthropologie de la Surmodernité*

adlı eserde kullanılmıştır. Yer, insanların karşılıklı ilişki kurduğu, anlam yükledikleri konumlardır. Marc Augé bu konuları antropolojik yer olarak adlandırmaktadır ve bir yerin antropolojik yer olarak adlandırılması için kimliksek, ilişkisel ve tarihsel olması gerekmektedir (2021: 65). Yer-değil ise antropolojik yerin karşıtı olan mekânlardır ve bu yüzden kimliksek, ilişkisel ve tarihsel olmama ayrıcalığına sahip olan mekânlardır (Augé, 2021: 89). Yer-değiller, aidiyet duygusu oluşturmuyan, geçicilik ve geçiş mekânlarıdır. Yer-değiller ifadesi var olmayan bir yeri tanımlamaktan çok kimliği olmayan, anonim bir yeri belirtir. Yer-değiller, insanların anonim bireyler olarak içinden geçtiği, ancak herhangi bir yakınlık içinde ilişki kurmadığı ya da kendisiyle özdeşleştirmedığı geçici yerlerdir. Havaalanları, hastaneler, otoyollar, akaryakıt istasyonları, sinema salonları, alışveriş merkezleri, belediye binası ve vergi dairesi gibi kamusal alanlar bunlara örnektir. Bu mekânlar bireylere anlam ve aidiyet duygusu da sağlamazlar. Bu sebeple yer-değiller, insanlar için bir çeşit duygu boşluğunun ve geçiciliğin yaşandığı alanlardır. Çünkü insanların bu alanlarda sergileyeceği davranışlar zaten hâlihazırda kodlanmıştır. Ne zaman ki bu alanlara duygusal bir anlam yüklenir o zaman birey için orası artık bir yer haline gelmektedir. Günümüzde bu alanlar da tüketilmektedir. Baudrillard'ın örnek olarak sunduğu Disneyland, Beaubourg gibi alanlar da yer-değiller olarak incelenebilir. İnsanlar bu mekânları tüketir, ancak bu mekânlar insanlara dair hiçbir şeyi barındırmamaktadır. Artık yerler ve yer-değiller iç içe geçmektedir ve herhangi bir yerin yer-değile dönüşmesi oldukça mümkündür. Artık toplum ile kültür arasındaki ilişkiyi sağlayan ilkeler, fikirler ve temsiller değil; simülakrlar, imgeler, kopyalar, simülasyonlar ve yer-değillerdir.

Son olarak denilebilir ki Baudrillard günümüzde gerçekliğin yitirildiğini, yerini gerçekten daha gerçek simülakrların aldığını ve artık hipergerçek bir evrende yaşadığımızı düşünmektedir. Kendisi bu durumu “Gerçeklik bir yanılmazdır ve her düşünce öncelikle onun maskesini çıkarmak zorundadır” (Baudrillard, 2019a: 124) şeklinde ifade etmektedir.

1. Alessandro Baricco'nun Kent'i

Simülakr ve simülasyon kavramlarından bahsedildiğinde genellikle akıllara ilk bilimkurgu ve distopya türleri gelmektedir. Amerikan edebiyatından Philip K. Dick'in *Simülakra*, *Sizi İnşa Edebiliriz*; William Gibson'ın *Görünmez Dünya*; İngiliz edebiyatından J.G. Ballard'ın *Çarpışma*, *Öteki Dünya*; Neil

1. Bu kavram Türkçeye daha önce 1997 yılında Kesit Yayıncılık tarafından Turhan Ilgaz çevirisiyle “yer-olmayan” olarak, 2016 yılında Daimon Yayınları tarafından Ergün A. Akça ve ArbilÖtkünç çevirisi ile “yok-yerler” olarak kullanılmıştır. Ancak bu çalışmada kaynakça olarak 2021 yılında İnsan Yayıncılık tarafından basılan Ömer Kemal Buhari çevirisi kullanıldığı için kavram “yer-değil” olarak kullanılacaktır.

Gaiman'ın *Yokyer* gibi eserleri bu türlere örnek olarak gösterilebilir. Ancak simülakr ve simülasyon kavramları farklı edebî türlerde, farklı biçimlerde de karşımıza çıkabilmektedir. İtalyan edebiyatında bu türler çağdaşlarında olduğu kadar yaygın değildir. Alessandro Baricco'nun eserlerinde Androidlere, makinelere, bilgisayar programlarına rastlamayız ancak gerçekliği kopyalayan, gerçekliği gizleyen duygulara, mekânlara, mesleklere, uğraşlara rastlarız. Alessandro Baricco, yalnızca yazar kimliğiyle değil çok yönlülüğüyle İtalyan edebiyatında önemli bir yere sahip bir isimdir. Baricco, edebiyatı şimdide yaşayan ve onu şimdide olmanın bir yolu, paylaşılan güzelliğin bir tüketimi olarak kabul ettirmeyi iyi bilen bir yazardır. Baricco, türlerin ve stillerin verimli ve baş döndürücü karışımında postmodern sanatın ayırt edici ve daha az kontrastlı özelliklerinden birini, yani yüksek ve düşük türlerin eklettik ve parodi gibi “kirlenme sanatı”nı işaret etmektedir (Jansen, 2002: 272). Bu doğrultuda edebî gelenekte sanatsal, ahlaki, tarihsel ve uzamsal gerçeklerin tartışmasız bir bileşimini oluşturan edebî türlerin postmodern yeniden kullanımı aynı zamanda orijinal estetik anlamı yok etmeyi amaçlamaktadır. 1980'de Gianni Vattimo'nun öğrencisi olarak T. W. Adorno ve Frankfurt Okulu üzerine yazdığı bir mezuniyet tezi onun edebî görüşünün şekillenmesine büyük katkı sağlamıştır. Yazın hayatına *La Gazzetta del Popolo* isimli gazetede müzik eleştirmeni olarak başlamıştır. *Linus*, *Musica Viva* ve *The Index of Books* ile iş birliği yapmış, *Rivista di Aesthetics* ve *Journal of Metaphysics*'de makaleler yazmıştır (Nicewicz, 2010: 84). 1991'de ilk romanı *Öfke Şatoları*'nı yayımlamasının ardından birçok ödüle layık görülmüş ve bir o kadar da eleştirilmiştir. 1993'te sonrasında ödül alacak olan *Okyanus Deniz* isimli romanını yayımlamıştır. 1994'te yayımladığı *Novecento* (Bin Dokuz Yüz, Bir Monolog) ise 1998 yılında sinemaya uyarlanmıştır. Edebiyat eleştirmenleri Baricco'yu sık sık eleştirirse de hepsinin hemfikir olduğu bir konu vardır: Baricco, günümüz yeni tip okurunun edebiyatın önemini anlamasını sağlamıştır (Casadei, 2007: 67). Roman yazmanın yanı sıra birçok farklı proje de düzenleyen Baricco, klasik eserleri “geçmişte batık olan bir şeyi milenyumda güvenliğe kavuşturan bir cankurtaran sandalı” (Baricco, 2010: 101) olarak gördüğü için klasik eserleri konu alan *Save the Story* (Hikâyeyi Kurtar) serisini sunmuştur. Bu makalenin ana konusunu oluşturan *Kent* adlı eseri ise 1999 yılında yayımlanmıştır ve Baricco'nun en zengin eserlerinin başında gelmektedir. *Kent*, çevrimiçi olarak tanıtılan ilk İtalyanca kitaptır (Njegovan, 2020: 5) ve web sitesi abcity.it Nisan 1991'den beri hâlâ varlığını sürdürmektedir. Ayrıca okurların görüşlerini paylaşabilecekleri, birbirleriyle sohbet edebileceği bir foruma da sahiptir.

Baricco'nun *Kent* adlı eseri; ergenlik çağının eşliğinde, henüz 13 yaşında bir çocuk olmasına rağmen akademik dünyaya kabul edilmiş ve Nobel Ödülü'ne

layık görülmüş bir çocuğun evrenine açılmaktadır. Gould'un bir dâhi olduğu bir grup profesör tarafından saptanmıştır:

“Gould bir dâhiydi. Bunu, onu altı yaşındayken üç gün süren bir sınavdan geçiren, beş profesörden oluşan bir komisyon saptamıştı. Stocken parametrelerine göre delta grubuna giriyordu: Bu düzeydeki akıl, sınırlarını tahmin etmesi güç olan çok gelişmiş bir makinedir. Geçici olarak ona bir 108 IQ verdiler, bu oldukça korkunç bir rakamdı. [...] On bir yaşında teorik fizik bölümünden, Hubbard modelinin iki boyutlu çözümü çalışmasıyla mezun olmuştu.” (Baricco, 2001: 25)

Baricco bu paragrafta var olmayan Stocken parametreleri, aslında birine dâhi demek için pek de yüksek olmayan 108 IQ gibi unsurlarla Gould'un dâhiliğini fazlasıyla abartmıştır ve çocuğun zekâsı hakkında da belirsizlikler ortaya koymuştur. Her şeyden önce Gould sadece bir çocuktur ve Gould bir süredir yalnız yaşamaktadır. Annesi Ruth akıl sağlığı yerinde olmadığı için bir psikiyatrist kliniğinde yaşamaktadır. Babası General Halley ise uzak bir askeri üst görev yapmakta ve oğlunu hiç ziyaret etmemektedir ancak onunla her hafta telefonda konuşmaktadır. Yalnız yaşayan Gould dilsiz bir bakıcısının olduğunu ve bu yüzden telefonda kendisiyle konuşamadığına babasını ikna eder. Böylece bu duruma inanmış görünen babasının aklı onda kalmamaktadır. Gould bu yalnızlığı bir şekilde telafi etmek için iki hayali arkadaş üretir: Diesel ve Poomerang. Diesel iki metre kırk yedi santim uzunluğunda bir dev, Poomerang ise saçları sıfıra vurulu bir dilsizdir.

Bir gün, tesadüfi şekilde, bir telefon anketi sırasında genç bir kadın olan Shatzy Shell ile yolları kesişir. Shatzy, CRB isimli yayınevi için, Ballon Mac isimli çizgi romanın karakteri olan Mami Jane'in ölümü üzerine anket yapan, otuzlu yaşlarının başında bir çağrı merkezi çalışanıdır. Shatzy Shell masasında her daim Walt Disney'in ve ilk başta Hitler'in kızı olduğunu düşündüğü ancak sonradan sevgilisi olduğunu keşfettiği Eva Braun'un fotoğrafını tutar. Bunlara ek olarak bir de ses kayıt cihazı vardır, çünkü Shatzy aynı zamanda bir Western yapmaktadır. Gould'la gerçekleştirdiği telefon konuşması sebebi ile işten atılır ve Gould'un bakıcısı olur. Gould'a duyduğu sempatiyle onun ürettiği iki tuhaf arkadaşını da kabul eder, onları çeşitli aktivitelere de davet eder. Shatzy ebeveyn yükünü üstlenmeyi dener. Onu kötü üniversite arkadaşlarına karşı korumaya çalışır ve birkaç profesörüyle tanışır.

Gould, tuvaletten hayal gücüyle bir boks hikâyesi üretir. Bu hikâye okura tıpkı bir radyo yayınıymışçasına sunulur. Böylelikle romanda üç farklı anlatı olduğu söylenebilir: Bunlardan ilki, Gould ve Shatzy'nin hikâyesi, ikincisi Shatzy'nin yazdığı western hikâyesi, sonuncusu ise Gould'un hayalinde canlandırdığı boksör Larry Gorman'ın hikâyesidir. Bu anlatılar arasında her-

hangi bir sıra yoktur. Anlatı seviyeleri iç içe geçer, tıpkı bir şehrin arka sokaklarının ana caddelerle kesişmesi gibi. Gould'un tam yirmi yedi tane hocası vardır. Roman boyunca Profesör Taltomar, Profesör Martens, Profesör Bandini ve MondrianKilroy ile tanışırız. MondrianKilroy, derslerine girip çıkmasından öte, Gould için önemli bir figürdür. Belki de Shatzky'den sonra Gould'u önemseyen, onun dâhiliğini inkâr etmeyen ancak onun için iyi bir şeyler yapmak isteyen tek kişidir.

Gould, bir dâhi olarak kabul edilmesine rağmen pratik zekâdan yoksundur. Bir futbol maçında olabilecek tüm hamleleri hesaplar ancak top ona geldiğinde topa nasıl vurulacağını bilememektedir. Bir gün, bir topa vurması ile ise hayatı değişir. Tam o anda her şeyi geride bırakarak başka bir şehre taşınmaya karar verir. Bir dâhi değil, sıradan bir çocuk olmayı seçer, diğer insanlar gibi yaşamaya başlar. Hayat artık bildiklerinin ötesindedir. Roman, Gould'un olduğu bir sahne ile sona erer. Gould, çalıştığı tuvalette boks hikâyesine devam etmektedir. İşini bitirdikten sonra eşyalarını toplar, dolabının kapağında Walt Disney'in ve Eva Braun'un fotoğraflarının yanında bir fotoğraf daha asılıdır. Romanda bu fotoğrafın kime ait olduğu söylenmese de Shatzky'ye ait olduğu düşünülebilir. Arkadaşları Poomerang ve Diesel de hâlâ ona eşlik etmektedir.

2. Simülakr, Simülasyon ve Yer-Değiller ile Şekillenen Kent

Kent, ilk bakışta Gould isimli bir çocuğun hikâyesini anlatıyor olsa da romanın ana karakteri bir bakıma kentin kendisidir. Romanın orijinal dili İtalyanca olmasına rağmen, Baricco eserine İngilizce bir başlık seçmiş ve onu *City* olarak adlandırmıştır. Britannica Sözlüğü'nde, city kelimesi “a place where people live that is larger or more important than a town: an area where many people live and work”¹ olarak tanımlanmıştır. Türk Dil Kurumu Sözlükleri'nde ise şehir kelimesi kent kelimesinin eş anlamlısı olarak “Yirmi binden çok nüfusu olan, bu nüfusunun çoğu ticaret, sanayi, hizmet veya yönetimle ilgili işlerle uğraşan, genellikle tarımsal etkinliklerin olmadığı yerleşim alanı; kent, site.”² şeklinde tanımlanmıştır. Ancak kent bunlardan ibaret değildir. İtalyan edebiyatında kurgusal kentler karşımıza Alessandro Baricco'dan önce de çıkmaktadır. Bir başka İtalyan yazar olan Italo Calvino'nun *Görünmez Kentler* isimli eseri elli beş hayali kentten oluşan bir labirenttir. Calvino bu eseri ile ilgili verdiği bir konferansta kentler hakkında şu sözleri kullanmıştır:

“Kentler birçok şeyin bir araya gelmesidir: Anıların, arzuların, bir dilin işa-

2. İnsanların yaşadığı ve bir kasabadan daha büyük veya daha önemli olan bir yer: birçok insanın yaşadığı ve çalıştığı bir alan. The Britannica Dictionary, <https://www.britannica.com/dictionary/city>, Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 20.04.2024(çeviri bizimidir)
Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr/>, Çevrimiçi, Erişim Tarihi: 20.04.2024

retlerinin. Kentler takas yerleridir, tıpkı bütün ekonomi tarihi kitaplarında anlatıldığı gibi, ama bu değiş-tokuşlar yalnızca ticari takaslar değil; kelime, arzu, ve anı değiş-tokuşlarıdır.” (Calvino, 2018: 13)

Alessandro Baricco'nun sunmuş olduğu kent ise Calvino'nun kentlerinden farklı olarak, haritada bulabileceğimiz şehirlere benzese bile tam olarak onlardan biri değildir. Yazar, okurlarını da bu kentin sokaklarında gezmeye davet eder. Kitabın İtalyanca baskısının kapağında şöyle yazmaktadır:

“Bu kitap bir şehir gibi, bir şehir fikri gibi inşa edildi. Başlığın bunu söylemiş olması hoşuma gitti. Şimdi bunu söylüyor. Hikâyeler mahalleler, karakterler sokaklardır. Gerisi geçen zaman, gezme isteği ve seyretme ihtiyacıdır. Üç yıl boyunca orada, Kent'te seyahat ettim. Okuyucu dilerse yine benim yolumdan gidebilir. Tüm kitapların hem güzelliği hem de zorluğu şudur: Biri diğerinin yolculuğunda seyahat edebilir mi?” (Baricco, 2013: Arka kapak)

Kitapta bu paragrafı destekler nitelikte Shatzy de şu sözleri kullanır:

“Belki de bir meydanda ya da bir parkta yaşamak için yaratılmışızdır, orada durup hayatı geçiririz, belki de bir kavşağızdır, dünyanın bizim yerimizde durmamıza ihtiyacı vardır, ansızın çekip kendi yolumuza gitsek çok kötü olur, hangi yol, başkaları yol, ben bir meydanım, ben hiçbir yere çıkarmam, ben bir yerim.” (Baricco, 2001: 164)

Baricco'nun *Kent*'i bize net bir konum vermese de 5. Cadde, 7. Cadde, Ana Cadde gibi cadde isimleriyle, sarı taksileriyle okurda sanki bir Amerikan şehrindeymiş izlenimi uyandırır. Büyük şehirler düşündüğümüzde aklımıza hep Amerikan şehirleri gelir. Jean Baudrillard bu durumdan şu şekilde bahsetmektedir: “New York, Los Angeles dünyanın merkezindedir; bunu söylemeliyiz, burada bir şey hem bizi coşturuyor hem de düş kırıklığına uğrattıyor olsa da.” (Baudrillard, 2018a: 36) Baricco, açık açık Amerika'da olmayan ancak okuduğumuzda aklımıza hemen Amerikan şehirlerini getiren bir kent oluşturmuştur. Aklımıza neden hemen Amerikan şehirleri gelmektedir? Bu bir tür sahte aşinalıktır, bu büyük Amerikan şehirlerini bilmesek bile görünce onları tanırız (Augé, 2021: 44). Yine de Baricco'nun Kent'inde herhangi bir merkez, bir meydan karşımıza çıkmaz, sokaklarda sadece dolaşırız. Kimliksel, tarihsel ya da ilişkisel olarak tanımlayamadığımız Baricco'nun Kent'i bir yer-değil olarak karşımıza çıkmaktadır. Antropolojik yerlerle benzerlikler kurulsa da tam olarak onlar ile özdeşleşemez, bütünleşemez. Baricco'nun Kent'i asla tam anlamıyla mevcut değildir. Yukarıda da belirtildiği gibi Amerika ile ilişkilendirsek bile Amerika'nın gerçekliğini de sorgulamak gerekir:

“Amerika ne bir düş ne de bir gerçeklik; o, bir hiper-gerçeklik. Bir hiper-gerçeklik çünkü başlangıçtan bu yana gerçekleşmiş gibi yaşanmış bir ütopya. Burada her şey gerçek, pratik ve şaşırtıcı. Ola ki Amerikan gerçeğini yalnızca Avrupalı görebiliyor; çünkü taklidin en iyisini, bütün değerlerin içkinliğinin ve

somut uygulamasının taklidini o buluyor burada. Amerikalılarda hiç simülasyon kavramı yok. Simülasyonun en güzel örneği kendileri.” (Baudrillard, 2018a: 43)

Hikâyede başka bir boyut olan Shatzy'nin Western'i de aslında tipik bir Amerikan ve Batı unsurudur. Western, Closingtown isimli bir kasabada geçmektedir. Shatzy'nin Closingtown'ı da tıpkı Baricco'nun Kent'i gibi bir yer-değil örneğidir, herhangi bir haritada bulunmaz ancak bize bazı referanslar sunar. Closingtown çölün ortasında, boşlukta olan bir kasabadır. Ötesinde ya da berisinde hiçbir şey yoktur:

“Aylarca yolculuk edip hiç kimsenin gitmediği kadar uzaklara gittiler. Bu topraklara geldiklerinde haftalardır yollarını bulamıyorlardı. Hiçbir şey yoktu. Civardaki kanyonlarda yalnızca görülmez köylerine gizlenmiş Kızılderililer vardı. Arne Dolphin gece için kervanı durdurdu. Ertesi gün nereye gitmeyi düşündüğünü bilmiyorum. Ama bir daha hiçbir yere gitmedi. Sabah birisi nehirden gelip orada suyun parladığını söyledi. Altın. Orman, verimli toprak, otlak arıyorlardı. Altın buldular. Arne Dolphin bunun bir sır olarak kalmasına karar verdi. Öbür on altı aile reisine bir anlaşma önerdi. Beş yıl dünyadan uzak çalışacaklar, sonra da herkes kendi altınıyla istediği yere gidecekti. Kabul etti-ler. Dünyanın hiçbir haritasında bulunmayan Closingtown doğdu.” (Baricco, 2001: 241-242).

Burada hikâye okurlara sinemasal bir anlatı sunmaktadır: Çöl, Kızılderililer, saloonlar, düellolar, insan avları... Closingtown bu anlamda bir simülakr, bir klişe, bir yer-değildir. Çöl denildiğinde akla gelebilecek her şeye sahiptir ancak yine de harita üzerinde var olmamaktadır. “Belirli yerler sadece onları çağrıştıran kelimeler üzerinden var olmaktadır ve bu anlamda onlar yer-değillerdir veya daha doğrusu hayalî yerler, bayağı ütopyalar, klişelerdir.” (Augé, 2021: 106-107). Bu anlamda Closingtown da çöl denildiğinde ya da bir westernden bahsedildiğinde çağrışım yapan tüm kelimelerin bir sentezidir.

Closingtown da her türlü derinliğin yok olduğu, zamanın yittiği, insanların yalnız ve dış dünyadan izole olduğu bir kasabadır. Yoktan var olmuştur. Hem Baricco hem de Shatzy kendi mekânlarını oluştururken Batı imgesini kullanmışlardır. Her iki mekân da olması gerektiği gibidir. Daha önce de belirtildiği gibi Baricco'nun Kent'i ve Shatzy'nin Closingtown'ı Batı kelimesinin çağrışımı üzerinden var olmaktadır. Bu yüzden bir çeşit yer-değil, bir çeşit klişedirliler. Her şey taklit olarak, simülakr olarak yeniden ortaya çıkmaktadır. Baricco'ya göre Batı, başarıya mahkûm belirli bir metanın mükemmel prototipi, var olmayan ancak herkesin var olduğuna inanması ile gerçek olabilecek bir şeydir (Baricco, 2015: 14). Baricco, romanında da bu Batı imgesinden bahsetmiştir. Gould'un üniversitedeki hocalarından biri olan Profesör Bandini bir dersinde *porch*, yani verandalardan bahsetmektedir: “Nitekim Batı'da, hemen

herkesin bir verandası vardı.” (Baricco, 2001: 134). Bu cümlede yine bir çeşit klişeye yer verilerek Batı imgesi oluşturulmuştur, herkes Batı’daki evlerin bir verandası olduğuna inanmaktadır. Bu verandalar da bir bakıma, bir yer-değil örneğidir. Çünkü hem oradadırlar hem de orada değildirler, kimliksizlerdir. Evin mi yoksa bahçenin mi bir parçası olduğu tam olarak anlaşılamamaktadır:

“Porch’un tuhafılığı, diye devam etti Profesör Bandini, tabii ki hem bir iç, hem de bir dış mekân olmasındadır. Bir anlamda, uzun bir eşiktir, bu eşik sayesinde ev artık dışarının tehdidi altında değildir ve olmayacaktır da. Bir serbest bölgedir ve burada, her evin belirttiği ve gerçekleştirdiği korunan yer düşüncesi, tanımının ötesine gidip, neredeyse korunmasız bir biçimde açıklığın isteklerine direnç göstermek için yeniden ortaya çıkıyor. Bu anlamda her şeyden önce zayıf yer, dengede dünya, sürgünde düşünce gibi görünebilir. [...] İnsan bir verandada genelde sırtı eve dönük oturur, çoğunlukla da sallanan bir sandalyede. Tabloyu tamamlayacak olursak, elinde içi dolu bir de tüfek tutar. [...] Sonuçta, diye devam etti Profesör Bandini, o insan ve o porch, laik bir ikona oluşturur, ama aynı zamanda kutsal bir ikonadır bu, insanın kendine ait bir yere sahip olma hakkını temsil eder, basit bir şekilde var olan şeyin belirsiz varlığından kurtarılır.” (Baricco, 2001: 134-135).

Romanda çok sık Batı imgesine yer verilir. Western, verandalar, yol kenarı restoranları gibi birçok unsur bize Batı’yı anımsatır çünkü Batı ideal olandır. İdeal kentten sonra ideal eve geçiş yapılır. İdeal Batı evlerinin verandası vardır. Shatzy, çocukluğunun en güzel anılarından biri olarak İdeal Ev Fuarı gezisinden bahseder:

“En inanılmaz şey, gerçek evler inşa etmeleriydi ve küçük sokakları, köşelerinde lambaları olan akıl almaz bir ülkede dolaşıyordu insan ve evlerin hepsi değişik, çok temiz ve yeniydi. Her şey çok düzenliydi, perdeler, küçük cadde-ler, hatta bahçeler vardı, bir düşler ülkesiydi. Her şeyin kartondan yapılmış olduğunu düşünebilirdi insan, ama gerçek tuğladan yapıyorlardı, çiçekler de gerçektir, her şey gerçektir, girip içine oturabilir, merdivenleri çıkabilir, kapıları açabilirdiniz, gerçek evlerdi.” Baricco, 2001: 34-35).

Shatzy’nin bahsettiği evler gerçek olmamalarına rağmen gerçek görünümü kazanan, gerçeğinden ayırt edilemeyen simülakr evlerdir. İdeal Ev Fuarı’nda bir çeşit ideal ev simülasyonu oluşturulmuştur: “Gerçektiler, ama gerçek değildiler: İnsanı aldatan da buydu.” (Baricco, 2001: 35). İdeal ev simülasyonunda sadece evler değil, evlerde yaşayan ideal insanlar da simüle edilmiştir:

“İçine orada yaşıyormuş gibi yapan birilerini koyuyorlardı, ne bileyim, örneğin salonda gazetesini okuyup piposunu içen bir adam oluyordu, bazen üstlerinde pijamaları, ranzalarda yatan çocuklar bile oluyordu, ranzalar harikaydı, biz hiç böyle yatak görmemiştik. O ideal etkisini yaratmak için hep, anlıyor

musunuz? Onlar, canlandıran kişiler de idealdi. Teyzem mutfakta ideali canlandıırıyordu, üzerinde resimli bir önlükle şık ve güzeldi.” (Baricco, 2001: 35).

Bu bir çeşit tiyatro, görkemli bir aldatmaca olan İdeal Ev Fuarı, Shatzy'nin ilgisini çokça çekmiştir. Evlerin aldatmaca olmasının yanı sıra evlerin içinde yaşayanların da kimse onları izlemiyormuş, kendi sıradan hayatlarını yaşıyormuş gibi davranması, bu tiyatronun ve aldatmacanın birer parçası olmaları Shatzy'yi cezbetmiştir. Batı imgesi, hayali şehirler, İdeal Ev Fuarı insanlara bunların gerçekte nasıl olması gerektiğini göstermek için düzenlenmiştir. Shatzy'ye göre ideal ev ya da ideal kent insanların kendilerini içinde güvende ve mutlu hissettikleri yer olmalıdır, bu bir aldatmacadan ibaret olsa da.

Romanda aktarılan, kendimizi Amerika'da ya da Batı'da hissettirecek bir başka unsur ise fast-food restoranıdır. Shatzy, Gould, Diesel ve Poomerang bir fast-food restoranına giderler, sadece iki cheeseburger ve iki portakal suyu almak istemektedirler. Restoran çalışanı ile Shatzy'nin arasında geçen diyalog günümüz insanı için oldukça tanıdıktır, aklımıza McDonald's, Burger King gibi zincir restoranlarda yaşadığımız tecrübeleri getirmektedir:

“İki cheeseburger ve iki portakal suyu.

-Patates kızartması ister misiniz?

-Hayır, teşekkürler.

-Fiyata patates kızartması dâhil.

[...] -Bir çift cheeseburger alabilirsiniz, 5 no.'lu mönü, patates kızartması yok içinde ve fiyatı aynı.

-Neyle aynı?

-Bir cheeseburger ve bir portakal suyuyla.

-Bir çift cheeseburger tek cheeseburgerle aynı fiyatta mı? (...) Olur şey değil.

-5 no.'lu mönüyü mü alırsınız?

-Hayır. Yalnızca bir cheeseburger istiyoruz. Birer tane. Çift cheeseburger falan istemiyoruz.

-Nasıl isterseniz. Ama boşa para harcıyorsunuz.” (Baricco, 2001: 92-93).

Her zaman fazlanın daha iyi olduğu fikri, insanların daha az para ödeyerek daha fazla yiyecek alması fikri müşterilere sık sık sunulmaktadır. Bu zincir fast-food restoranlarının yayılması küreselleşmenin bir getirisi olarak kabul edilmektedir. Çalışanlar daha az para ödemeleri karşılığında müşterileri daha fazla yemeye ikna etmeye çalışmaktadırlar. Sıklıkla şu menünün yanında şu yiyecek ya da şu içecek ücretsiz gibi promosyonlar teklif etmektedirler. George Ritzer bu durumu şöyle açıklamaktadır:

“Hazır yiyecek restoranlarında müşteriler ve tezgâhtarlar arasındaki etkileşim uzunluk ve kapsam bakımından sınırlı olduğu için, büyük oranda rutinleş-

miş hale gelebilmektedir. Dolayısıyla McDonald's, çalışanların müşterilerle ilgilenirken takip etmek zorunda olduğu bir dizi düzenlemeye sahiptir. Örneğin, hizmet yedi adımdan oluşmaktadır: Müşteriyi selamla, siparişi al, sipariş edilenleri topla, siparişi sun, ödemeyi al, müşteriye teşekkür et ve işi tekrar etmeyi iste. [...] Hazır yiyecek restoranlarında, çalışanların müşterilerle etkileşimlerinde belli komutlara uymalarıyla öngörülebilirlik de sağlanmış olur. McDonald's'ta en çok bilinen komutlar 'Patatesinizi şununla ister misiniz?' ve 'Menünüze ek olarak elmalı turta ister misiniz?' sorularıdır. Bu tür komutlar işçiler ve müşteriler arasında son derece öngörülebilir etkileşimler kurmaya yaramaktadır. Müşteriler bu komutları takip etmeseler bile, McDonald'da olmuş sistemlerdeki çalışanlar karşısında kendi basit ve reçete benzeri yanıtlarını geliştirir hale gelirler. [...] McDonald'da olmuş bir toplumda, diğer türden sahte etkileşimler gitgide norm haline gelmektedir." (2022: 210- 211).

Romanda gerçekleşen olay da tam olarak böyledir. Zincir restoran çalışanı müşterilere promosyonları vermezse işinden olacağını belirtir. Bu sebeple bir bakıma bu sahte etkileşime uymak zorundadır. Karşısındakine bir soru yönelmemektedir, karşısındaki müşteriden bir cevap beklememektedir. Promosyon vardır ve o müşteriye verilmelidir. Shatzy'nin geri çevirdiği patates kızartmasından ve aynı fiyata daha fazla hamburgerden sonra Gould bir tatlı istediğini söyler bunun üzerine restoran çalışanı ona bir de ekstra tatlı eklemesi gerektiğini çünkü bedava olduğunu söylemektedir. Shatzy istemeyerek de olsa sonunda ikna olur. Ancak olaylar burada da bitmez. Yemek yemek üzere masaya oturduklarında Gould hamburgerine sarılı kâğıdı açar ve bir hamburger daha kazandığını görür. Shatzy bitkin bir şekilde, bu aşırı tüketim kültüründen kaçmak için hiçbir şey yemeden restoranı terk eder. Shatzy bir bakıma defolu bir tüketici konumundadır. Dışarı çıktıklarında, üzerinde restoranın resmi olan şapkalı bir palyaço tarafından durdurulurlar, bu palyaço Shatzy ve Gould'a üzerinde hamburger yiyorum yazan bir balon verir. Palyaço, Shatzy'yi 500 cheesebaconburger, ardından yüksek performanslı bir saç kurutma makinesi, ardından bir dondurucu ve son olarak bir mikrodalga fırın kazanmasını sağlayacak bir yarışmaya katılmaya davet etmektedir. Sahne, Shatzy'nin sinir krizi geçirmeye çok yaklaşması ve Gould'un aç olmaktan şikâyet etmesiyle sona erer. Bu, şüphesiz, tüketicilik üzerine çok güçlü bir yorumdur. Toplum, vatandaşlarını gerçekten ne istediklerine bakmadan tüketmeye zorlamaktadır. Bu promosyonlar, bedavalar, yarışmalar ve indirimler bombardımanı ile karşı karşıya kalan Shatzy, kendini yabancılaşmış bulurken, olaylardan bunalmış Gould aç kalmıştır. Roman burada tüketim kültürünün bir örneğini sunmaktadır. Zincir restoran çalışanın sesi tek düzedir ve sürekli aynı şeyleri tekrarlamaktadır.

Hatta hem çalışanın hem de maskotluk yapan palyaçonun birer ismi bile yoktur, yalnızca görevleriyle varlıklarını sürdürürler. Çünkü tüketici toplumda yer alan üyeler de birer tüketim ürününe dönüşmektedirler (Bauman, 2023: 73).

Romanda bir başka tüketim ve Batı öğeleri içeren unsur ise Shatzky'nin bir snack-bara gittiğini anlattığı anısıdır:

“Herkes yemek yiyordu ve herkes kelimenin tam anlamıyla aklına estiği gibi giyinmişti, sabah kalkmış ve giyecek bir şeyler seçmişti, gömlek, kırmızı olanını ve göğüs kısmı dar elbiseyi, tam istediğini seçmişti ve şimdi orada oturuyordu [...], yarın her şeyi baştan yapacaklardı, gömleklere mavi olanını seçecekler, uzun elbise giyeceklerdi, çilli sarışının annesi muhakkak hastanenin birinde yatıyordu, kan tahlilleri kötü çıkmıştı, ama o şimdi orada biraz siyahlaşmış patates kızartmalarını diğerlerinden ayırıyor, bir yandan da benzin pompası biçimindeki tuzluğa dayalı gazeteyi okuyordu, beysbol giysileri içinde biri vardı, eminim ki yıllardır beysbol sahasına adım atmıyordu, oğluluyla birlikteydi, küçük bir çocuk, kafasına vurup duruyordu, kafasının arkasına, her defasında çocuk şapkasını düzeltiyordu, bir beysbol şapkasıydı ve babası şak, bir tokat daha, bütün bunlar duvara asılı bir televizyonun altında, dalga dalga gelen yolun gürültüsünde yemek yerlerken oluyordu.” (Baricco, 2021: 10-11).

Otoban kenarındaki yemek yeme alanları, beysbol giysili insanlar, benzinlik teması gibi göndermeler akıllarda hemen Amerika'yı ve Amerikan filmelerini çağrıştırmaktadır. Annesinin kötü tahlillerine rağmen kötü kızarmış patatesleri iyilerinden ayıran çilli kız da tüketici toplumun bir feridir, davranışlarını düşünmeden uygulamaktadır. Tüketiciler toplumu anda mutlu olmayı sunan ve mutsuzluğu gerekçelendirmekten kaçınan bir toplumdur (Bauman, 2023: 58). Romanda bu tür tüketim kültürüne değinildiği gibi çeşitli medya araçlarından da bahsedilerek bu kültür zenginleştirilmektedir. Örneğin Gould'un boksör Larry Gorman ile aktardığı hikâyeye sanki bir radyo yayınıymışçasına sunulur. Gould, babası henüz evden ayrılmadan önce onunla radyo yayınları dinlemektedir bu sebeple anlatısını da bu şekilde gerçekleştirmek şüphesiz babası ile geçirdiği o mutlu anları anımsatan bir referanstır. Gould'un evinde bir de televizyon vardır, Poomerang onu bir Japondan çalmıştır. Ancak bu televizyon diğer televizyonların aksine tahtadandır: “Gould çalışmadığını söyledi. Uzaktan kumanda aletinin bütün tuşlarına basıyordu ama hiçbir şey olmuyordu. Shatzky aldıklarını mutfak masasının üzerine koydu. Kapalı televizyona doğru bir göz attı. Yapma tahtadandı, belki de gerçek tahtadandı.” (Baricco, 2021: 108).

Bu alıntıda olduğu gibi romanın başka bölümlerinde de bu tahtadan televizyona tekrar değinilir. Bu televizyon da Poomerang ve Dieselile birlikte Gould'un yarattığı simülasyon evrenine aittir. Gould televizyon karşısında sanki ger-

çekten izleyecekmiş gibi oturmakta, çalışmamasındaki sorunun kumandada olduğunu düşünmektedir. Bu simülasyon süreci, hipergerçek bir süreçtir, yani gerçekten daha gerçek görünmektedir (Baudrillard, 2021: 117). Günümüzde toplumsal yaşamda önemli olan şey sahip olmaktan ziyade sahipmiş gibi görünmektir (Debord, 2021: 38). Gould ise gerçek bir televizyona sahipmiş gibi yapmamakta ancak, gerçek bir televizyona sahip olduğunu düşünmektedir.

Kent'te karşımıza çıkan diğer bir önemli unsur ise profesörler ve verdikleri derslerdir. Ne kendileri ne de dersleri rastlantısal olarak seçilmemiştir, hepsi bir amaç taşımaktadır. Gould'un en sevdiği hocası olan MondrianKilroy, eğik nesnelere araştıran bir istatistik hocasıdır. Ancak 11 no.'lu dersi Claude Monet'nin *Nilüferler*'ine adanmıştır. Sekiz ayrı parçadan oluşan bu eserin tek yaptığı "bir nilüfer bataklığını ölümsüzleştirmekti. Şöyle göze çarpan birkaç ağaç, biraz gökyüzü, ama sonuçta su ve nilüferler var resimde. Bundan daha anlamsız ve sonuçta daha kitsch bir konu bulmak zordur." (Baricco, 2021: 82). Kitsch, şeyleri olduğundan daha farklı şekillerde yeniden üretir, orijinalin estetiğinin karşısına bir simülasyon estetiği koyar (Baudrillard, 2013: 138). Bu tablonun temsil ettiği şey nilüferler, çiçekler ya da bataklık değil, tabloya, bu sekiz parçaya bakan kişinin bakışıdır. MondrianKilroy için *Nilüferler*'i bu kadar çekici kılan şey ise tablo parçalarında eğri olmayan bir nokta bile bulunmamasıdır. İnsanların *Nilüferler*'i nasıl gördükleri ya da nasıl göremedikleri de önemli bir noktadır:

"Kapıdan içeri adım atar atmaz hiçbir şey anlamamaya başlıyorlardı, çünkü alışılmış görme görevinden uzaklaştırılmış, belli bir görüş noktasının meşkeninden (421 no.lu diyapozitif) atılmış ve başlangıcını boşuna aradıkları bir alanda yayılmış gibi hissediyorlardı kendilerini. [...] Er geç cesaret edip yaklaşırlar. Gidip bakarlar. Hem de yakından. Elleyebilseler elleyecekler, ama parmaklarını değdiremediklerinden gözlerini dayarlar. Ve artık hiçbir şeyi düşünemeyeceklerinden bir daha göremezler, yalnızca yağlı ve anarşik fırça darbelerini fark ederler, kirli tabakların dibi gibi, hardal, repel ve mavi mayonez gibi ya da izlenimci hela duvarlarının kromatik virgülleri gibidirler. Gülerler. Ve hemen neyi görmemekte olduklarını -nilüferleri- aşağı yukarı anladıkları noktaya geri dönerler. Arkalarına bakmadan geri giderken kendi kendilerine o adamın nasıl uzaktan görüp yakından çizebildiğini sormadan edemezler [...] Fotoğraf makinelerinin yenilgisini yumuşak gri kılıfların sıcaklığından kurtarırlar. Nilüferler'in fotoğrafını çekerler. Duygulanırcı. Düşmanın toplarına karşı atılan koltuk değneği. Gözden kaçan nilüfer donanmalarına karşı pike yapan kamikazeler gibi 50 mm.'lik objektifler. Acımasız kurallara göre flaş bile izin yoktur: diz çökerek, bel bükerek, ağırlık merkezinin ötesinde sendeleyerek düzeltilen insani görüntüler arayıp film şeritlerini doldururlar, ama bu

görüntüler imkânsızdır. Belki de fotoğraf makinesinin mucizevi ve kimyasal yardımına bel bağlayıp herhangi bir bakış dilenirler.” (Baricco, 2021: 83).

Baudrillard fotoğrafı en saf ve en yapay imge olarak görmekte, teknik cihazla dünya arasında bir suç ortaklığı yarattığını iddia etmekte ve fotoğraf çekme eylemini suç ortaklığına sızan bir sanat olarak kabul etmektedir. İmge olarak fotoğraf bir gösterim değil, ancak bir temsilin anlık kurgusudur (Baudrillard, 2018: 141-144). Baricco da bu sebeple *Nilüferler*’in fotoğraflanma anını bir savaş sahnesi gibi anlatır, bu sebeple bu görüntülerin imkânsızlığından bahseder. *Nilüferler*’i gerçekten görebilmek bile başlı başına bir problemken *Nilüferler*’in fotoğrafını görmek daha da sorunsaldır. Çünkü onları ziyaretçi değil, 50 mm’lik fotoğraf makinesi objektifi görmektedir. Müzede bir türlü görmedikleri *Nilüferler*’in fotoğrafını çekmeye çalışan turistler, tabloyu teknik olarak yeniden üreterek onu objektif aracılığıyla görmeye çalışmaktadır. Böylelikle sanat eseri sürekli yeniden üretilerek evlere kadar gelmektedir. Önemli bir eser, sıradan bir televizyon programında karşımıza çıkabilmekte, bir usb belleğin içindeki sayısız dosyanın içinde unutulabilmektedir. Bu durum sanat eserini aşındırmaktadır.

Romanın özetinde de bahsedildiği üzere Shatzy’nin masasında iki kişinin fotoğrafı bulunmaktadır. Bunlardan birisi Hitler’in sevgilisi Eva Braun diğeri ise Disney’in yaratıcısı Walt Disney’dir. Bu iki ismin seçimi de rastgele bir seçimden ibaret değildir. Shatzy çocukken babası çok çalışmakta, mutsuzluğu sebebiyle mesleğine sığınmaktaydı. Onun çok çalışıyor olması Shatzy’de bir tür baba boşluğu yaratmaktadır ve bir gün annesi ona Eva Braun’un fotoğrafını vererek onun Hitler’in kızı olduğunu, o başardıysa Shatzy’nin de başarabileceğini söyler. O andan itibaren Shatzy Hitleri babasının yerine koyar:

“Çünkü babaların en kötüsünde bile iyi bir şeyler vardır, dedi bana. Ve o bir şeyleri sevmeyi öğrenmek lazımdır. Düşünüyordum, Hitler’in nesinin iyi olabileceğini tahmin etmeye çalışıyordum [...] Hitler. Olacak şey değil! Alçak sesle bir şeyler diyordu bana, Almanca ve sonra eliyle, sağ eliyle, yavaşça saçlarımı okşuyordu ve ne kadar tüyler ürpertici gelse de, o el tatlı ve sıcaktı ve hoştu, içinde bir çeşit bilgelik vardı, seni kurtarabilecek bir el ve ne kadar iğrenç gelse de, sevebileceğin bir eldi, sonunda seviyordun, sonunda babanın sağ elinin, tatlılıkla, üzerinde olmasının ne kadar güzel olduğunu düşünüyordun.” (Baricco, 2021: 18).

Ancak yıllar sonra Shatzy, bir dergi aracılığıyla, Eva Braun’un Hitler’in kızı değil sevgilisi olduğunu öğrenir. İnandığı, bir baba simülakrı olarak Hitler, zihninde yeniden canlandırdığı bu oyun paramparça olur. Walt Disney’in fotoğrafı ise Eva Braun’unkinden biraz daha büyüktü, poz verdiği yer ise Disneyland, Anaheim, Kaliforniya’ydı. Shatzy, Walt Disney’i şöyle tanımlamaktadır:

“Uzun sözün kısası o en büyüktü, hep en büyük oldu. Büyük bir asiydi, diyebiliriz, ama mutluluk işini iyi biliyordu, iyi beceriyordu, hiç zorluk çekmeden, doğrudan mutluluğa ulaşıyordu ve herkesi peşinden sürüklemişti, evet herkesi, gelmiş geçmiş en büyük mutluluk kiralayıcısı, herkese, herkese ve her zevke uygun mutluluğu vardı, ördek ve cüce ve bambi öyküleriyle, düşüncecek olursan, nasıl yapabildi, oturup tüm o büyük karmaşadan öyle bir şeyler çıkardı ki, biri sana mutluluk nedir, diye sorduğunda, tam olarak ne olduğunu bilmesen de, tadını, nasıl desem, lezzetini bilirsin, yani çilekli, ahududulu demek gibi, pek beğenmesen de, kabul etmelisin ki mutluluk o taddadır, haklısın, hepsi tamamen uydurma şeyler, gerçek mutluluk olamaz onlar, yani asıl mutluluk, ama olağanüstü taklitlerdi, orijinalinden daha iyi.” (Baricco, 2001: 24)

Walt Disney, Disneyland’ın beynidir. Disneyland ise “bütün simülakr düzenlerinin iç içe geçmiş olduğu kusursuz bir modeldir.” (Baudrillard, 2021: 27). Disneyland bir tür minyatür Amerika’dır. Dünyanın birçok yerinde bir Disneyland vardır, ancak bu mekânlar o kadar kimliksizdir ki, nerede olursak olalım sanki Amerika’daymışız hissi verir. Bu yüzden Shatzy’nin masasında bulunan Walt Disney’in fotoğrafının Kaliforniya, Amerika’da çekilmiş olması şaşırtıcı değildir. Disneyland dış dünyanın varlığını unutturarak sizi mutlu etmeyi amaçlamakta, dış dünyayı gizlemektedir. Aslında Amerika’nın Disneyland’a benzediğini gizlemeye çalışmaktadır (Baudrillard, 2021: 29). O hâlde Disneyland da hipergerçeği gizlemeye çalışan bir kopyadır. Baudrillard yetişkinlerin Disneyland’a gitmesini şöyle açıklamaktadır: “Disneyland çocuksuluğun gerçek anlamda her yere hâkim olduğunu gizleyebilmek amacıyla kurulmuş minik bir evren olup, yetişkinlerin de buraya gelerek çocuklaşmalarına olanak tanımakta ve gerçekte çocuk olmadıklarına inandırılmaya çalışılmaktadır.” (Baudrillard, 2021: 29). Belki de tam bu yüzden Shatzy masasında Walt Disney’in fotoğrafını tutmakta, artık bir çocuk olmadığını, Eva Braun’un Hitler’in kızı değil ancak, sevgilisi olduğunu, bu hikâyeye artık inanmadığını kendine hatırlatmakta ve Disneyland’ın, Walt Disney’in yaydığı mutluluktan faydalanmaya çalışmaktadır. Romanın sonlarında şahit olduğumuz Gould’un işindeki dolabın içinde yer alan fotoğraflardan birinin de Walt Disney’e ait olmasının sebebi de budur. Gould o topa vurmasıyla başlayan yeni hayatında artık seyretmeyip oynamaya karar verdiği yeni hayatında artık ne dâhi ne de çocuk olmadığını kendine hatırlatmaktadır.

Sonuç

Bu makalenin amacı Çağdaş İtalyan edebiyatının önemli isimlerinden biri ve çok yönlü bir yazar olan Alessandro Baricco’nun Kent isimli eserine simülakr ve simülasyon kavramlarının yansımalarını incelemektir. Bu sebeple ma-

kalenin giriş bölümünde çağımızda simülakr ve simülasyon düşüncesini geliştiren Jean Baudrillard'ın kuramlarına yer verilmiş, simülakr ve simülasyon kavramlarının tarih boyunca nasıl şekillendiğine kısaca değinilmiştir. Günümüzde bu iki kavram Baudrillard'ın önemli çalışmaları sayesinde hâlâ güncelliğini korumaktadır. Baudrillard da kendinden önceki düşünürlerin fikirlerini ve çalışmalarını takip ederek kendi teorisini ortaya atmıştır. Bu iki kavramı toplum, kitle iletişim araçları, çeşitli mekânlar, tüketim alışkanlıkları gibi olgular üzerinden inceleyerek derin bir tahlil sunmuştur. Yaşadığımız çağda tüm nesnelere gerçekliklerini yitirerek gerçekliğin ötesine geçtikleri için artık gerçek olup olmadıkları anlaşılabilir değildir. *Simülakrlar ve Simülasyon* kitabı gerçekliğin yitimini en açık şekilde ortaya koyduğu kuramıdır. Gerçekliğin yerini bir simülasyon evrenine bıraktığı, artık sadece bir hipergerçeklikten bahsedilebileceğini düşünen Baudrillard'ın fikirleri, günümüzde daha anlaşılır bir hâl almıştır. Simülasyon evreninde hiçbir şeyin kökeni belli değildir, gerçek ile sahte arasındaki fark yok edilmeye çalışılmaktadır. Ve bu evren gerçekten daha gerçektir. Marc Augé da simülakr ve simülasyon kavramlarının mekân algılarımızı da değiştirdiğini öne sürerek yer-değiller kavramını ortaya atmıştır. Böylelikle taklit ve mimesis üzerinden incelemeye başladığımız kavramlar zamanla simülakrlara, sonra simülasyonlara en nihayetinde de yer-değillere dönüşmüştür.

Makalede incelenen, Alessandro Baricco'nun 1999 yılında yayımlanmış olduğu *Kent* romanı ise Baricco'nun en zengin eserlerinden biridir. Western, boks maçları, üniversite dersleri ve hocaları, imgeler ve bir kent ile zenginleştirilen bu roman içerisinde fazlasıyla simülakr ve simülasyon öğeleri barındırmaktadır. Romanı okumaya başlamadan önce akıllara şehirde geçen bir roman okuyacak olmak gelir ve bu romanda şehir ana karakterdir. Ancak Alessandro Baricco, şehri ana karakter hâline getirirken herhangi bir şehir adı vermemektedir. Şehirden bahsetmeden ustalıkla şehrin sokaklarını, imgelerini, binalarını anlatmaktadır. Bunlar romanda karşılaşacağımız karakterlerdir. Bu açıdan şehir bir yer-değil olarak karşımıza çıkmıştır. Ana karakterlerden Shatzy Shell'in yaptığı western de Closingtown isimli bir kasabada geçmektedir. Bu kasaba bize yine bir yer-değil örneği sunarken bir yandan da Batı simülakr olarak şekillenmiştir. Tüm bu doğrultularda akıllara Amerika'yı getiren bu iki mekân Jean Baudrillard'ın düşünceleriyle açıklanmaya çalışılmıştır. Romanda sunulan ideal ev fuarı, zayıf mekân gibi verilerle de bu düşünceler pekiştirilmiştir. Kent'te önemli bir diğer unsur ise fast-food restoranıdır. Günümüz toplumunun tüketim alışkanlıklarını şekillendiren başlıca fast-food restoranları, romanda sunulan Amerikan rüyasını da kuvvetlendirmiştir. Bu kavramın açıklanabilmesi için George Ritzer'in görüşlerine yer verilmiş, McDonaldlaşma'nın romana ve hayatımıza nasıl yansdığı incelenmiştir. Simülakr

ve simülasyon kavramları ise çoğunlukla romandaki profesörlerin verdikleri derslerde karşımıza çıkmış ve bu doğrultuda ele alınmıştır.

Alessandro Baricco, yaşamının her alanında simülakr ve simülasyon kavramlarından, bu kavramların sanata ve tüketime yansımalarından etkilenmiştir. Eserlerinde sıklıkla sanat, tüketim, kültür, mekân gibi konular kendilerini tekrar etmektedir. Baricco da bu konuları irdelemiş, zamanla nasıl değiştiklerini, nasıl ele alındıklarını hem edebî eserlerinde hem de diğer yazılarında ortaya koymuştur. Çalışmanın bir diğer sonucu ise Alessandro Baricco'nun eserinde karşımıza çıkan simülakr ve simülasyon yansımalarının alışıl gelmiş türlerden farklı oluşudur. Simülakr ve simülasyon kavramlarının sadece bilimkurgu ve distopya eserlerine özgü kavramlar olmadığına kanıtlanması hedeflenmiş, verilen kuramsal ve kavramsal bilgiler eşliğinde yapılan incelemelerle bu hedef gerçekleştirilmiştir.

Bu makalede ortaya çıkan en önemli sonuç şudur: Postmodern ve küresel dünyamızda artık her şey bir simülasyona, bir gösteriye dönüşmüştür. Alessandro Baricco, 1999 yılına yayımladığı eserinde günümüz insanının, insan ilişkilerinin kitle iletişim araçlarının, sosyal medyasının nereye doğru ilerlediğini öngörmüştür. Gerçek ve simülasyon, orijinal ve simülakr arasındaki sınır yok olmuştur. Günlük hayatlar yer-değiller ile dolmuştur. Çevremizde algıladığımız durumların gerçekliğini çoğu zaman sorgulamadan bize gösterilmiş, bize verilmiş olana inanarak yaşamaktayızdır. Ve bu gösterilen, verilmiş şeylerin büyük bir çoğunluğunu kopyalar, simülakrlar, simülasyonlar oluşturmaktadır. Alessandro Baricco, kitle iletişim araçlarının, sosyal medyanın henüz bu kadar hayatlarımızın bir parçası olmadığı bir dönemde eserlerinde bunu anlatmaya, çağdaş toplumun gittiği yönü açıklamaya çalışmıştır. Artık her türlü verinin ister doğru ister yanlış ister gerçek ister kopya olsun, gösteriye dönüştürülerek sunulduğu, simülakrlar ve simülasyonla dolu bir çağda yaşamaktayız. Postmodern ve küresel dünyada, simülakr ve simülasyon hâlâ tartışmalı kavramlar iken ve içerisinde bulunduğumuz zamanda şekillenmeye, değişmeye devam etmekte iken sonuçlarının iyi mi kötü mü olduğu bilinmemektedir. Alessandro Baricco, eserlerinde bu kavramlara yer vererek edebiyatın da bu sürecin bir parçası haline geldiğini ortaya koymaktadır.

KAYNAKÇA

Adanır, O. (2008). *Simülasyon Kuramı Üzerine Notlar ve Söyleşiler*. İstanbul: Hayal Et Kitap.

Augé, M. (2021). *Yer-değiller: Bir Üst-Modernite Antropolojisine Giriş*, çev. Ö. K. Buhari. İstanbul: İnsan Yayınları.

Baricco, A. (2001). *Kent*, çev. Ş. Gezgün. İstanbul: Can Yayınları.

Baricco, A. (2010). *La storia di Don Giovanni Raccontata da Alessandro Baricco*, Roma: Gedi Gruppo Editoriale.

Baricco, A. (2013). *City*. Milano: Feltrinelli.

- Baricco, A. (2015). *Next*. Milano: La Feltrinelli.
- Baudrillard, J. (2013). *Tüketim Toplumu*, çev. H. Deliçaylı, F. Keskin. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*, çev. O. Adanır. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Baudrillard, J. (2018a). *Amerika*, çev. Y. Avunç. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2018b). *İnkânsız Takas*, çev. A. Sönmezay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019a). *Kusursuz Cinayet*, çev. N. Sevil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2019b). *Neden Her Şey Hala Yok Olup Gitmedi*, çev. O. Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2020). *Kötülüğün Şeffaflığı*, çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2021). *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. O. Adanır. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bauman, Z. (2023). *Tüketici Hayat*, çev. Kübra Oğuz. İstanbul: Tellekt.
- Calvino, I. (2018). Görünmez Kentler Üzerine, çev. Tanay Burcu Ural. *Görünmez Kentler* içinde (ss. 9-14). İstanbul: Yapıkredi Yayınları.
- Casadei, A. (2007). *Stile e Tradizione nel Romanzo Italiano Contemporaneo*, Bologna: Il Mulino.
- Dağ, A. (2011). *Ölümcül Şiddet*. İstanbul: Külliyyat Yayınları.
- Debord, G. (2022). *Gösteri Toplumu*, çev. A. Ekmekçi, O. Taşkent. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jansen, M. (2002). *Il Dibattito sul Postmoderno in Italia*. Firenze: Franco Cesati Editore.
- Nicewicz, E. (2009). *Il Caso di Baricco: Nella Trappola del Postmoderno*. Doktora Tezi. Padova: Università degli Studi di Padova.
- Njegovan, D. (2020). *A City as the Key to Interpreting a Novel by Alessandro Baricco*. [Sic] - a Journal of Literature, Culture and Literary Translation, (2.10). <https://doi.org/10.15291/SIC/2.10.LC.4>
- Ritzer, G. (2022). *Toplumun McDonaldlaşması*, çev. A. E. Pilgir. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- İnternet Kaynakları**
- TheBritannica Dictionary, “City”, Erişim Tarihi: 20.04.2024 <https://www.britannica.com/dictionary/city>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, “Şehir”, Erişim Tarihi: 20.04.2024, <https://sozluk.gov.tr/>

AMOK KOŞUCUSU'NDAN İNTİHARA: STEFAN ZWEİĞ'İN RUHSAL ÇIKMAZI

Erdal UĞUR*

Öz: Stefan Zweig (1881-1942), dünya edebiyatının çeşitli alanlarda önde gelen isimlerinden biridir. Bu çalışmada Stefan Zweig'in büyük yankı uyandıran dramatik intiharının arkasında yatan psikolojinin izdüşümlerini, Amok Koşucusu isimli eserinde yer alan hikâyelerinden hareketle ortaya koymak amaçlanmıştır. Hikâyeler incelenirken nitel araştırma yöntemi ve durum çalışması deseni kullanılmıştır. Veri toplama aracı olarak ise doküman incelemesi ile literatür taraması esas alınmıştır. İnceleme ve araştırmalardan elde edilen bulgular nitel araştırma yaklaşımı çerçevesinde tümevarımsal içerik analizi ile değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonucunda hikâyelerin tamamının metin kurgularında intihar kavramının bir tür laymotif olarak karşımıza çıktığını görmekteyiz. 20. yüzyıl Avrupa edebiyatının başarılı biyografi yazarlarından olan Stefan Zweig, aynı zamanda yaşadığı yüzyılda psikoloji ve psikanaliz alanındaki çalışmalarını eserlerine ustaca yansıttığı bilinir. Antik zamanlardan bugüne edebiyatta intihar olgusunun yazarların varoluşsal dünyasının izdüşümleri hakkında kuvvetli bir veri kaynağı olduğu gerçeği göz önüne alındığında Stefan Zweig'i intihara sevk eden vurgu ve göndermelerin yazarın Amok Koşucusu isimli eserindeki hikâyelerde çeşitli şekillerde karşımıza çıktığı görülmüştür. Her bir hikâyenin bir bütün olarak Stefan Zweig'in anlatı mimarisinde önemli bir yer teşkil eden intihar olgusunun, aynı zamanda kendi psikolojisinin derinliklerini betimleyen, hayatının gelecek planlarına ayna tutan hususlar olduğu görülmüştür.

Anahatar Kelimeler: Stefan Zweig, intihar, Amok Koşucusu, psikoloji, edebiyat.

FROM AMOK RUNNER TO SUİCİDE: STEFAN ZWEİĞ'S SPİRİTUAL DİLEMMA

Abstract: Stefan Zweig (1881-1942) is one of the leading names in various fields of world literature. This study aims to reveal the reflections of the psychology behind Stefan Zweig's dramatic suicide, which caused a great impact, based on the stories in his work Amok Runner. Qualitative research method and case study design were used while examining the stories. Document review and literature review were used as data collection tools. The findings obtained from the review and research were evaluated with inductive content analysis within the framework of the qualitative research approach. As a result of the study, we see that the concept of suicide appears as a leitmotif in the text structures of all the stories. Stefan Zweig, one of the successful biographers of 20th century European literature, is also known for skillfully reflecting the studies in the fields of psychology and psychoanalysis in the century he lived in into his works. Considering the fact that the concept of suicide in literature from ancient times to the present is a strong source of data about the projections of the existential world of the author, it has been seen that the emphasis and references that led Stefan Zweig to suicide appear in various

ORCID ID : 0009-0005-6862-7365

DOI : 10.31126/akrajournal.1536904

Geliş Tarihi : 21 Ağustos 2024 / Kabul Tarihi: 10 Ekim 2024

*T.C. Milli Eğitim Bakanlığı, Mersin.

ways in the stories in his work *Amok Runner*. It has been seen that the concept of suicide, which constitutes an important place in Stefan Zweig's narrative architecture as a whole in each story, is also a matter that depicts the depths of his own psychology, reflects his future plans of life and the future of existence.

Key Words: Stefan Zweig, suicide, Amok, psychology, literature.

Giriş

20. yüzyıl Avrupa edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olan Stefan Zweig, insan psikolojisini derinlemesine ele aldığı eserleriyle kendine has bir yer edinmiştir. Stefan Zweig'in yaşadığı çağın kaotik atmosferi ve bu atmosferde cereyan eden olaylar onun gerek eserleri gerekse de psikolojisi üzerinde oldukça kalıcı izler bırakmıştır. Bu bakımdan dramatik bir intiharla hayatına son veren Stefan Zweig, intihar eyleminden çok önce *Amok Koşucusu* isimli kitabındaki hikâyelerde farklı temalar çerçevesinde âdeta kendi intiharına ışık tutan duyguları karakterize etmiştir. *Amok Koşucusu*, Stefan Zweig'in intihar eyleminin iç yüzünü bilmemiz açısından hikâyelerdeki karakter tahlilleri, sürekli canlı tutulan gerilim atmosferi, nihai sonların çoğunlukla soylu bir erdem-in tezahürü olarak tasvir edilen ölüm ve intihar kavramlarına odaklanması bakımından oldukça önemlidir.

Amok Koşucusu kitabı: *Amok*, *Ormanın Üzerindeki Yıldız*, *Leporella*, *Cenevre Gölü'ndeki Olay* kısa hikâyelerden oluşmaktadır (Zweig, *Amok Koşucusu*, 2015). Bu çalışmamızda Stefan Zweig'in söz konusu hikâyelerindeki ölüm ve intihar temaları irdelenmiş ve Stefan Zweig'in anlatı mimarisinde önemli bir yer tutan intihar eyleminin, hikâye karakterleri açısından hangi vurgularla okuyucuya sunulduğu incelenmiştir. Sanatçının eserlerinde keskin çizgilerle tasvir edilen intihar eylemi kendi hayatının finalinde de karşımıza çıkarken gerek intihar öncesi yayınladığı mektubunda gerekse de kendi biyografisinde karşımıza çıkan detaylarda bu intiharın arka planı daha açık olarak gözlemlenebilmektedir. Bu çalışma Stefan Zweig'in intiharına giden süreçte onun üslup ve kurgu sanatı içerisinde önemli bir yer teşkil eden intihar temasının *Amok Koşucusu* isimli kitabındaki hikâyelerde yer alan vurgularına ve benzerliklerine odaklanmaktadır.

1. Stefan Zweig'in Hayatı

1922 senesinde Avusturya Viyana'da dünyaya gelen Stefan Zweig; kültür, sanatla haşır neşir Yahudi bir ailede yetişmiştir. Gerek aile çevresi gerekse de çağdaşı olan Freud¹, Schnitzler², gibi sanatçı ve bilim insanları ile olan etkile

1. Sigmund Freud, 1856 yılında bugünkü Çek Cumhuriyeti'nde yer alan Freiberg'de dünyaya gelen, psikanaliz kuramının kurucusu, Avusturyalı bir psikiyatrist ve nörologdur.

2. Arthur Schnitzler, 1862 yılında Viyana'da doğdu. Tıp eğitimi gördü. Meslektaş Freud'un çağdaşı olarak, bir yandan doktorluk yaparken, edebiyatta psikolojik sorunlara daha fazla

şimleri onun zengin ve derin bir entelektüel birikim sahibi olmasını sağlamıştır. Stefan Zweig, yaşadığı entelektüel çevrenin kazandırdığı birikim, çağdaşı olan hümanist Freud³, Schnitzler⁴, gibi sanatçı ve bilim insanları ile olan etkileşimleri onun zengin ve derin bir entelektüel birikim sahibi olmasını sağlamıştır. Stefan Zweig, yaşadığı entelektüel çevrenin kazandırdığı birikim, hümanist duyarlılığı, barışseverliği ile edebiyat, çeviri, gazetecilik, felsefe gibi birçok alanda eser vermiştir.

1920 yılında ilk evliliğini Friderike von Winternitz ile yapan Stefan Zweig. Edebiyat, gazetecilik ve felsefe alanındaki çalışmalarıyla Alman dili ve edebiyatının önde gelen yazarları arasında yerini almıştır. Stefan Zweig, kariyerinin farklı dönemlerinde Güney ve Kuzey Amerika'ya, Hindistan'a ve Avrupa'nın çeşitli şehirlerine seyahatlerde bulunmuştur. Stefan Zweig, seyahatleri ve kurduğu uluslararası dostluklar ile çağdaşı birçok büyük yazarla tanışmış ve dünyaca tanınan bir isim haline gelmiştir. Stefan Zweig'in 1927 yılında Rusya'da yayınlanan eserlerinin derlemesine Maksim Gorki bizzat önsöz yazmıştır (Zelewitz, 1981: 97)

Sigmund Freud'un çalışmalarından etkilenen sanatçı, o dönem için büyük yankı uyandıran psikanalizden beslenerek Korku, Amok Koşucusu, Karmaşık Duygular isimli eserleri başta olmak üzere birçok eserindeki olay ve karakterlerini psikanalizin ustaca kullanıldığı bir kurguyla tasvir ve tahlil etmiştir. Yazar biyografi, dram, şiir, roman, hikâye, otobiyografi gibi eserleriyle 20. yüzyıl dünya edebiyatının en çok okunan isimlerinden olmuştur.

Stefan Zweig'in 1930'lara kadar normal seyrinde devam eden hayatı bu tarihten itibaren Avrupa'da yaşanan olaylardan dolayı netameli bir atmosfere bürünmüştür. Sanatçı Nazilerin Almanya'da iktidarı ele geçirmesiyle ülkesi Avusturya'yı terk ederek önce İngiltere'ye, savaşın oraya sıçramasıyla da Brezilya'ya yerleşmek zorunda kalmıştır. Uzun süren bu kaos ve umutsuzluk dolu yıllarda sanatçının eserlerinde karşımıza çıkan; bir erdem tezahürü ve asil davranış olarak işlenen intihar teması kurgudan gerçekliğe dönüşmüştür. Stefan Zweig, 22 Şubat 1942'de Rio de Janeiro'da karısı Lotte ile birlikte zehir içerek intihar etti (Keser, 2020: 2).

eğildi. 20. yüzyılın başındaki Viyana burjuva yaşamını konu alan psikolojik dramlarıyla tanınan Avusturyalı oyun ve roman yazarıdır.

3. Sigmund Freud, 1856 yılında bugünkü Çek Cumhuriyeti'nde yer alan Freiberg'de dünyaya gelen, psikanaliz kuramının kurucusu, Avusturyalı bir psikiyatrist ve nörologdur.

4. Arthur Schnitzler, 1862 yılında Viyana'da doğdu. Tıp eğitimi gördü. Meslektaşı Freud'un çağdaşı olarak, bir yandan doktorluk yaparken, edebiyatta psikolojik sorunlara daha fazla eğildi. 20. yüzyılın başındaki Viyana burjuva yaşamını konu alan psikolojik dramlarıyla tanınan Avusturyalı oyun ve roman yazarıdır.

2. İntihar ve Edebiyat

İntihar bir kavram olarak, kişinin çeşitli sebeplerle kendi hayatına son vermesi olarak tarif edilir. Çeşitli toplumlarda intihara çok farklı anlamlar yüklenmiştir. Kimi toplumlarda intihar politik baskılara karşı isyan, kimi toplumlarda ölen eşe veya sahip olunan değerlere sadakat, kimi ilkel toplumlarda ise dinsel bir kurban/fedakârlık eylemi olarak karşımıza çıkar (Çörüş & Bayova, 2021: 12-21).

Edebiyatta intihar kavramı veya teması başlı başına bir konu olarak ele alınır. Edebiyat, insan duygu dünyasının en temel yansıma alanı olduğu için bu bakımdan edebiyata intihar kavramını daha iyi anlamak için, psikoloji, psikiyatri alanında intihar kavramı üzerinde çalışmış bilim insanlarının çalışmalarına değinmek gerekir.

İntihar kavramını kapsamlı olarak ele alan ilk önemli isim olarak Sigmund Freud çıkmaktadır. Freud intihar eylemini; id, ego, süper ego arasındaki çatışmaya bağlar ve bu çatışmayı psikanalitik olarak inceler. İd ve süper ego arasındaki savaşta ego devre dışı ve çaresiz kaldığında intihar davranışı ortaya çıkar Freud'a göre. Yine Freud'a göre insan var olduğu günden itibaren ölüm ve hayat dürtüleriyle başa çıkmaya çalışır. Şayet bu dürtülerin ortaya çıkardığı tehlike ve buna bağlı acı aşılamadığında kişi ölümü seçerek bu tehlikeyi ortadan kaldırma yolunu seçer (Freud, 1994: 18).

Bireysel psikolojinin öncülerinden olan Alfred Adler, intihar olgusunu; kişinin topluma uyumu, kişiler arası ilişkiler, zor hayat şartları karşısında yetersizlik hislerinin doğurduğu aşağılık duygusundan kaynaklandığını ileri sürmektedir (Yurdusev, 1961: 88).

İntihar kavramını felsefi, edebî ve psikolojik olarak inceleyen bir diğer psikolog da Carl Gustav Jung'dur. Jung, intiharı, egonun dış dünyadan ayrışarak kendine yönelmesiyle açıklar. Melankoli duygusunun kişiyi kendinden şüphe etmesi, kendini suçlama ve cezalandırma gibi davranışlara daha kolay sürüklediğini savunur (Uluşahin & Öztürk, 2014: 27).

İntihar konusunda detaylı araştırmalarıyla bilinen bir diğer isim de Shenidman'dır. Shneidman, kişinin ağır ve dayanılmaz olarak nitelediği acılar karşısında ürettiği bir çare olarak tarif eder intiharı. Kendi adıyla anılan intihar teorisinde intihar eylemlerini bencil intiharlar, çiftli intiharlar, soyutlanmış intihar olarak kategorize eder (Uluşahin & Öztürk, 2014: 10).

Edebiyatta intihar konusu ölüm temasıyla paralel bir çerçevede işlenmekte ve edebiyatın tematik başlıkları içinde intihar önemli bir yer teşkil etmektedir. İntihar ilk olarak Eski Yunan edebiyatında yaygın bir şekilde karşımıza çıkar. İlk Çağ trajedilerinde intihar teması oyun kahramanının asil bir erdem davranışı olarak tasvir edilir. Sofokles'in Oidipus isimli eserinde Oidipus'un annesi Lokasta'nın intiharı kahramanca bir erdem olarak işlenir (Özen, 1997: 45).

İntihar eden edebiyatçıların tematik olarak ortak özellikleri eserlerinde intihar ve ölüm temasını genel olarak güçlü bir vurguyla ve kimi kez de yüceltilmiş bir eylem olarak işledikleri görülür. Yakın dönem edebiyat camiasına baktığımızda Sylvia Plath, Virginia Woolf, Marina Tsyetayeva; Yukio Mishima, Sergey Yesenin, Jerar de Neval, Cesare Pevase, Ernest Hemingway, Stefan Zweig... gibi yazarların gerek eserlerinde gerekse de kaleme aldıkları otobiyografilerinde ölüm ve intihar oldukça güçlü bir tema olarak kendisine yer bulur (Cabbarlı, 2006: 83). İntihar eden yazarların bir bütün olarak intihar sonrası bıraktıkları notlara, mektuplara baktığımızda, kendilerini intihara götüren gerekçelerin eserlerindeki karakter analizleri, kurgu akışları, kahraman diyalogları olarak çokça kez karşımıza çıktığı görülür.

Genç yaşta hayatına son veren Sanatçı Nilgün Marmara ve Sylvia Plath'ın aşağıdaki satırları edebiyat eserlerinde sanatçı intiharlarına dair önden bir ikaz ışığı olarak karşımıza çıkar:

“Bazı sanatçılar verdikleri tepkiyi aşırılaştırıp, ıstırap verici bir şekilde kendi benliklerinden yoksun oldukları hissine kapılarak dünyada eylemlerde bulunmaktan vazgeçerler. Bu yokluklarda, incinebilir benliğin çeşitli ölümleri bir tür eşsiz, keskin ve somut ölüme, dolayısıyla intihara dönüşecektir.” (Marmara, 2006: 18) der.

“Depresyonla mücadele ettim ve etmekteyim, umutsuzluk, neredeyse histeri beni boğmakta ve nefes almakta zorlanmaktayım.” (Plath, 1982: 240).

3. Amok Koşucusu Kitabında İntihar Temasının Yansımaları

Stefan Zweig'in bu kitabı uzun hikâye formatında bir eser olarak Amok, Ormanın Üzerindeki Yıldız, Leporella, Cenevre Gölü'ndeki Olay isimli dört hikâyeden oluşmaktadır. Her dört hikâyede de Stefan Zweig'in anlatı mimarisinde önemli bir yere sahip “intihar temasına” keskin bir şekilde yer verilmiştir. Zengin ve güçlü kişilik analizlerinin yer aldığı kitaptaki hikâyelerin her biri intihar ve ölüm temasının başarılı bir şekilde işlendiği beklenmedik trajik olaylarla sona eriyor. Bu hikâyelerin her birinde Stefan Zweig'in intiharından önce bıraktığı notlarla paralellik taşıyan nokta ve ipuçları olduğunu görmekteyiz.

3.1. Amok

Amok hikâyesi kitabın en uzun ve kurgu bakımından en zengin eseri olarak kitabın başında yer alır. Egzotik bir atmosferde geçen hikâye okuyucuyu sürükleyici bir hava içerisinde kendisine bağlayan etkileyici bir çevre tasviri bizi karşılar. Stefan Zweig bu hikâyesiyle yine çok katmanlı analizlere yer verir. Hikâyenin özetine bakacak olursak hikâyemiz, ismini bilmediğimiz bir kahramanın Okyanusya'dan Napoli Limanı'na doğru yolculuk eden bir gemide kar-

şılaştığı esrareniz bir adamla tanışmasıyla başlar. İsmi bilinmeyen bu esrareniz adam hikâyenin ana kahramanı olarak öne çıkar ve Stefan Zweig'in usta karakter çözümlemeleri, derin psikolojik tasvirleri çoğunlukla bu kahraman üzerinden aktarılır. Geminin yolcu kabininde sıkıntıdan etrafı keşfetmeye çıkan kahramanımız, gemide yolcular tarafından pek bilinmeyen sakın ve gökyüzü manzarasının çok güzel görünebildiği bir yer keşfetmiştir. Yolcu bu sakın mekânda yıldızların mest eden manzarasını seyrederken tek başına olmadığını fark eder. İlerleyen günlerde tanışarak hikâyesini dinlediği bu adamın hatıralarını/sırlarını anlatmasıyla hikâyemiz başlar. Stefan Zweig, hikâyenin ana kahramanı olan doktor üzerinden insanın içine düştüğü hırs, fedakârlık, gurur, ölüm gibi duyguları son derece keskin tasvirle bizlere sunar. Hikâyenin başkahramanı olan doktor, Uzak Doğu Okyanusya'daki ülkelerden birinin ücra bir kasabasında görev yapmaktadır. Görev yaptığı şehirdeki insanların fakirliği ve medeniyetten mahrum vasıflarını tarif ederken yer yer son derece kaba tabirler kullanır. Hikâyedeki çatışmaya temel oluşturacak olay, bir gün doktora başkentte yaşayan bir kadının başvurmasıyla başlar. Batılı ve beyaz tenli olan bu kadının doktora gelmesi, doktorun yıllardır kendi ülkesinden bir insana/kadına duyduğu hasreti açığa çıkarır. Ancak doktor kendisine gelen kadının kendisinden talep ettiği gayrimeşru ve sır olarak saklanmasını istediği tedaviyi yapmaya yanaşmaz. Kadın, kocası ülke dışındayken Batılı bir subayla gönül ilişkisi kurarak ondan hamile kalmıştır. Bu utançtan kurtulmak için başkentten uzak bir yerde hikâyemizin kahramanı olan doktordan bebeğini kürtajla almasını talep eder. Doktor, kadının bu talep için kendisine yalvarmasını beklerken, bu asil kadın bunu gururuna yediremeyerek oradan ayrılır. Doktor çok geçmeden kadının bu talebini reddettiği için pişman olur ve kadının peşinden onu bulmak için can havliyle koşmaya başlar.

İşte bu hikâyeye ismini veren "Amok koşucusu" tabiri burada anlam bulmaya başlar. Amok, yerel dilde bir kişinin gözünü kan bürümüşçesine çılgınlar gibi koşup etrafına zarar vermesi ve tüm takati tükenip ağzından köpükler saçarak kendini kaybettiği ölümüne bir cinnet ve saldırganlık nöbetini tarif eder. İşte doktor da kadının peşinden ona ulaşabilmek için âdeta Amok koşucusu misali kendini kaybeder. En nihayetinde tüm gururunu, itibarını ve birikimlerini feda etmek pahasına ulaşır ancak iş işten geçmiştir ve kadın izbe bir yerde kürtaj olmak isterken enfeksiyon kapıp ölür. Kadının son anlarında kendisine yetişen doktora, bu sırrını korumasını söylemesiyle doktor artık bu sırrı ölümüne bir sadakatle saklamaya çalışır. Kadının cesedini kontrol için gelen adli tabip, doktor tarafından kadının ölüm sebebinin kalp krizi olarak göstermesi için tehdit edilir. Doktor, bunu sağlamak için tüm mesleki itibarını ve maddi birikimini feda eder ve adli tabibi ikna eder ancak kadının kocası, eşinin

ölümünü şüpheli bulduğu için onu Avrupa'ya götürerek otopsi yapmaya karar verir. Hikâyenin buradan sonraki kısmında kitaptaki diğer hikâyelerde olduğu gibi trajik son bizi belemektedir. Kadının naaşı Napoli'ye ulaşış limandan vinçle indirileceği sırada doktor naaşın asılı olduğu vincin üzerine atlayarak hem kendi hayatına son verir hem de naaşın vinçten düşüp akşam karanlığında sulara kaybolmasına sebep olur.

Hikâyenin son kısmında yer verilen olay aslında Stefan Zweig'in kendi intiharı hakkında da oldukça dikkate değer ipuçları vermektedir.

“...O gece, diye yazıyordu gazeteler, yolcular görüp de rahatsız olmasınlar diye, ortalıktan el ayak çekildikten sonra Hollanda'ya ait sömürgelerden gelme soylu bir hanımefendinin tabutu geminin güvertesinden alınıp bir sandala konulmak istenmişti; kocasının gözetiminde tabut ip merdivenden indirilmiş, tam o sırada güvertenin üstünden ağır bir şey aşağı düşmüş, düşerken de tabutla birlikte onu indiren hamallarla kadının kocasını da sürükleyip denize fırlatmıştı. Bir gazete, merdivenden aşağı tabutun üstüne düşenin bir deli olduğunu iddia ediyordu; bir başkası da olayı yaldızlayarak anlatıyor, ip merdivenin yükün ağırlığına dayanamayıp koptuğunu söylüyordu; her ne olursa olsun, gemi şirketinin, olayın asıl oluş biçimini örtbas etmek için elinden geleni yaptığı anlaşılıyordu. Sandallara binenler, kadının kocasıyla hamalları epeyce uğraşarak denizden çıkarmışlardı, ancak kurşun tabut hemen denizin dibini boylamıştı, çıkarılması da mümkün değildi artık. Aynı anda bir başka haberde, kısaca söz edilen, kırk yaşlarındaki bir erkek cesedinin limana vurmuş olmasıyla, gazetelerde romantik bir biçimde yer alan kaza arasında okurlar hiçbir bağlantı kurmamıştı; o üç beş satırı okur okumaz, gazete sayfasının arkasından, o adamın bembeyaz suratıyla parıldayan gözlük camlarını, bir kez daha, bir hayalet gibi gördüm sanki...” (Zweig, Amok Koşucusu, 2013: 226).

Stefan Zweig, Amok hikâyesinde kurguladığı trajik intihar sahnesiyle Shneidman'nın intihar teorisindeki “Çiftli intihar” tarifine uygun bir intihar profili tasvir etmiştir (Çörüş & Bayova, 2021: 17). Hikâyemizin başkahramanı olan doktor, hikâye boyunca peşinden koşup elde edemediği aşkının öfkesini, kadının ölümüyle birlikte onun sırrına sadakate dönüştürür. Bu sır artık doktor için ölümüne bir bağlılığı ifade ettiği için onu korumak ve onunla ebedileşmeye karar verir. Stefan Zweig'in Amok hikâyesindeki bu kurgusu Eşi Lotte ile birlikte ölüme karar vermesine benzerliğiyle dikkat çeker. Eserde dikkat çeken diğer husus da çaresizlik ve karamsarlık hissinin doktoru intihara sevk eden bir diğer faktör olduğudur. Bu ruh hâlini Stefan Zweig'in intihar etmeden önce kaleme aldığı mektubunda şu satırlarında görmekteyiz:

“...*Ve benim gücüm yıllar süren vatansız yolculuklardan sonra iyice tükendi.*” (Stefan Zweig’in intihar mektubu internette yayınlandı, 2017)

Amok hikâyesinde Stefan Zweig’in intiharıyla kesişen bir diğer husus da intihar için kullanılan Veronal isimli ilaca yer verilmesidir. Leporella hikâyesinde daha belirgin olarak yer verilen Veronal kullanımı Amok hikâyesinde karşımıza şu ifadelerde çıkar:

“*Sendeleyerek kapıdan dışarı çıktım... Bir saat daha evin çevresinde dönüp durdum, belki de beni arar diye hiç olmayacak bir umuda kapılmışım... sonra sahildeki otelde bir oda tuttum, yanıma iki şişe viski alıp odama çıktım... viskilerle birlikte aldığım iki doz Veronal işe yaradı... sonunda uykuya daldım... yaşamla ölüm arasındaki bu koşuda, bu bunaltıcı, yapış yapış uyku tek durağım oldu.*” (Zweig, Amok Koşucusu, 2015: 176).

3.2. Ormanın Üzerindeki Yıldız

Bu hikâye, kitaptaki kısa hikâyelerden biridir. Şiirsel üslubu, zengin tasvirleri, güçlü karakter analizleriyle Stefan Zweig’in edebî yeteneğinin başarılı yansımaları temsil eder. Eser, platonik aşkına duyduğu karşı konulmaz hayranlığın etkisiyle intihara karar veren François isimli bir gencin çalıştığı otelde misafir olarak bulunan Polonyalı bir Barones’e âşık olmasıyla başlar. Bu öyle derin ve içten içe yaşanan bir aşktır ki François, Barones’in her davranışına kendi iç dünyasında büyüleyici bir anlam yükleyerek aşkını yaşatır. Bu karşılıksız aşkın en dikkat çekici yönü ise Barones’in bundan haberdar olmayıp, François’ın de bu imkânsız aşkın farkında olarak bu aşkı kendi içinde yaşamasıdır. François, Barones’in kısa zaman sonra otelden ayrılıp gideceği hakikatini idrak edince onunla birlikte gitmeyi düşünür ancak bunun için ne yeterli parası ne de başkaca bir imkânı vardır. François, kalbini ve ruhunu esir alan bu aşk karşısında sadece intiharla çıkış yolu bulabilir. Sahip olduğu tüm para ile Barones için muhteşem bir çiçek vazosu hazırlar ve Barones’in masasına koyarak son kez ona hizmet eder. Bu son karşılaşması adeta bir veda misali aşkını daha yakıcı hâle getirir.

“...*Derken akşam yemeği zamanı geldi. Her zaman olduğu gibi hizmet etti; kafasını kaldırmadan, soğukkanlı, sessiz, hünerli. Ancak yemeğin sonunda yumuşak, mağrur bir şekilde kadının daha önceden karşılaşmadığı bir şekilde onu kucakladı. Barones daha önce hiç o uzun bakıştaki gibi güzel görünmemişi...*” (Zweig, Amok Koşucusu, 2013: 81).

François, Barones’in otelden ayrılacağı gün nasıl intihar edeceği üzerine uzun uzun düşünmeye başlar. Kendini ne şekilde öldüreceğini düşünürken bu kaderi belirleyen kendisi değil Barones olduğunu düşünerek ölümünün de onun etkisiyle olması gerektiğini düşünür. Bunun için de Barones’in otelden

ayrılıp Polonya'ya gideceği trenin altına atlayarak intihar etmeye karar verir. François trenin önüne atlamak için ormanın en sessiz noktasına giderek treni beklemeye başlar. Trenin gelmek üzere olduğu anda Stefan Zweig, François'ın iç dünyasını, iç çözümleme tekniğiyle bize şu ifadelerle aktarır:

“... Düşünceleri karman çorman bir şekilde oradan oraya koşarken bir tanesi aniden durdu, bir ok misali kalbini acıyla delip geçti: Baronesi 'in uğrunda ölüyordu ama o bunu hiçbir zaman bilmeyecekti. Şimdi bir türbülansa dönüşen hayatındaki en ufak dalga bile ona ulaşamamıştı. Hiçbir zaman yabancı bir adamın hayatının ona bağlı olduğunu ve kendi elleriyle sonunu getireceğini öğrenemeyecekti.” (Zweig, Amok Koşucusu, 2013: 84).

Burada Stefan Zweig'in intihar mektubunda da gördüğümüz bazı “şeylerin asla eskisi gibi olamayacağı” hakikatinden duyulan derin hüznün ve çaresizlik hissini görmekteyiz. Ancak Stefan Zweig, hikâyenin bitiminde François'ın trenin önüne atlayarak intihar ettiği sahneyi âdeta ağır çekimde işleyerek Barones'in de bu acıyı duyumsamasını ve buna ortak olmasını sağlar.

“Birden narin parmakları elindeki dergiyi indirdi. Nedenini bilmediği gizli bir his kalbini acıtıyordu. Hafif ama acı veren bir baskı hissediyordu. Açıklayamadığı bir sıkıntı aniden kalbine çökmüştü. Çiçeklerden gelen sersemletici kokudan boğulacağını zannetti. İçindeki korkunç acı geçmek bilmiyordu, hızlıca dönen tekerleklerin kör vuruşlarıyla anlatılmaz bir işkence çekiyordu.” (Zweig, Amok Koşucusu, 2013: 85).

Bu metafizik önsezi bir yerde seven ve sevilenin kavuşmasını, en azından aynı duygularda buluşmasını sağlıyor. Âdeta François, sağken giremediği kalbe ölümüyle kalıcı şekilde giriyordu. İşte burada Stefan Zweig'in kendi dünyasının izlerini bulduğumuzu söyleyebiliriz. Burada ölüm, bir nevi elden kaçan ve kavuşulamayan duygulara ulaşmayı ifade ediyor.

Bu hikâyede Stefan Zweig'in intiharıyla bağdaştırabileceğimiz bir diğer nokta ise güzel şeylerin olacağı ve güzel günlerin geleceği umudunun tümüyle kaybolduğuna duyulan derin karamsarlık hâlidir.

3.3. Leporella

1935 senesinde yayımlanan bu hikâye Stefan Zweig'in kitaptaki hikâyeleri arasında yer alır. Bu hikâye, Stefan Zweig'in “melankoli”, “ölüm”, “intihar”, “teslimiyet”, “umutsuzluk” temaları etrafında dolanan anlatı geleneğinin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Leporella; Stefan Zweig'in kısa hikâyeleri arasında gözlem gücü, karakter tahlili, iç çözümleme ve psikolojik analiz yeteneğinin çok güçlü bir şekilde karşımıza çıktığı eserlerindedir. Stefan Zweig, Le-

poralla ile dışarıda her gün rastlayabileceğimiz sıradan ve basitmiş gibi görünen insan tiplerinden birini ele alarak onun iç dünyasındaki karmaşık ve gizemli dünyayı katman katman bizlere sunar. Hikâyeyi bu kadar başarılı kılan yönü ağırlıklı olarak iki kahramana odaklanması ve hikâye boyunca bu kahramanların zihin dünyasını analiz ederek ana kurguyu şekillendirmesidir. Bu hikâyede Stefan Zweig'in ölüm, intihar temalarının kendi intiharına dair ipuçlarını ve tematik vurgularını bulmak mümkün. Hikâyenin özetine bakacak olursak:

Asıl ismi Crescentia Anna Aloisia Finkenhüber olan kahramanımız, Avusturya'nın Tirol şehrine bağlı Zillertal isimli bir dağ köyünde gayrimeşru bir ilişki neticesinde dünyaya gelmiştir. Stefan Zweig daha en başta kahramanımızın kimsesizliğine, dışlanmışlığına ve mahrumiyetine işaret eder. Bir müddet kilise bünyesinde yaşayan kahramanımız bir dağ otelinde hizmetçi olarak çalışırken, otele gelen biri tarafından çalışkanlığı ve dayanıklılığı ile dikkatleri çekince Viyana'daki bir konakta çalışmak üzere iki katı ücretle bir iş teklifi alır. Hayattaki tek amacı emekliliğinde kalacağı kilisenin düşkünler evinde bayat ekmekler yemek zorunda kalmaması olan kahramanımız iki katı ücret teklifiyle doğup büyüdüğü köyden ayrılarak Viyana'daki bu konağa hizmetçi olarak yerleşir. Burada sessizliği, durgunluğu, çirkinliği, kaba ve zevksizliğinden dolayı ilk zamanlar diğer hizmetçilerin alay konusu olsa da sertçe karşılık verdiği tepkilerinden sonra kimse kendisiyle alay etmez ve iletişim kurmaz. Konakta, baronesin sertliğinden dolayı hiçbir işçi/hizmetçi uzun süre kalmazken Crescentia, dayanıklı ve uyumlu yapısı, baronesin sözlerine karşı duygusuz ve ilgisizliği ile âdeta konağın demirbaşı hâline gelmiştir.

Crescentia, tüm insani duyguları bastırılmış ve evrene karşı her türlü ilgisini kaybetmiş gibi yaşarken bir gün konağın sahibi baronesin eşiyle yaşadığı bir sohbet vesilesiyle içindeki sönmüş volkan harekete geçer:

“On yıllık bir aradan sonra hükümetin canı istemiş, yeniden sayım yapmaya kalkışmıştı, bütün evlere de, kişisel bilgilerin tam olarak doldurulması için olağanüstü karmaşık soru kâğıtları yollanmıştı. Evinde çalışanların, güç okunur ve yalnızca fonetik açıdan doğru sayılan el yazılarına güvenemeyen Baron, soru kâğıtlarını kendisi doldurmaya yeğledi ve bu amaçla Crescenz'i odasına çağırttı. Kadına soyadını, yaşını ve doğum yerini sorduğunda, koyu bir avcı olan Baron'un Crescenz'in doğduğu yerdeki avlanma bölgesinin sahibi olan kişinin dostu olduğu, Alplerin o köşesinde sık sık dağ keçisi avladığı ve Crescenz'in köyünden bir rehberin tam iki hafta Baron'a eşlik ettiği ortaya çıktı. Ne tuhaftır ki, tam da bu rehberin Crescenz'in amcası olduğu anlaşılınca, Baron'un da keyfi yerinde olduğundan bu rastlantıdan uzun bir sohbet

doğdu, sohbet sırasında şaşırtıcı bir şey daha ortaya çıktı: Baron'un, eskiden Crescenz'in çalışmış olduğu handa mükemmel bir geyik kızartması yemiş olduğu anlaşıldı; diş dolduran şeyler değildi bütün bunlar, ama rastlantıyla bir araya gelmesi ilginçti; geldiği yer hakkında bir şeyler bilen biriyle ilk kez karşılaşan Crescenz için de bir mucize gibiydi. Kızaran, meraklı yüzüyle Baron'un önünde duruyordu, adam şakalara başlayınca ve Tirol şivesini taklit ederek kadına, Tirollüler gibi tiz sesle şarkı söyleyebilir misin gibi saçma sapan, çocukça sorular sordukça Crescenz hantalca, gururu okşanarak kıvranıp durdu orada. Sonunda, kendi söylediğiyle kendisi eğlenen Baron, tıpkı köylüler gibi kızın kaba ellerine avuç içiyle tokatı yapıştırdı ve kahkahalar içinde onu odadan gönderdi. "Haydi git bakalım, uslu Cenzi, Zillertal'dan geldiğin için sana iki kron daha vereceğim." (Zweig, Amok Koşucusu, 2013: 277-278).

Stefan Zweig'in tabiriyle bu olay Crescenz'in iç dünyasında bataklığa atılmış bir taş gibi dalga dalga tesir uyandırmıştır. Bu olaydan sonra Crescenz ile Baron arasında platonik bir ilişki başlar ancak bu ilişki tek taraflı yaşanan ve Stefan Zweig'in tabiriyle bir köpeğin sahibinden gördüğü ilgiye karşı hissettiği sevilme ilişkisine benzer. Baron'un eşi ile aralarında sorunlar olması sebebiyle mutsuz huzursuz olarak devam eden ilişkileri Crescenz'in iyiden iye, günden güne barona karşı güçlenen ilgisine evrilir. Baronessin kocasıyla yaşadığı kavgalardan sonra doktor tavsiyesiyle iki ay kadar tedaviye gitmesiyle Baron ve Crescenz konakta yalnız kalırlar. Baron bu süreçte zaten eşine karşı kaybettiği ilgisizlik ve bekârken ki hovarda hayatının özlemiyle farklı genç kadınlarla birlikte olmaya başlar. İşte bu süreçte baron ile Crescenz arasında bir suç ortaklığı ilişkisi ortaya çıkar ve baron Crescenz'e bir sohbet sırasında eski erotik hikâyelerden birinde geçen Leporella ismiyle seslenince bu isim Crescenz'in de hoşuna gittiği için artık bu isimle çağrılır. Baronun bu gayriahlaki ilişkilerininin en sadık hizmetkârı olan Crescenz yaptığı şeylerden adeta tutku dolu bir zevk almaktadır ancak iki ay sonra baronesin konağa dönmesiyle eski gerilim dolu günler başlar. Baronun yaptığı ahlaksız hovardalıkları öğrenen barones daha bir öfkeyle hareket ettiği için baron artık dayanamayacağını belirterek evden ayrılır. Baronun bu tepkisi, onu beyninde ve yüreğinde yüce bir efendi olarak gören Crescenz için baronesin ortadan kaldırılması gereken bir varlığa dönüştürür. Çok geçmeden baron ev dışında bir avdayken baronesin odasında zehirli gazdan öldüğü haberi gelir. Kayıtlara intihar olarak geçen bu olayın nasıl gerçekleştiği hakkında baronun Crescenz hakkındaki fikirleri öyle bir seviyeye varır ki baron korkudan evden ayrılır ancak ev işlerinin mecburiyetiyle aylar sonra eve döndüğünde eve yeni bir hizmetçi alır. İşte bu olayla

birlikte Crescenz'in bütün duyguları yerle yeksan olmuştur. Son olarak baronun yeni aldığı hizmetçi ile Crescenz'i kovacağını söylemesiyle Crescenz daha fazla bu acı ve çaresizliğe dayanamayarak biriktirdiği tüm para ve baronun kendisine hediyelerinin olduğu tahta kutusunu baronun masasına bırakarak evden ayrılır ve Tuna Nehri'ne atlayarak hayatına son verir.

Leporella hikâyesinde Stefan Zweig'in intiharına ipucu verecek birçok nokta bulunmaktadır. İlk olarak hikâyenin ana teması olarak karşımıza karşılıksız aşkın doğurduğu çaresizlik Stefan Zweig için tüm hayal ve duygularının yuvası olan Avrupa'daki barış ortamının yerini kaosa bırakıyor olmasının verdiği karamsarlık olarak çıkar. Stefan Zweig'in bu eserini yazdığı yıllarda Naziler, Almanya'da iktidara yürümekte ve yaşadığı şehir olan Viyana da bundan fazlasıyla nasibini almaktadır. Leporella'da mekân olarak Viyana'nın seçilmesi bu anlamda özel bir yere sahiptir.

Stefan Zweig'in bu eserinde dikkat çeken bir diğer noktada Crescenz'in hikâyede intiharına sebep olan kovulma durumu aslında yaşanmamıştır ancak baronun yeni bir hizmetçi alması ve o hizmetçinin Crescenz'i kovma telkinlerine hazırlık yapıldığını dedikodu olarak duyması bile Crescenz'i kendini adadığı bu ilişkiyi doğru zamanda bitirme eylemine sevk etmiştir. İşte bu doğru zaman ve dayanma gücünün tükendiği vurgusu Stefan Zweig'in intihar mektubunda şu ifadelerle karşımıza çıkar:

"...Ama altmışıncı yaştan sonra tam anlamıyla yeniden başlamak çok özel bir güç gerektiriyor. Ve benim gücüm yıllar süren vatansız yolculuklardan sonra iyice tükendi." (Stefan Zweig'in intihar mektubu internette yayınlandı, 2017).

Leporella hikâyesinde Stefan Zweig'in intiharına giden yolda bulduğumuz bir diğer ipucu da Stefan Zweig'in intiharında kullandığı ilaçtır. Stefan Zweig ve eşi Lotte 23 Şubat 1942'de yüksek dozda veronal alarak hayatlarına son vermişlerdir (Ulutaş, 2006: 50). Uyku ve sinir hastalıkları için kullanılan bu ilaç aynı zamanda günümüzde ötenazi ilacı olarak da kullanılmaktadır. Uygun dozda sakinleştirici ve uykuyu kolaylaştırıcı etkiye sahip olan bu ilaç aşırı dozda alındığında solunumun durmasına yol açarak hızlı ve ağrısız bir ölüme yol açmasıyla bilinmektedir (Ünaltay, 2019: 84).

"...Uzunca süre bekâr kaldığı için sınırları zayıflayan kadın, üstelik kocası tarafından ihmal edildiği ve hizmetkârların küstahça düşmanlıklarıyla karşılaştığı için dengesini hızla yitiriyordu. Heyecanını boşu boşuna Brom ve Veronal ile gidermeye çalışıyordu..." (Zweig, Amok Koşucusu, 2015: 283).

"...Bunun ne yazık ki bir rastlantı olamayacağını söyledi kuzeni, çünkü mayıs ayında olduklarına göre gaz sobası çoktan kullanımdan kaldırılmıştı, karısının intihar etmeyi düşündüğü, bir akşam önce veronal almasından belliydi." (Zweig, Amok Koşucusu, 2015: 301).

Yukarıda kitaptan alınan bölümlerde görüldüğü üzere Stefan Zweig henüz intiharından çok önce eserlerinde kendi intiharında da kullandığı ilacı eserlerinde kahramanlarına kullandırtmıştır. Özellikle Leporalle hikâyesinde bu ilaca bu şekilde belirgin olarak yer verilmesi dikkate şayandır.

Leporella hikâyesinde Stefan Zweig'in kendi dünyasına dair gördüğümüz bir diğer nokta ise Yahudi kimliğine karşı ön yargıların onları dışlanmış hissettirmesidir. Bu hikâyede Stefan Zweig, hikâyenin başkahramanı Crescens'i tarif ederken şöyle bir ifade kullanır:

"...Keyif aldığı tek şey nakit paraydı, yaşlandığında düşkünler evinde yenden başkalarına muhtaç olmamak için, köylülerin ve basit insanların istifçilik içgüdüsüyle düğüm üstüne düğüm atıyordu parasına." (Zweig, Amok Koşucusu, 2013: 268).

Burada geçen söz konusu paraya düşkünlük ön yargı ifadesinin Stefan Zweig'in otobiyografik eseri olan Dünün Dünyası isimli kitabında aşağıda yer alan ifadelerle net bir şekilde vurgulanması kendisini intihara götüren depresif iç dünyası hakkında kuvvetli bir paralelliği temsil etmektedir.

"...Yahudilere atfedilen "para kazanmaktan başka bir hırsı olmayan insanlar" önyargısını yıkmak için aynı bilinmez içgüdüyle davranmıştır." (Zweig, Dünün Dünyası, 2013: 32).

3.4. Cenevre Gölü'ndeki Olay

1927 senesinde yazılan bu hikâye ilk olarak "Mülteci: Cenevre Gölü'ndeki Bölüm" ismiyle yayınlansa da sonradan Cenevre Gölü'ndeki Olay/ Lemman Gölü'ndeki Olay isimleriyle yayınlanmıştır. Hikâye 1. Dünya Savaşı sırasında Rus ordusunda savaşan bir askerin yaralandıktan sonra kaldığı hastaneden kaçıp memleketine dönmek isterken İsviçre'de bir gölde kendinden geçmiş ve çıplak şekilde balıkçılar tarafından bulunmasıyla başlayan olaylara dayanır. Stefan Zweig bu hikâyesinde savaşın acımasız yüzünü, savaşın arka planındaki kirli politik hesapların her şeyden bihaber masum insanların hayatlarını nasıl yerle yeksan ettiğini gözler önüne serer. Memleket hasreti çeken saf ve temiz bir insanın savaşın acımasız yüzünün mağduru olarak karşımıza çıktığı hikâye Stefan Zweig'in yüksek tasvir ve tahlil yeteneğini göstermesi bakımından önemlidir. Hikâyenin sonunda ismini bilmediğimiz ana kahramanımız ülkesine duyduğu hasretle memleketine gitmek için binlerce kilometre yürüyerek gitmek dâhil her yolu göze almıştır. Ancak yetkililerden izin alamaz ve savaşın ne zaman biteceğinin belirsizliği içinde ülkesine gidemeyeceğini öğrenince balıkçılar tarafından bulunduğu göle atlayarak intihar eder.

Stefan Zweig'in, dünyadan ve olaylardan bihaber masum, saf bir köylü olarak tasvir ettiği kahramanımız insanoğlunun yüreğinde sakladığı dürüstlük ve

saflığın timsali olarak apolitik bir karakter olarak karşımıza çıkar. Bu bakımdan Cenevre Gölü'ndeki Olay hikâyesi Stefan Zweig'in savaş karşıtlığı ve Avrupa vatandaşlığı fikrinin bir tezahürüdür. Bu hikâyede Stefan Zweig'in intiharına giden yolda dikkate alınması gereken nokta ana vatan/memleket sevgisinin bir insanın yüreğinde açtığı yara vurgusudur. Hikâyede kahramanımız kendisine iş ve belki de daha rahat bir hayat teklif etmesine rağmen ülkesine duyduğu hasretin acısına dayanamayarak hayatına son verir. Bu bakımdan Stefan Zweig'in intihar mektubunda da keskin bir şekilde vurgulanan vatan hasretinin Stefan Zweig'in iç dünyasında nasıl bir yer ve anlam teşkil ettiği oldukça önemlidir.

"...Her yeni günle bu ülkeyi daha çok sevmeyi öğrendim, ruhsal anavatanım Avrupa kendi kendini yok ettikten ve ana dilimin dünyası yok olduktan sonra, dünyanın hiçbir yerinde hayatımı bu kadar severek yeniden kuramazdım ..." (Stefan Zweig'in intihar mektubu internette yayınlandı, 2017).

Stefan Zweig, mektubunda özellikle yer verdiği "Ruhsal anavatanım kendini yok ettikten sonra yıllar süren vatansız yolculuklardan tükendim." derken bu hikâyede yıllar önce Stefan Zweig için vatan kavramının kendisinin depresif dünyasındaki yeri hakkında son derece önemli bir ipucudur.

Sonuç

Stefan Zweig'in Amok Koşucusu ismiyle 2015'te Zeplin Yayınlarından çıkan eserinde yer alan dört hikâyesini Stefan Zweig'in intiharına giden süreçteki yansımaları bakımından inceledik. Bir bütün olarak bu hikâyelerde Stefan Zweig'in intiharının edebî kurguya yansımaları belirgin bir şekilde görülmektedir.

Amok Koşucusu isimli uzun hikâye, kitapta yer alan en uzun ve kurgu derinliği, karakter analizleriyle Stefan Zweig'in anlatı mimarisini, üslup ve zihin dünyasını en yoğun olarak görebildiğimiz eserdir. Bu hikâyede karşılıksız aşkın peşinden çırpınışın yarattığı acı, eserdeki kahramanlar üzerinden Stefan Zweig'in iç dünyasına ışık tutmaktadır. Ülkesinden uzakta kendine benzeyen insanlara duyulan özlem ve sevgi, yitirilmiş aşkların kaybindan duyulan pişmanlık, kendini yaşadığı yere ait hissedememenin verdiği rahatsızlık gibi temalar Stefan Zweig'in otobiyografisinde ifade ettiği başlıca hususlardır. Aynı şekilde verilmiş sözlere duyulan ölüme sadakat ve Stefan Zweig'in kendi intiharında da kullandığı veronal isimli ilacının eserde yer buluyor olması bu hikâyenin Stefan Zweig'in iç dünyasında onu intihara götüren hususların birer yansıması olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ormanın Üzerindeki Yıldız hikâyesinde öne çıkan karşılıksız aşk ve buna bağlı intihar teması Stefan Zweig'in intiharında da görülen çift olarak intihar eylemiyle benzerlik taşıması bakımından dikkat çeker. Eserde her ne kadar

kahramanımız, karşılıksız bir şekilde hayatına son verse de hikâyenin son kısmında Stefan Zweig, kahramanın âşık olduğu kadının zihin dünyasını iç çözümlenme tekniğiyle intiharın verdiği acının her anına ortak eder. Bu bakımdan hikâyede kahramanın kendi hayatına kendi iradesiyle son vererek yaşamakta olduğu acıyı nihayete erdirmesi ve yaşadığı çaresizliğin tarifi/tasviri, Stefan Zweig'in intihar mektubundaki vurgularla paralellik taşır.

Leporella, kitaptaki bir diğer hikâye olarak Stefan Zweig'in doğup büyüdüğü şehir olan Viyana atmosferinde yurtsuzluk ve yaşadığı yere ait olamama hissini yansıtmaya bakımdan önemlidir. Kahramanın içten içe bir hayranlıkla sevgi beslediği Baron'a bağlanma noktası ile Stefan Zweig'in Avrupa'ya bağlanma noktası aynıdır. Stefan Zweig'in kendisine dair tüm yazılarında hayranlıkla andığı Viyana, bu hikâyedeki başkahramanın gizli bir aşk ve hayranlık duyduğu diğer kahramana (Baron) bu duyguları beslemeye başladığı noktadır. Stefan Zweig bu eserde başkahramanın doğup büyüdüğü köyle ilgili hatıralarına yüklediği anlam, kendisinin Avrupa'ya olan sevgi ve bağlanışını yansıtırken bundan kopuş da kendisini intihara sürükleyecek bir karamsarlığın başlangıcını ifade etmektedir. Yine hikâyede ana kahramanın portresinde karşımıza çıkan dışlanmışlık ve sürekli ön yargılarla karşılaşması, Stefan Zweig'in Yahudi kimliğinden dolayı karşı karşıya kaldığı ön yargılarla paralellik taşıması dikkatlerden kaçmaz. Bu hikâyedeki bir diğer dikkate değer nokta da, veronal isimli ilacın belirgin bir şekilde eserde yer bulmasıdır. Nitekim Stefan Zweig ve eşinin intiharlarında kullandığı ilaç da budur.

Ele aldığımız son hikâye, Cenevre Gölü'ndeki Olay ismiyle kitapta yer alır. Bu hikâyede Stefan Zweig'in intihar mektubunda bariz olarak vurguladığı yurt sevgisi ve doğup büyüdüğü topraklardan kopmuş olmanın acısı işlenir. Hikâyedeki kahramanımız ülkesine kavuşmak için her şeyi göze almıştır ve ondan ayrı kaldığı her gün katlanarak artan bir acı ve yalnızlık içinde tükenmektedir. Kahramanımız, artık ülkesine kavuşamayacağını idrak ettiğinde yaşadığı acılara son vermek için tıpkı Stefan Zweig'in yaptığı gibi intiharı seçer.

KAYNAKÇA

- Cabbarlı, N. (2006). *Edebiyatdan İntihara*. Bakü: Vektor Neşriyat Evi.
- Çörüş, G., & Bayova, R. (2021). Yaratıcı Kişilerde İntihar Davranışının Kuramsal Gözden Geçirilmesi. *Journal of Medical Sciences*, 12-21.
- Freud, S. (1994). *Psikanalize Giriş Dersleri*. İSTANBUL: Telos Yayıncılık.
- Keser, M. (2020). Nasyonal Sosyalizm Döneminde Stefan Zweig ve Rotterdamlı Erasmus Adlı Eseri. *İğd Üniv Sos Bil Der*, 119-145.
- Marmara, N. (2006). N. Marmara içinde, *Sylvia Plath'ın Şairliğinin İntiharı Bağlamında Analizi* (s. 18). İstanbul: Everest Yayınları.
- Onat, Ö. (2022). Amok Koşucusu. *Sosyal Edebiyat*.
- Özen, İ. (1997). *İntihar, İntiharın Tarihine Düzeliş*. İstanbul: Ozan Yayıncılık.
- Plath, S. (1982). s. Plath içinde, *The Journal of Sylvia Plath* (s. 240). New York: Dial Press.

- Ukray, M. (2014). *Jung Psikolojisi, Carl Gustav Jung*. Ankara: Yason Yayınları.
- Uluşahin, A., & Öztürk, O. (2014). *Ruh Sağlığı ve Bozuklukları*. İstanbul: Nobel Tıp Kitapevi.
- Ulutaş, N. (2006). *Türk Romanında İntihar*. Bursa: Uludağ Üniversitesi.
- Ünaltay, A. (2019). *Durum Etiği Penceresinden Ötenazi ve Tarihi*. İstanbul: İstanbul Tıp Fakültesi, İstanbul Üniversitesi.
- Yurdusev, H. (1961). *Yaratma Üzerine Freud ve Adler'e Karşı Bir Görüş*. İstanbul: Bözüyük Basımevi,.
- Zelewitz, K. (1981). *Höhen und Tiefen der dreißiger Jahre. Stefan Zweig 1881/1981 Aufsätze und Dokumente*. Von der Dokumentationsstelle für neuere österreichische Literatur in Zusammenarbeit mit dem Salzburger Literaturarchiv.
- Stefan Zweig, S. (2013). *Amok Koşucusu*. İstanbul: Can Yayınları.
- Stefan Zweig, S. (2015). *Amok Koşucusu*. İstanbul: Zeplin Yayınları.
- Stefan Zweig, S. (2013). *Dünün Dünyası*. İstanbul: Can Yayınları.
- İnternet Kaynakları**
- Stefan Zweig'in intihar mektubu internette yayınlandı.* (2017, 06 26). <https://www.birgun.net/>: <https://www.birgun.net/haber/stefan-Stefan-Zweig-in-intihar-mektubu-internette-yayinlandi-166785> adresinden alındı

THE MELANCHOLIA, GUILT AND DENIAL OF JENNETTE MCCURDY IN HER MEMOIR *I'M GLAD MY MOM DIED*

Manar M. R. RAYYAN* / **Kanan AGHASIYEV

Abstract: One of the methods frequently employed to comprehend literary works is the psychological approach. Sigmund Freud, who is acclaimed as the father of psychology and as one of the most important psychologists in the 20th century, established psychoanalysis. Freud's concepts of melancholia and mourning, guilt and denial are some of the most profound notions in psychology that are studied thoroughly. This paper is an attempt to explore these notions and their main features. Jennette McCurdy's debut work is an ideal work that touches on such psychological ideas, making it a perfect literary piece to study those concepts. This paper deals with her memoir *I'm Glad My Mom Died*, as it captures her grief, loss, denial and guilt in an intensified vivid detail. By the end of the paper, it is evident that Jennette's depiction of her childhood as a child actress assists the reader in understanding the psychological challenges she faced, particularly in regard to her relationship with her mother. Throughout her memoir, Freud's ideas are clearly seen as having shaped her identity, psyche, and adolescence.

Keywords: Freud, Jennette McCurdy, denial, grief, guilt, Melancholia, eating disorder, *I'm Glad My Mom Died*.

JENNETTE MCCURDY'NİN ANILARINDA MELANKOLİ, SUÇLULUK VE İNKÂR: I'M GLAD MY MOM DIED

Öz: Edebî eserleri anlamada sıkça kullanılan yöntemlerden biri psikolojik yaklaşımdır. Psikolojinin babası olarak kabul edilen ve 20. yüzyılın en önemli psikologlarından biri olan Sigmund Freud, psikanalizi kurmuştur. Freud'un melankoli ve yas, suçluluk ve inkâr kavramları, psikolojide kapsamlı bir şekilde incelenen en derin kavramlardan bazılarıdır. Jennette McCurdy'nin ilk eseri, bu tür psikolojik fikirleri ele alan ideal bir çalışmadır ve bu kavramları incelemek için mükemmel bir edebî parçadır. Bu makale, McCurdy'nin "I'm Glad My Mom Died" adlı anı kitabını ele alır ve kitabında yas, kayıp, inkâr ve suçluluğu yoğun ve canlı ayrıntılarla ele almasını inceler. Makalenin sonunda, Jennette'in çocuk oyuncu olarak yaşadığı çocukluk döneminin tasviri, okuyucunun özellikle annesiyle olan ilişkisi bağlamında karşılaştığı psikolojik zorlukları anlamasına yardımcı olur. Anı kitabı boyunca Freud'un fikirlerinin kimliğini, ruhunu ve ergenliğini şekillendirdiği açıkça görülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Freud, Jennette McCurdy, inkâr, yas, suçluluk, Melankoli, yeme bozukluğu, Annemin Ölmesine Sevindim.

ORCID ID : 0009-0005-2987-9746* / 0009-0001-3969-1879**

DOI : 10.31126/akrajournal.1530033

Geliş Tarihi : 08 Ağustos 2024 / Kabul Tarihi:

*Karabuk University.

**Karabuk University, Faculty of Letters.

Introduction

I take a longer look at the words on her headstone.
Brave, kind, loyal, sweet, loving, graceful, strong, thoughtful, funny, genuine, hopeful,
playful, insightful, and on and on...
Was she, though? Was she any of those things? The words make me angry. I can't look at
them any longer.
Why do we romanticize the dead? Why can't we be honest about them?
— **Jennette McCurdy, *I'm Glad My Mom Died***

The candid and perceptive Memoir *I'm Glad My Mom Died* explores Jennette McCurdy's personal struggles as well as the more general impacts of child celebrity and parental control. From a young celebrity under her mother's control to a resilient adult seeking freedom and healing. Known as a child celebrity, Jennette Michelle Faye McCurdy is an American writer, filmmaker, podcaster, singer, and former actor, who won numerous accolades for her breakout performance as Sam Puckett in the Nickelodeon sitcom *iCarly* (2007–2012), including four Nickelodeon Kids' Choice Awards. Before leaving Nickelodeon, she returned to the role in the *iCarly* spin-off *Sam & Cat* (2013–2014). In 2020, Jennette performed a one woman show *I'm Glad My Mom Died*, and later started to host a podcast named *Empty Inside*. Eventually, she published *I'm Glad My Mom Died*, a best-selling memoir in 2022, detailing her professional life as a child star and her catastrophic mother's aggressive abusive behaviour.

Jennette described that her mother was abusive and indicated that she was the heartbeat of her life due to their complex bond (David, 2022). Her mother was first diagnosed with breast cancer when Jennette was only two years old. When she turned 21 years old, her mother's cancer resurfaced in 2010 and she passed away in 2013. In an interview with *People Magazine*, Jennette admitted that her mother subjected her to both mental and sexual abuse. She indicated that “her mom's emotions were so erratic that it was like walking a tightrope every day” (Nahas, 2021). When she was only six years old, her mother persuaded her to become a child actress in order to support her family financially. Furthermore, she revealed that her mother was a major contributor in her eating disorder, and that lasted until she reached adulthood.

Ultimately, *I'm Glad My Mom Died*, is the subject of this article as it vividly and intensely depicts her feelings of loss, mourning, guilt, and denial. Such psychological topics are touched upon in Jennette McCurdy's debut memoir, which makes it an appropriate literary work to examine them. The study starts as an investigation of Freud's theory of Mourning and Melancholia. The theorist spoke on the psychological responses to loss in a paper titled “Mourning and Melancholia” that he published

in 1917, just after World War I came to an end. Based on his paper's title, the author postulated two distinct responses to loss: melancholia and mourning. He discusses how each mood as expressions is comparable because they both deal with grief in the suggested study. However, from Freud's viewpoint, he demonstrates that melancholia is a persistent scenario that arises in the exterior of a person's coherent consciousness. Mourning, however, is a "finite and transformative process" (Tormod, 2020).

Likewise, this study navigates Freud's theory of guilt. He asserts that the idea forms the crux of the pained consciousness of neurosis. He famously stated that it was driven by the child's need to maintain his conflicted relationships with guardians along with the fear of discipline. Additionally, Freud first described denial as a coping mechanism in which a person refuses to recognise distressing elements of both exterior reality and the existence of distressing psychological events, such as disturbing memories, emotions, or sensations. Anna Freud conducted the initial thorough research into the denial concept. As a defence mechanism of the immature mind, she categorised denial as such because it interferes with one's capacity to understand and deal with reality. The objective of this paper is to acquaint readers with each of these concepts as they pertain to Jennette McCurdy's 2022 debut memoir, *I'm Glad My Mom Died*. Primarily by recounting the events that took place in the narrative throughout her youth and adolescence, regarding her career as a child actress and her relationship with her late mother, Debra McCurdy.

1. Brief Summary

Jennette McCurdy's debut memoir, *I'm Glad My Mom Died*, describes her life as a Nickelodeon child star and her complex bond with her mother. Jennette tackles her complicated experiences with how she views herself, her notions of affection, motherhood, family, religion, and the child acting industry. From her early years, Jennette's entire existence is focused on appeasing her domineering mother, Debra McCurdy, who is indicated to be her "Mom" throughout the novel. Jennette's mother forces her into acting and controls every part of her life. In the first hospital scene of the memoir, Jennette tries to wake Mom from a coma by telling her that she has achieved Mom's unreasonably low target weight. By emphasising the problematic aspect of the main mother-daughter connection and laying the groundwork for Jennette's battle to define herself outside of Mom's expectations, this introduces the major recurring theme of the book.

As a child, Jennette obediently goes to auditions to achieve Mom's dreams, despite the fact that she secretly despises performing. This shows how Jennette suppresses her actual personality for her mother from an early age. Moreover,

her mother's control over her grows stronger when Jennette's acting career takes off; this is shown throughout the development of the memoir; as Jennette illustrates that she wasn't even permitted to take a shower by herself, demonstrating the tyranny Mom has over Jennette by denying her even the most fundamental bodily autonomy. As Jennette grew up, she develops complexities towards her appearance and deems herself unworthy as a result of Mother's diligent efforts to improve her look through 'at-home' beauty treatments. Furthermore, it is indicated that her mother frequently exploits her survivor tale to get people to do what she wants, and she encourages Jennette to take advantage of the sob story as well. Her mother overcame cancer when Jennette was younger. Jennette's ability to cry spontaneously earns her a lot of jobs, and despite her child's genuine emotional suffering, it is understood that her mother remains indifferent to her daughter's mental struggle of recounting those phases of her life constantly.

Her mother, later, works on 'suppressing' Jennette's natural potential by encouraging her to postpone puberty by limiting her calorie intake, which keeps her little both literally and figuratively. Jennette's infantile body is another selling commodity. Ultimately, Jennette develops an eating disorder. The author navigates how she doesn't confront the fact that her eating disorder and most of her other issues stem from her mother's abuse until she eventually seeks treatment for her bulimia that she develops in adulthood. Jennette establishes that due to these physical struggles and eating disorders she does not only struggle with the opposing feelings of love, melancholy, guilt, and the need for independence towards her mother, but also the constraint on her body makes her unable to maintain the image that she had initially of her mother, thus, shuttering her wall of denial.

Eventually, Jennette starts to regain control over her life and eating habits with the aid of intense therapy. She showcases her process of healing through the small acts of her selling the house she despises, breaking up with her drug-addicted boyfriend, throwing out her bathroom scale, and meeting her biological father, whom she only recently found out about. She ultimately makes the decision to quit performing as a definite act of regaining control over her own life. The author then demonstrates how her road to recovery opens through the small detail of her enjoying a chocolate chip cookie without feeling the need to purge or binge. McCurdy decides to conclude her story by paying what she claims will be her final visit to Mom's grave. This encounter signifies a huge change in Jennette's viewpoint. Jennette acknowledges that her feelings have changed after first feeling guilty for not going to Mom's grave more often. She can now admit the mistreatment and exploitation she experienced and sees her previous, idealised view of Mom as erroneous. Even while Jennette still misses

Mom a lot in some areas, she understands that having Mom in her life would have just made her pain worse. As Jennette accepts the complexities of her connection with Mom and the truth of her grief and mourning, this realisation represents a critical turning point in her healing process.

2. Jennette McCurdy's Psyche in Her Memoir *I'm Glad My Mom Died*

It is critical to recognise that Jennette's life has been chaotic and distinctive from others ever since she was a little child. That serves as a recurring theme throughout her memoir. This primarily stemmed from her complicated relationship with her 'narcissistic' mother, Debra McCurdy, who projected her ambitions and visions onto her young daughter and persuaded her to enter the acting business under the guise of assisting her family in becoming financially secure. Jennette explores the pains of being early recognised as a child actress in a field she never desired to be part of by utilising dark humour. McCurdy's novel marks more than just her writing debut. It's coming to terms with guilt and grief following the untimely death of her mother. It involves digesting decades of trauma and recovering from many eating disorders. It's realising and achieving her goal of not acting for the first time, and finally becoming a writer (Ryu, 2022). In this sense, Freud's notions of guilt and melancholia are seen as identical and recurring in the process of Jennette's psyche journey.

Being one of Sigmund Freud's most significant psychological pieces, *Mourning and Melancholia* was first published in 1917, after several years of drafting. Freud's work was drawn based on his conversations with two of his colleagues; Sándor Ferenczi (1873–1933) and Karl Abraham (1877–1925) as he dealt with his own loss and grief during the time. Freud's essay touches on both mourning and melancholia as notions. On the basis of self-awareness, he separates these two concepts and identifies them. Freud explains that a melancholic may be aware of their losses in a reasonable way, but they may not be aware of the precise nature of them. This is known as an "object loss which is lost from awareness." He further indicates the mechanisms that underlie melancholy (depression). Although an external loss may have served as the catalyst, the identification of the it and its effects is frequently unconscious. Whereas nothing is lost about the loss in the consciousness when it comes to mourning. For the mourner the world shrinks and loses its purpose, with the eventual stage of acceptance. However, with melancholy, the ego becomes impoverished and undergoes a change.

Moreover, Guilt as a notion is defined as a negative emotion or an 'affective condition' that often defines an individual or a group. This emotion comes from internalised standards when one reflects on the behaviour in which they

bear responsibilities. This notion is characterised by a felt fixation with one's wrongdoing and a sense of need to make amends. Assessed by Tracy and Robin, guilt as a concept is viewed in traditional psychology as a self-conscious emotion that is unpleasant and negative. The subject of blame is the individual or group that has been "wronged," while the object of guilt is understood to be one's own acts, specifically how a person should have acted or if they could have made a better action (2004).

Jennette's acting career started at the age of six, after her mother insisted that she should become a child actress. Initially, as a young child, Jennette's desire to make her mother happy and content was her main priority. This is the stage in which guilt slowly comes into the picture. Jennette touches on how she wished for her mother to stay happy and healthy; thus, despite her indifference towards acting, she takes that step for her mother. Jennette's acting career started small and minor for a number of years. Due to the emotional stress and anxiety, she hallucinates a voice in her head that she credits to the 'Holy Spirit' after her auditions. This voice commands her to carry out specific routines that help Jennette defuse:

"Jennette, I, the spirit of the Holy Ghost, command you to cross your name out on the sign-in sheet, go to the restroom, touch your underwear band five times in a row, twirl on one foot, unlock and relock the bathroom door five times, come back, and re-sign in on the sign-in sheet." I'm elated. He has spoken. *The Holy Ghost* (McCurdy p.56).

In essence, Jennette's struggle with mental stress stems from her worry that she would let her mother down. A multitude of factors, including mental stress, might cause hearing voices, according to several studies. traumas including abandonment, neglect, abuse, and loneliness (Hood, 2017). Jennette asserts in her memoir that her mother ignored her daughter's growing anxiety during her auditions and early acting career despite these early warning flags. Jennette's mother-pleasing inclinations and the shame of never being able to live up to her expectations had a significant impact on how she developed as a child. She showcases that in two instances, firstly, being what her mother so-called 'a breast and 'front butt' exam:'

Mom gives me a breast and "front butt" exam, which is what she calls my private parts. She says she wants to make sure I don't have any mysterious lumps or bumps because those could be cancer. I say okay because I definitely don't want cancer, and since Mom's had it and all, she would know if I do (McCurdy p. 97).

As stated by Jennette, when she was a little child, her mother's behaviours came across as kind and caring. In these cases, it is important to recognise that Jennette's understanding of what a "mother" is like as a child was constrained

by the only role model she was exposed to. Her response to her mother's behaviour was therefore primarily based on her idealisation of what a mother ought to be like. Consequently, she recognised those “examinations” as an expression of love and concern, not being old enough to understand the strangeness of her mother’s actions. Instead, she felt compelled to give back and keep herself ‘healthy’ the way her mother desired.

That brings the reader to the second instance: as Jennette began to grow older, her physique faced changes. That made her panic and feel shame and humiliation. Her body maturing meant that she would not be able to please her mother anymore; thus, upon her confrontation with her mother; she explains that her mom took it upon herself to ‘educate’ her about calorie restriction, in order to stop her ‘growing’ body in an attempt to keep her as a child actress as long as she desired. Her mother fuelled her eating disorder and ignored the warnings she’s gotten from Jennette’s doctor; she actively was the major push into making her daughter become anorexic:

“What can I do to stop the boobies from coming?” I repeat, leaning further into my question now that I know it satisfies Mommy so much. [...] Well, sweetheart, if you really want to know how to stay small, there’s this secret thing you can do... it’s called calorie restriction” (McCurdy p. 88).

In Civilization and Its Discontents (1930/2002), Freud stated that guilt is the outcome of absorbed or internalised violence. The tension that results from the superego's harsh aggression towards the ego “is what we call a sense of guilt; this manifests itself as a need for punishment” (p. 61). As defined by Freud, guilt is a fear of being found, typically by society as a whole, that developed from a previous worry of losing love if one's wrong deeds came to light. Further research by the theorist led him to believe that many of his patients were unconscious of their own sense of guilt. He elaborated by deducing the existence of these unconscious guilt feelings from his observations of their need for agony and desire for retribution. It appeared as though the pain they endured could make up for certain wrongs, and that happiness could only be attained via such anguish. Therefore, Jennette’s actions can be said to come as a result of fear and anxiety of losing the other subject’s love and dependency on them, which leads to being exposed to a number of threats in case the said person abandons the person struggling with guilt.

Jennette claims in her novel that she mastered the concept of “calorie restriction” and picked it up quickly. She felt incredibly pressured to win her mother over. She asserted that because her mother would only have ‘steamed vegetables, salads,’ or ‘half a chocolate chip,’ she would make the perfect teacher for this endeavour. As a child, she was ready to halt her body from “growing”

because she was the ideal instructor for her. Jennette had one essential objective: she needed to make her mother happy and satisfied so that she wouldn't fall ill again. She struggled with guilt and anxiety on her own dime to make sure she would never let that happen. This scenario corresponds directly to Paul Hazard's theory of guilt or "social anxiety" in children; this emotion is often developed at the face of the risk that the other person is of authority, and that they will face a punishment to demonstrate their supremacy. Therefore, at first, everything that makes one feel as though they risk losing their love is negative. One must avoid it out of concern for that loss.

According to Paul A. Hazard (1969), This is another reason why it doesn't matter if one has already committed a wrongdoing or simply wants to do so. In either scenario, the threat only materialises if and when the relevant authority learns about it, and in both scenarios, the relevant authority would act in the same manner. Although this state of mind is referred to as having "bad conscience," it actually does not live up to this label because at this point, the guilt is evidently nothing more than "social" anxiety and a fear of losing a loved one, for young children, it can never be anything else, but for many adults as well, it has only altered to the extent that society as a whole has taken the position of the father or the two parents (p. 224). Consequently, it can be determined that Jennette's guilt is clearly a result of a fear of losing her mother's affection or attention.

Moreover, When Jennette finally lands a major role to play in the Nickelodeon series, portraying the character, Sam Puckett, she experiences a new change and gets to taste something beyond her mother's controlling bubble. Despite the huge differences between her and her co-star's nature of living, she was able to become friends with her and forge a close bond. This is seen as a turning point for Jennette, both in her career and her psychological development as a teenager. It is crucial to recognise that Jennette only utilised a few channels in her life to express her anxieties, insecurities, and guilt.

After she gained fame with *iCarly* over the years, Jennette's 'Holy Ghost' as a mental construct from her OCD eventually ceased to exist. Instead, her friendship with her co-star Miranda can be seen as a huge development in her emotional and mental state. As Jennette's life faced many drastic changes due to her success, the bubble Jennette's mother had created was ultimately to burst. This initially becomes apparent when Jennette is forced to embark on a solo tour to promote her music for the first time when her mother's disease recurs. She begins "overeating" through her struggle for independence, gets her first "kiss," and puts on weight:

I'm walking off the plane and tugging my shirt down, so it lies flat. I'm sucking in and trying to look as thin as possible. "Maybe Mom won't notice.

Maybe if I tug my shirt again, she won't notice; maybe if I hold my breath for ten seconds she won't notice," says my OCD voice, formerly known as my Still Small Voice, but which I've since accepted as the pounding voice of mental illness. It's more sporadic than it used to be, and almost exclusively related to food and my body, but it's still here (McCurdy p. 133).

It can be asserted that Jennette was able to leave her mother's domineering mental restraint for the first time during this phase. Nevertheless, Jennette's transition was a crucial step in her healing in the years that followed, despite the guilt and distress that preceded this process. Jennette carries on the narrative by highlighting her mother's attempts to keep her under her stringent rules; examples of this can be recognised through her persistent efforts to keep her on a strict diet and her relocation to Jennette's apartment. It is also important to underline the fact that Jennette's melancholia started at this stage. Her awareness of her mother's limited time alongside her struggle for independence created a crossing effect on her process of coping and dealing with reality, which caused her Anorexia and overeating habits to worsen as a response.

Nonetheless, throughout the narrative, Jennette also shows her attempts to remove herself from her mother throughout these scenes. This procedure appears as another action Jennette took in order to leave the bubble she had been confined in while dealing with her guilt and grief. However, External options for freedom, safety, and healing may not be able to release a person who has acquired a melancholy response to loss. This follows Freud's indication of "psychogenic" melancholia, he claims that the "distinguishing mental features of melancholia are a profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity, and a lowering of the self-regarding feelings to a degree that finds utterance in self-reproaches and self-reviling and culminates in a delusional expectation of punishment" (p. 243).

When Jennette starts dating her co-worker in a secretive manner. It is illustrated that her mother senses how Jennette is slipping from her control circle. As a response, she uses violence and insults to guilt trip her daughter. Furthermore, when she finds out about her relationship, she bombards her daughter with abusive emails that disparage Jennette's character and calls her 'unworthy', 'slut' and 'all used up' (p. 148). This incident causes Jennette's guilt and self-hatred to resurface. She explains how, at the age of eighteen she was unable to comprehend that her mother was abnormal and instead placed the blame on herself. This instance goes hand in hand with Freud's demonstration that the events that trigger melancholia typically go beyond the obvious scenario of a loss via death and encompass all those instances of being wronged, neglected, or disappointed, which might introduce opposing feelings of

love and hate into the relationship or intensify “an already present ambivalence.” He additionally adds that one of the prerequisites for melancholia is this internal battle brought on by ambivalence, which sometimes results more from actual experiences and other times more from temperamental characteristics. Hence, if the “object-love”, which cannot be abandoned even when the object is abandoned, finds solace in ‘narcissistic identification’, the hatred then turns to the substitute object, mistreating and demeaning it while inflicting agony on it and finding sadistic pleasure in the suffering. Like with the comparable occurrence in obsessional psychosis, the self-tormenting associated with melancholia indicates a fulfilment of tendencies of sadism and hate that relate to an object and have been turned around on the subject's own self (p. 251).

When her mother decides to put Jennette again on the hook for her cancer, the predicament gets worse. It is important to recognise that in this case, Debra and Jennette were both in a very advanced stage of denial. In Jennette's case, it was her inability to understand her mother's abusive and overbearing nature. Instead, she expresses that she more or less directed her confusion and suppressed emotions onto herself, displacing her emotions inward as her own substitute target, and those negative emotions further built more onto her guilt, anxieties, and grief. In this case, denial as a defence mechanism can be used as a coping method for difficult or painful situations, unpleasant feelings, or traumatic occurrences as well as an effort to escape uncomfortable realities (such as grief), anxieties, or truths. This goes hand in hand with Freud definition of denial as a coping mechanism in terms of the reluctance to recognise distressing elements of both internal and external reality, such as disturbing memories, ideas, or sensations (1924).

According to Baumeister et al., a substantial amount of research in nonclinical data demonstrating that outside causes are more likely for unsuccessful attempts than achievements, possibly more so for those with an unsteady high self-confidence, highlights the widespread use of denial. This suggests that internal explanations for failures tend to be more frequently denied, especially by people who are self-conscious, (In Jennette's case she finds herself denying reality as her whole existence was built on the fact that her ‘mother’ is the ideal model of what a mother ought to be. In this matter, accepting reality would naturally lead to Jennette viewing her life as a failure). Likewise, denying personal responsibility for negative outcomes was linked to increased confidence and improved and stable mental satisfaction (1998). Nonetheless, a constant use of this defensive mode often leads to incapability to effectively solve problems in the long run.

This notion is often described as an immature defence pattern (Cramer, 1997; Feinberg 2010). Denial tends to decline as children become older from early to middle childhood, according to two-year longitudinal research (Cramer, 1997). Greater denial was associated with psychological instability as perceived by the kid and the parent in a group of elementary school students (Sandstrom & Cramer, 2003). Thus, it can be seen that long term research indicates that denial is a frequently employed and is an immature defence strategy linked to psychopathology. Nevertheless, it can serve a coping purpose, at least temporarily, in some really challenging situations. This is demonstrated in the subsequent narrative when her mother's health declined.

Jennette reaches a stage of both denial and melancholia. She was incapable of processing the factual elements and that none of what was happening was her fault. Further, she was unable to accept that her mother was slipping away. Therefore, to cope with these extreme stressors in her life, alongside her career, she turns to alcohol and binge eating; it can be said that the melancholic extends their melancholy into the past. This results in the belief that things were always dark. Assessed by Freud, the melancholic denigrates themselves, and refers to themselves with disdain, feels immoral and undeserving of another person's love. This feature showcases the divided personality of a melancholic; in which one-part functions independently of the other. The divided components then both play the role in the ego changes, one berates and demeans the other. Making the individual feel miserable and responsible for this kind of grief and loss (Lear, 2015). This is demonstrated in Jennette's process of grief; until her mother's final moments, Jennette avoided her grief by excessively drinking and repressing her own emotions: "She's struggling to hang on. I hate this. Mom takes a sharp breath in, then out. The hospice nurse locks eyes with Dad, gives a slight nod. Dad looks at us. Mom's gone. We're all numb. We don't cry. We just sit. In silence" (McCurdy, p. 178).

Jennette's melancholic grief comprised three stages. It is noted that her initial grief started with the subconscious recognition of her mother dying in her final days. However, the grief that followed came with layers of denial, loss and self-destruction. This is where melancholia enters the picture. According to Freud, it occurs when a loss is so difficult to bear that it is consigned to the unconscious, where the grief is present but cannot be comprehended by the conscious mind (1917). Thereby, Jennette demonstrates more of her toxic coping mechanisms right after her mother's death. Her grieving process was repressed by her conscience. Ultimately, she returns to her profession rather than dealing with those feelings, combined with her developing body image problems and the ongoing guilt she concealed following her mother's passing. In mourning, the distorted ego does not exist. But the other features are the exact

same. When someone experiences loss, the normal response would be ‘profound’ mourning; Freud describes this process as the same painful mental state: Loss of interest in the outer world, inability to experience love, and turning away from anything that could trigger a memory to the lost object. Freud indicates that it is simple to see that this ego restraint and restriction are manifestations of an obsessive devotion to sorrow that leaves no room for other goals or interests. Consequently, this mood does not seem ‘pathological’ in the viewpoint of an outsider. Freud, therefore, indicates that one should consider the parallel that the mourning attitude is “painful” to be appropriate. And that is only achievable when “We are in a position to give a characterization of the economics of pain” (1978). This discrepancy is also discussed by Kristensen P. in relation to the addition of “prolonged mourning disorder” as a new diagnosis. According to the study, in lengthy or intricate mourning processes, the common responses to grief will last indefinitely with unaltered or even rising influence, typically in conjunction with self-reproach relating to the deceased person. There could also be a sense of losing part of oneself. Depression does not demonstrate as much awareness of loss as extended grief, which demonstrates a profound and ongoing yearning for the deceased. Despair, despondency, and desperation are some of the more universal and comprehensive signs of melancholia (Tormod, 2020).

Furthermore, Freud demonstrates the way melancholy transforms mourning into a pathological one. He indicates that melancholy draws on mourning for some of its characteristics while regressing from “narcissistic object-choice to narcissism” (p. 249). Although like grief it is a response to the actual loss of someone. It is distinguished by a determinant that is either missing from or, if present, which leads to the misplaced grieving process. Jennette’s case of melancholia reflects identical characteristics to prolonged/ pathological mourning, that is demonstrated through her pre-existing toxic coping mechanism, her immediate return to work in order to avoid the triggers of her loss, and the variety of eating disorders alongside her development of bulimia as a consequence of such internal repressed grief. Bulimia nervosa is a severe eating condition that may be life-threatening. Bulimics may covertly binge and purge, seeking to burn off the additional calories in an unhealthy way. The subsequent chapters’ detail Jennette’s battle with this novel type of eating disorder that she experiences. Further she paints the picture of the way she employs her eating disorder as an external problem that overshadows her internal struggle with the loss and guilt she was experiencing in her mother’s absence. Jennette’s denial, self-destruction and guilt can be identified as the reasons her melancholy affected her on the long term. As Freud indicates:

The loss of a love-object is an excellent opportunity for the ambivalence in love-relationships where there is a disposition to obsessional neurosis the conflict due to ambivalence gives a pathological cast to mourning and forces it to express itself in the form of self-reproaches to the effect that the mourner himself is to blame for the loss of the loved object, i.e. that he has willed it (p. 250).

Likewise, it should be highlighted that Jennette is eventually able to deal with her suppressed guilt and shame by employing such a harmful coping method, however momentarily. She also says that even though bulimia helped her attain her mother's "target weight for her," she later put the weight back on despite being dependent on her eating disorder constantly. This is showcased in her obsessiveness with those 'ten pounds' and how they tormented her in the following lines:

I don't understand. Why won't my body do what I want it to do? Why won't bulimia help me out anymore? I thought we were friends. I thought bulimia had my back. Clearly it doesn't. Clearly, I had this whole relationship wrong (McCurdy p. 212).

Jennette continues her account by describing how her unhealthy ways of coping had gotten the better of her to the point where her boyfriend, Steve, confronted her, and urged her to see a therapist since bulimia may be fatal. Jennette begins her first therapy session after heeding his advice, but it is short-lived, as it meant confronting the truths that she was incapable of accepting. She stated in an interview that the reason she got out of treatment with her first therapist was because her entire existence centred around the belief that her mother knew best, therefore she couldn't bear the idea that she was abusive. It would entail knocking her off of that temple; the notion that her mother understands better than she does, and without her, she'd be nothing, thus what her mother desires for her is more valuable than what she desires for herself (McCurdy, Marie, 2022).

It is critical to understand that at this stage, Jennette was forced to uncover the layers of her grief that were overshadowed by her unconscious coping methods. When confronted with the idea, Jennette's whole notion of her mother was meant to change, including her years of struggle with guilt, anxiety, and the things she experienced under the guise of receiving affection, such as the 'body examinations' she underwent or the 'calorie restriction' she was taught by her mother. This would have meant that she lived under a 'false foundation' all along as she describes. Therefore, right after being confronted, Jennette found it easier to be in denial rather than accept the reality of being exploited by her own abusive mother. Her denial was both her key to healing and losing her entire foundation and building one new from scratch, and that would mean viewing the world in an entirely different lens. Ultimately, the battle of her

psyche was impossible in her viewpoint. Additionally, as Jennette's entire life was of her adapting many coping and defence mechanisms to be able to deal with the unhealthy environment, relapsing was much of an easier solution. As perceived in the later chapters, Jennette resorts to avoidance instead of challenging her reality, and that meant her melancholia and grief were undealt with for a long period.

Despite the fact that pathological mourning can be a very damaging mental condition, according to Freud, it can also terminate quietly or with a short-lived manic episode. It is difficult to determine whether Jennette's mania episode occurred in its early or late phases in her situation. Nonetheless in her memoir, when Jennette is informed that her father is not her biological one, her denial reaches its breaking point. The author depicts how she became aware that she reached a serious level of mental instability at that point. She showcases that throughout that last act of realisation, she reached the stage of acceptance. Likewise, the end of her melancholia: "I look out the window and see the Sydney Opera House in the distance. I tongue my missing molar, deep in thought. Maybe Ariana's got a point. Maybe it's time to focus on me" (McCurdy p. 253).

With the help of her new therapist, Jennette focused on dealing her eating disorders in the last chapters, showing that her mental health had begun improving. For Jennette, accepting her guilt and her idealisation of her mother's love might be viewed as moving forward with this attempt. By the last chapter, she states that after her mother's death, she was left with multiple layers of grief, including the initial loss over her passing, the grief from accepting her neglect and plundering of the child version of her, and the grief that comes to the forefront whenever she yearns for her (p. 289). Through accepting that though her life purpose was her mother's happiness, dreams and love, Jennette finally recognised the factual truths of her being used, manipulated and exploited as a child by her own mother: "She wanted this [acting success]," McCurdy wrote. "And I wanted her to have it. I wanted her to be happy. But now that I have it, I realise that she's happy and I'm not. Her happiness came at the cost of mine. I feel robbed and exploited" (Vega, 2022).

Jennette thereby, was able to let go of her melancholy and reach the stage of acceptance through therapy, writing and solitude. The author walked away from the image that her mother created of her and whatever defined her in the public lens. This led to Jennette's capability to enter a typical mourning process. Consequently, her grief quietly reached its end when she was able to connect with the present version of herself.

Conclusion

In conclusion, it becomes evident that employing Freud's concepts of mourning and melancholy, denial and grief can be used in a very striking way to understand the human psyche in the face of loss better. These notions are based on the outmoded concepts of the mind, impulses, and sexuality, discussing the psychological reactions to loss as well the core of neurosis's painful consciousness based on the concept of guilt. For he notably claimed that the child's dread of punishment and his urge to preserve his tumultuous relationships with guardians were the key causes. Furthermore, denial was initially defined by Freud as a coping strategy whereby an individual rejects the presence of upsetting psychological events as well as unpleasant aspects of the outside world, such as unsettling memories, feelings, or sensations. The denial concept was first thoroughly investigated by Anna Freud. She classified denial as a defence strategy of the immature mind because it obstructs the ability to comprehend and cope with truth.

While Jennette McCurdy is a very famous actress that was and still is the inspiration for many young adults of her age, she took the public audience by shock with her recently debut memoir *I'm Glad My Mom Died*. In the novel, McCurdy revisits her trauma and her early stages of life, exploring her relationship with her deceased mother and her life as a child actress. The paper argued that Jennette's account of her years as a child actor helps the reader comprehend the difficulties she encountered psychologically, particularly in respect to her relationship with her mother and the loss she experienced. In this sense, Freud's theories are explicitly perceived as having impacted her identity, psyche, and adolescence throughout her memoir.

The paper initially introduced the notion of melancholy and defined its differences to mourning. In accordance with the theory, the paper discusses Jennette's process of grief and examines the stages in which it reached the pathological/psychogenic aspects of melancholia. Thus, throughout the narrative, Jennette's physical dysmorphia, guilt, and denial were emphasized as the defining characteristics that reflected her suppressed melancholy and led to her experiencing severe depression. It is clear by the end of the paper that Freud's theory of mourning and melancholia applies not only to Jennette's grieving process but also highlights how melancholia can develop early on before the actual loss and extend to the past. This makes Freud's theory remarkably significant for understanding the process of pathological mourning and how it can extend and depend on various aspects, whether internally or externally, the love object or the subject themselves.

REFERENCES

- Baumeister, R. F., Dale, K., & Sommer, K. L. (1998). Freudian defence mechanisms and empirical findings in modern social psychology: Reaction formation, projection, displacement, undoing, isolation, sublimation, and denial. *Journal of Personality*, 66, 1081–1124.
- Bradbury, M. (2001). Freud's Mourning and Melancholia. *Mortality*, 6(2), 212–219.
- Bucksbaum, S. (2022). Jennette McCurdy details the dark side of getting cast in *iCarly* in *I'm Glad My Mom Died* excerpt. *Entertainment Weekly.Com*, N.PAG.
- Cramer, P. (1997). Evidence for change in children's use of defence mechanisms. *Journal of Personality*, 65, 233–247
- Feinberg, T. E. (2010). Neuropathologies of the self: A general theory. *Neuropsychoanalysis*, 12, 133–158.
- Freud S. Mourning and melancholia. I: Strachey J, red. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Bind XIV. London: Vintage, 1917/2001: 237–59.
- Freud, S. (1930/2002). *Civilization and its discontents* (D.McLintock, Trans.). London, England: Penguin. (First published 1930).
- Freud, S. (1924/1961). The loss of reality in neurosis and psychosis. In J. Strachey (Ed.), *The standard edition of the complete works of Sigmund Freud* (Vol. 19, pp. 183-187). London: The Hogarth Press
- Freud, A. (1937). *The ego and the mechanisms of defence*. London: Hogarth Press.
- Hazard, P. A. (1969). Freud's Teaching on Shame. *Laval théologique et philosophique*, 25(2), 234–267.
- Itzkoff, David (August 3, 2022). "Jennette McCurdy Is Ready to Move Forward, and to Look Back". *The New York Times*. Archived from the original on August 8, 2022. Retrieved August 8, 2022.
- Kristensen P. Grief as a diagnosis. *TidsskrNorLegeforen* 2013; 133: 856–8. [PubMed][CrossRef]
- Lear J. Freud. 2. utg. London and New York: Routledge, 2015.
- McCurdy, J. (2022). *I'm Glad My Mom Died*. Simon & Schuster Aug, 2022
- Michelle R. 2022 Jennette McCurdy on the Runaway Success of Her Fearless Memoir, *I'm Glad My Mom Died*.
- Nahas, Ali. "iCarly's Jennette McCurdy on Healing from 'Intense' Physical and Emotional Abuse by Her Mom". *People*.
- Sandstrom, M. J., & Cramer, P. (2003). Defense mechanisms and psychological adjustment in childhood. *Journal of Nervous and Mental Disease*, 191, 487–495.
- Tormod Knutsen *The dynamics of grief and melancholia*, 2020
- Tracy, J. L., & Robins, R. W. (2004). Putting the self into self-conscious emotions: A theoretical model. *Psychological Inquiry*, 15, 103–125.
- Vega E. 2022, McCurdy's novel centers on her complex relationship with her mom and her rise in the entertainment industry.
- Zeigler-Hill, Virgil; Shackelford, Todd K.; Hangen, Emily J.; and Elliot, Andrew J., "Encyclopedia of Personality and Individual Differences" (2020). *Psychology Faculty Book Gallery*

1000-1200°C'DE BAKIR BİLEŞİKLERİ İLE TURKUAZ SIR ARAŞTIRMASI

Ali USLU*

Öz: İnsanoğlunun varoluşundan bu yana seramik malzeme, biçim ve renk özellikleriyle ait olduğu dönemin sosyokültürel izlerini taşımaktadır. Kültürel bir inanışın göstergesi olarak ölümden sonra hayatı simgeleyen turkuaz, seramik yüzeyinde kullanımı ilk olarak Eski Mısır'da ortaya çıkmıştır. Sır bileşimine yapılan bakır minerali katkısıyla elde edilen turkuaz renkli seramikler, Eski Mısır seramiklerinin en önemli örneklerini oluşturmuşlardır.

İslam kültüründe de ayrı bir öneme sahip olan turkuaz rengi, İslamiyet'in yaygın olduğu Orta Doğu ve Orta Asya (Anadolu, İran, Irak, Suriye ve Afganistan) coğrafyasında da kullanılmıştır. Anadolu'da Büyük Selçuklu İmparatorluğu'nun 12. yüzyılda inşa ettiği mimari yapılarda ve günlük kullanım seramiklerinde görülen turkuaz renk, tıpkı Eski Mısır'da olduğu gibi sembolik bir dilin ifade aracı olmuştur. İlk olarak Büyük Selçuklu İmparatorluğu ile Anadolu'da kullanılan turkuaz renk, akabinde Selçuklu Devleti ve Osmanlı İmparatorluğu'nun kullanımı ile günümüze kadar taşınmıştır.

Bu araştırmada, seramik kültüründe karşımıza çıkan bakır bileşiklerle 1000-1200°C'de gelişen turkuaz renkli sırın tarihçesi, kullanılan hammaddeler, örnek reçeteleri ve eserlerinde yaygın olarak turkuaz renkli sır kullanan örnek seramik sanatçılarının araştırması yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Turkuaz sır, mavi, seramik, oksit.

TURQUOISE GLAZE RESEARCH WITH COPPER COMPOUNDS AT 1000-1200°C

Abstract: Since the existence of mankind, ceramics bear the socio-cultural traces of the period to which it belongs with its material, form and colour characteristics. Turquoise, which symbolises life after death as an indicator of a cultural belief, was first used on the ceramic surface in Ancient Egypt. Turquoise obtained by adding copper mineral to the glaze composition coloured ceramics were the most important examples of Ancient Egyptian ceramics.

The turquoise colour, which has a special importance in Islamic culture, was used in the Middle East and Central Asia (Anatolia, Iran, Iraq, Syria and Afghanistan) were also used in geography. Great Seljuks in Anatolia The turquoise colour, seen in the architectural structures and daily use ceramics built by the Empire in the 12th century, became a means of expression of a symbolic language, just like in Ancient Egypt. The turquoise colour, which was first used in Anatolia with the Great Seljuk Empire, has been carried to the present day with the use of the Seljuk Empire and the Ottoman Empire.

In this research, the history of turquoise coloured glaze, which develops at 1000-1200°C

ORCID ID : 0000-0002-2227-3574

DO : 10.31126/akrajournal.1455233

Geliş Tarihi : 07 Nisan 2024 / Kabul Tarihi: 12 Ekim 2024

*T.C. Millî Eğitim Bakanlığı, Uşak.

with copper compounds that we encounter in ceramic culture, the raw materials used, sample recipes and sample ceramic artists who commonly use turquoise glaze in their works were investigated.

Key Words: Turquoise glaze, blue, ceramic, oxide.

Giriş

İnsanlığın varlığından bu yana tapınma veya gündelik ihtiyaçların karşılanması için şekil verilerek kullanılan toprak, insanlığın gelişmesi ile beraber birçok değişim geçirerek günümüze kadar gelmiştir. İlk olarak hanedanlıktan önce Eski Mısır'da kullanılmaya başlayan turkuaz, trakit ve kum taşının çatlaklarından damarlar ve parçalar şeklinde oluşan opak, yeşilimsi mavi veya gök mavisi renkte olan bir mineraldir. Mısırlılar tarafından oldukça fazla değer gören bu taş mücevhercilikte kullanılmıştır. Mısırlılar tarafından birçok farklı anlam yüklenen turkuaz mavisi, Anadolu'da Büyük Selçuklu İmparatorluğu tarafından kullanılmaya başlanan ilk sırlardandır. Kültürlerin birbirleri ile etkileşimi sonucu daha sonraki tarihlerde turkuaz renginin örneklerini İran, Irak, Suriye ve Afganistan'da da görmekteyiz.

Turkuaz renkli sır, hazırlanan sır bileşimine bakır oksit, bakır karbonat veya bakır sülfat katkısı yapılarak elde edilmektedir. Fırın içerisinde 1000°C ile 1200°C arasında gerçekleşen ısı değişiklikleri farklı turkuaz tonların oluşmasına sebep olmaktadır. Geçmişten günümüze kadar varlığını sürdüren turkuaz sır, günümüzde mimarinin yanı sıra yerli ve yabancı birçok sanatçı tarafından eserlerinde kullanılmaktadır. Alev Ebüzziya Siebye, Zehra Çobanlı, Kenji Kato ve Ezgi Örgen bu sanatçılar arasında yer almaktadır.

Bu çalışmada; geçmişten günümüze kadar kâseler ve testiler gibi sofraya gereçlerinde, iç ve dış cephe mimari elemanlarında ve sanatsal eserlerde yaygın olarak kullanılan turkuaz sırların tarihsel gelişimi, kullanılan hammadde-ler, renk veren oksitler, örnek sır reçeteleri ve turkuaz sırnı eserlerinde kullanılan örnek sanatçıların araştırılması amaçlanmıştır.

1. Turkuaz Sırların Tarihsel Gelişimi

Tüm dünyada kabul edilmiş bir sözcük olarak kullanılan ve gök mavisinden yeşilimsi maviye kadar farklı tonlara sahip olan turkuaz, İngilizcede "turquoise", İspanyolcada "turquesa", Fransızcada "turquoise" veya "turquois" olarak kullanılmaktadır. Türkçeye ise bu mineralin, İran'dan Fransa'ya Türkiye üzerinden gönderilmesiyle "Türk'ten" anlamında "Turkuaz" olarak geçmiştir (Şölenay / Tütüncü, 2003: 115). Turkuaz Orta Doğu ve Orta Asya coğrafyasında bol miktarda bulunan bir mineraldir. Bol bulunması turkuazın dekoratif kullanımının yanı sıra takı yapımında, süs eşyalarında, mimaride ve sanat eserlerinde kullanımını yaygınlaştırmıştır.

Teknik olarak “seramikte sır olarak adlandırılan madde, seramik çamurunu ince bir tabaka şeklinde kaplayarak onun üzerinde eriyen cam veya camsı bir oluşumdur (Arcasoy, 1983: 162). Seramik yüzeylerde kullanılan sır, farklı dilimlerinde farklı örnekler ile karşımıza çıkmaktadır. Turkuaz sırın kullanılmasıyla orta çıkan seramik örneklerine bakıldığında ise, bunların içerisinde en dikkat çekici seramikler Eski Mısır uygarlığına ait olanlardır.

Eski Mısırlılarda bereketi ve ölümden sonraki yaşamı simgeleyen turkuaz rengi kültürün bir parçası olarak kutsal sayılmıştır. Bu nedenle Eski Mısır uygarlığında krallara ve soylulara ait mezar yapılarında yaşamın sonsuzluğunu simgelediği düşünülerek turkuaz renkli süslemelerin yoğun olarak kullanıldığı görülmektedir. Toplumlar arası ticaretin gelişimine paralel olarak kültürel etkileşimler kaçınılmaz olmuş ve Eski Mısır’da kullanılan turkuaz renk, Orta Doğu’da belirgin bir yer edinmiştir. Bu etkileşim sonucunda turkuaz “...tüm doğu kültürlerinde nazara ve büyüye karşı koruduğuna inanılan bir renk olmuştur (Balyemez, 2016: 564).

Orta Doğu’da ve Orta Asya’da İslam kültürünün yaygın olması nedeniyle turkuaz rengi daha çok çini ve sırlı tuğlalarda kullanılmıştır. Bunun en çarpıcı örneklerini Irak’ta Musul yakınında yer alan antik kentlerde kullanılmış turkuaz sırlı tuğla süslemelerinde görmekteyiz. Musul yakınlarında inşa edilmiş olan Sargon Sarayı’nın duvarlarında Mezopotamya mitolojisine ait aslan, kuzgun ve boğa motifleri göz alıcı bir şekilde kullanılmıştır. Görsel 1’de ki Babil kentinin ana giriş kapısı olarak tanımlanan İştâr Kapısı, turkuaz sırlı tuğlaları ve motifleri ile dikkat çekmektedir (Grube, 1994:156).



Görsel 1: Babil İştâr Kapısı, Irak, (<http://>)

İslam dünyasındaki seramik sanatı, farklı tekniklerin kullanımıyla zenginleşmiş ve çeşitli estetik formlara ulaşmıştır. Bu nedenle turkuaz sırlı seramiklere sadece mimari yapı elemanlarında değil, aynı zamanda kâse ve testi gibi sofa

kaplarında da rastlamak mümkündür (Görsel 2). Sofra kapları olarak İran, Suriye ve Afganistan gibi Orta Doğu'nun çeşitli bölgelerinde 11. 12. ve 13.yy.'da üretilen seramikler bu alandaki en dikkat çekici örneklerdir (Grube, 1994:156). Canlı renkleri ve ince işçilikleri ile dikkat çeken bu turkuaz sırlı seramikler Orta Doğu'nun estetik ve kültürel zenginliğini yansıtmaktadır.



Görsel 2: 12-13. Yüzyıl, İran, Seramik Tabak (Örgen, 2007)

11. yy. da İran'da gelişen turkuaz sırlı çini sanatı, Selçuklu döneminde İran'dan Anadolu'ya gelen ustaların Anadolu'daki cami, medrese, hamam ve diğer mimari yapılarda turkuaz sırlı çini tekniğini uygulamasıyla Anadolu'ya taşınmış ve 13. yy. dan itibaren mimaride yaygın bir şekilde kullanılmıştır (Şölenay ve Tütüncü, 2003: 115). Anadolu'da camilerde, medreselerde, hamamlarda ve diğer mimari yapıların iç ve dış süslemelerinde kullanılan turkuaz sırlı çinilerde, geometrik desenler veya bitki motifleri ağırlıklı olarak kullanılmıştır. Bu yapılardan bazıları, Akşehir Küçük Ayasofya Mescidi, Konya Sırçalı Medrese Türbesi, Konya Bulgur Tekke Mescidi, Konya Sahip Ata Cami ve Malatya Ulu Cami'dir.



Görsel 3: Kubadabad Sarayı'na ait çinilerden bir kesit. (Özdemir, 2021)

Bu "...mimari yapıların dış kısmı sırlı ve sırsız tuğlalarla, iç kısmı mozaik, sahte mozaik, altugen ve sekizgen, dört kollu, sade ve altın varaklı çini bezemelerle donatılmıştır. Serbest fırça darbeleri ile figürleri ve motifleri işleyen sanatçılar, turkuaz ve diğer renkler ile birlikte

ustalıkla kullanmışlardır. Bu çini örneklerinde turkuaz kimi yerde maviye yakın, kimi yerde de yeşile yakın tonlama olarak kullanılmıştır.” (Özkul, 2020: 298).

Bu örnekleri Görsel 3’te ki “Karatay Medresesi Müzesi’nde sergilenen, Kubadabad Büyük ve Küçük Sarayda uygulanmış olan sır altı çinilerde” görmek mümkündür (Özkul, 2020, s.298).” Selçuklu İmparatorluğu’nun ardından gelen Beylikler Dönemi ve Osmanlı İmparatorluğu’nda da üretilen seramiklerde sır altı dekor tekniğini ve turkuaz sırlı çiniler yaygın bir şekilde kullanılmıştır.



Görsel 4: İznik Yeşil Camii
Minaresi (<http-2>)

Görsel 4’te ki 1392 yılında Vezir-i Azam Ali Paşa tarafından İznik’te yaptırılan İznik Yeşil Camii’nin minaresi, geometrik motiflerden oluşan turkuaz çinileriyle ilk dönem Osmanlı sanatının en güzel örneklerindendir (<http-2>). Özellikle Osmanlı İmparatorluğu’ndaki çinilerde ve seramiklerde, başlıca merkez olan İznik ve onun izinden giden Kütahya’nın üretimleriyle, ünlü Selçuklu turkuaz seramikleri çok daha büyük gelişim göstermiştir.

2. Turkuaz Sırlarda Kullanılan Hammaddeler

Bir sır, kullanım koşullarına ve pişme koşullarına uygun ihtiyaçlara cevap verebilecek hammaddelerin bileşiminden elde edilmektedir. “Bir stoneware sırnın ortalama Seger formülü [$1RO.0.35 Al_2O_3.3.5SiO_2$] olarak verilmiştir. Ayrıca bu oranın dışından da değişik Seger formülü de yazılabilir (Güneş, 2015: 135-142). Sırların oluşturulmasında kullanılan hammaddeler, sırnın dokusu, rengi, parlaklığı ve performansını belirleyen ana bileşenlerdir. Bu bileşenleri oluşturan hammaddeler genel olarak sodyum feldspat, potasyum feldspat, kal-sine boraks, mermer, üleksit, dolomit, kuvarz, sülyen ve yıkanmış Uşak kaolininden oluşmaktadır.

Turkuaz renkli sır bileşiği hazırlamada kullanılan hammaddelerden biri olan sodyum ve potasyum feldspat, istenilen pişme sıcaklıklarında seramik yüzeyde ergiticilik özelliği göstermektedir. Kil ve kaolinlere görece daha düşük ergime derecesine sahip olan feldspatların birçok farklı çeşidi bulunmaktadır. Fakat seramik sanatında genellikle sodyum feldspat ve potasyum feldspat daha yoğun olarak kullanılmaktadır.

Sodyum Feldspat: Seramik sanatında yaygın olarak kullanılan minerallerden olan sodyum feldspat, turkuaz sır bileşiminde önemli bir rol oynamaktadır.

Genel olarak toz ve granül formunda bulunan, ayrıca renksiz ve kokusuz olmasının yanı sıra 1120°C erime derecesine sahip olan sodyum feldspat, seramik sırlarının içinde bulunan cam fazını oluşturup sırların camlaşmasını sağlamaktadır. (Genç ve Erel, 2019: 278-279). Potasyum feldspata göre daha etkin bir eğritici olan sodyum feldspat, düşük maliyeti ve suda erimeyen alkali bileşiklerden olması sebebiyle daha fazla tercih edilmektedir. Aynı zamanda sırlarda geçirgenliği arttırarak gaz çıkışını kolaylaştırmasının yanı sıra yüksek genleşme katsayısına sahip olan sodyum feldspat, sır reçetesinde yüksek oranda kullanıldığında sır yüzeyinde çatlamalara sebep olabilmektedir (Genç, 2013: 34).

Potasyum Feldspat: Diğer bir feldspat çeşidi olan potasyum feldspat, 1120°C erime derecesine sahiptir ve çözünmediği için sırcalaştırmadan da kullanılabilir. Ayrıca sırlarda sodyum feldspat gibi şeffaştırıcı, ergitici ve geçirgenliği arttırıcı olarak ta kullanılmaktadır (Genç ve Erel, 2019: 278-279).

Üleksit: Renksiz ve kokusuz bir yapıya sahip olan üleksit, sır bileşiminde fazla oranda kullanıldığında beyaz örtücülük oluşturmak, sır bileşiminde erime derecesini düşürmek, ısı şoklarına karşı direnç kazandırmak ve ısı genleşme katsayısını arttırmak için kullanılmaktadır (Arcasoy, 1983: 171).

Kalsine Boraks: Suda çözünme özelliği nedeniyle ham olarak kullanılması tercih edilmeyen kalsine boraks, ülkemizde önemli yere sahip bir madendir (Genç ve Erel, 2019: 278-279). Güçlü ergiticilik özelliği nedeniyle sırda ergitici olarak kullanılan kalsine boraks, renksiz, kokusuz ve zehirsiz olduğu için yaygın olarak kullanılmaktadır.

Dolomit: Ortamın fiziksel ve kimyasal farklı koşullar altında kalker ve dolomitik kalkerlerin değişim geçirerek yeniden kristalleşmesiyle meydana gelen bir bileşimdir. “Beyaz ve gri renklere sahip olan mermer, %90-98’i CaCO₃’ten (Kalsiyum karbonat) ve düşük oranda da MgCO₃ (Magnezyum karbonat) içermektedir.” (Genç ve Erel, 2013: 278-279).

Magnezyum: Magnezyum ve kalsiyum bileşiminden meydana gelen dolomit, yüksek oranda magnezyum içermesi ve az miktarda kristalize olma özelliği nedeniyle opaklaştırıcı olarak da kullanılmaktadır (Çalışkan, 2015: 137).

Kuvartz: Doğada en yaygın bulunan hammaddelerden biri olan kuvartz kristali, tek başına mineraller ile karışmış olarak bulunabildiği gibi, aynı zamanda gnays gibi ana kayaların içinde de bulunabilmektedir (Arcasoy, 1983: 13). İçinde bulunan çeşitli madenlerin cins ve miktarına göre değişik renklerde olabilir fakat genellikle beyaz renktedir. Erime derecesi 1713°C olan kuvartz, bu sıcaklıkta ergime göstererek sıvı hale geçer ve camlaşma özelliği göstermektedir. “Kuvartz doğada kristal olarak “amethyst, kvarsit, kvartz, kristal kvartz kumu” amorf olarak ise “flint” olarak bulunmaktadır (Genç ve Erel,

2013: 278-279). Kuvartz cam oluşumunu sağlama, sırların yapısını güçlendirme ve sırların dayanıklılığını artırma özelliğinden dolayı seramik sanatında sır bileşimi hazırlamak için sıklıkla kullanılan bir hammaddedir.

Yıkanmış Uşak Kaolini: Sırlarda kullanılan temel hammaddelerden bir diğeri de kaolindir. “Kaolin özellikle kaolinit mineralinden oluşmuş beyaz killeri tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Çetin; Gülcan ve Türe, 2017). Koksuz ve beyaz bir kil olan kaolin; genellikle beyaz-sarı ya da beyaz gri renkte ve toz hâlinde bulunan bir hammaddedir (Genç ve Erel, 2013: 278-279).

Sülyen: Güçlü eriticilik özelliği nedeniyle sır bileşiği hazırlamada kullanılan sülyen, kurşun bileşiğinden oluşmaktadır (Arcasoy, 1983: 166). Sülyen, içeriğinde barındırdığı kurşun bileşiminden dolayı zehirli bir yapıya sahip olması nedeniyle mutfak araç gereçlerinin sırlanmasında kullanılmamaktadır. Sır bileşiği hazırlamada faydalanılan hammaddelerden bir diğeri ise magnezyumdur. Seramik yüzeyde opak ve pürüzsüz bir yüzey görünümü elde etmek amacıyla kullanılmaktadır. Fakat sır bileşiğinde yüksek oranda kullanılması seramik yüzeyinde iğne deliği veya sır çatlaması gibi hatalara yol açabilmektedir.

3. Turkuaz Sırlarda Kullanılan Renk Veren Oksitler

Turkuaz sırlarda kullanılan renk veren oksitler genellikle bakır oksitlerdir. Sır bileşeninde kullanıldığı katkı oranı ve fırın atmosferine göre farklı renk aralıklarına sahip olan bakır oksitler, özellikle turkuaz renginin elde edilmesinde kilit bir rol oynamaktadır. Bu nedenle turkuaz sır oluşumunda geçmişten günümüze dek bakır oksit, bakır karbonat ve bakır sülfat kullanılmıştır. Siyah renk ve tanecikli bir yapıya sahip olan bakır oksit (CuO), “...demir oksit gibi, güçlü bir eriticidir ve eklenmesi, yüzeyde gözle görülür derecede daha akışkan ve parlak bir sır oluşturabilmektedir.” (Koç, 2019: 9). Yeşil toz görünümünde ve ince tanecikli bir yapıya sahip olan bakır karbonat ($CuCO_3$), bilinen en eski renklendiricilerden biridir. “Kullanıldığı sır bünyesine ve fırın atmosferin göre farklı renk sonuçları vermektedir. Redüksiyonlu ortamda pembe-kırmızı, alkali sırlarda turkuaz, kurşunlu sırlarda ise yeşil renklerini oluşturmaktadır.” (Öztürk, 2019: 28).

Bakır Sülfat ($CuSO_4$) ise seramik sektörünün yanı sıra tarım sektöründe de ilaç olarak kullanılan ve sahip olduğu mavi renk nedeniyle halk arasında genellikle göktaşı adıyla bilinmektedir (Koç, 2019: 14). Farklı redüksiyon ortamlarında oluşturduğu renk tonları sebebiyle seramik teknolojisinde tuz, raku ve sagar pişirimlerinde yaygın bir şekilde kullanılmaktadır. Bu oksitler farklı oksidasyon derecelerinde hazırlanan seramik sırlarında farklı turkuaz renk tonları oluşturmaktadırlar. “Keblow, turkuaz sırların elde edilmesinde bakır oksit, kum, soda ve kireç karışımının sırcalaştırılması sonucu elde edilen alkalik-kalsiyum kuprisilikat ($CaSi_2O_5-CuSi_2O_5$) bileşiminin karakteristik yeşilmavi

turkuaz rengi verdiğini ve Eski Mısırdan beri uygulandığını belirtmiştir.” (Yastı, 2011: 9).

4. Turkuaz Sırlarda Kullanılan Reçete Örnekleri

Bu araştırma çerçevesinde incelenen reçetelerde seramik sırlarının temel hammadde olarak potasyum feldspat, sodyum feldspat, üleksit, dolomit, kalsit, mermer, frit, magnezyum, kaolin ve kuvarstın kullanıldığı görülmüştür. Kullanılan hammaddelerin oranı seramik sırlarında istenilen renk, doku ve parlaklık gibi özelliklerin elde edilmesine katkı sağlamaktadır. Turkuaz renk elde etmek için hazırlanan sır bileşenine “bakır oksit, bakır sülfat veya bakır karbonat” ilave edildiği tespit edilmiştir.

Araştırma kapsamında turkuaz renkli sır bileşimi elde etmek için farklı pişirme sıcaklıklarına ve farklı bileşenlere sahip reçete örnekleri aşağıda verilmiştir.

Tablo 1: Turkuaz Mavisi, 1000 °C, (Bloomfield, 2014, s.122).

Kullanılan Hammadde	%'de oranı
Potasyum Feldspat (K)	42
Kuvartz	42
Kaolin	6
Sodyum Bikarbonat	2,5
Sodyum Karbonat	2,5
Kalsine Boraks	5
Toplam	100
+ Bakır Karbonat	3

Tablo 2: Canlı Turkuaz Renkli Sır, 1000 °C, (Cooper, 2010, s.52)

Kullanılan Hammadde	%'de
Standart Borakslı Frit	50
Sodyum Feldspat	35
Kalsit/Mermer	5
Kaolin	4
Kuvartz	6
Toplam	100
+ Bakır oksit	1

Tablo 3: Mavi Mat, 1000 °C (Memcott, 1986, s.21)

Kullanılan Hammadde	%'de oranı
Nefelin Siyenit	12,2
Baryum Karbonat	53,3
Borik Asit	20
Kaolin	8,9
Kuvartz	5,6
Toplam	100
+ Bakır Karbonat	3

Tablo 4: Emmanuel Cooper Mat Turkuaz Sır, 1200 °C, (Bloomfield, 2014, s.70)

Kullanılan Hammadde	%'de oranı
Nefelin Siyenit	55
1. Baryum Kar-	25
2. Lityum Karbo-	2
Kuvartz	8
Kaolin	6
Toplam	100
+ Bakır Oksit	2

Tablo 5: Mat Turkuaz Mavisi, 1200 °C, (Bloomfield, 2014, s.70)

Tablo 6: Turkuaz Sır, 1200 °C, (Cooper, 1980, s.121)

Kullanılan Hammadde	%'de oranı	Kullanılan Hammadde	%'de oranı
Nefelin Siyenit	55	Potasyum Feldspat	40
Baryum Karbonat	25	Petalit	15
Lityum Karbonat	2	Baryum Karbonat	30
Kuvartz	8	Kuvartz	7
Kaolin	6	Flint	8
Kalsiyum Borat Frit	3	Toplam	100
Toplam	100	+ Bakır Oksit	3
+ Bakır Oksit	1		

İncelenen reçetelerde turkuaz sır bileşimi, kullanılan pişirme sıcaklığına bağlı olarak farklılık göstermektedir. Düşük sıcaklıklarda sabit olan turkuaz renk, pişme sıcaklığı yükseldikçe elde edilmesi zorlaşmaktadır (Şölenay, 2003: 116). Pişme sıcaklığı arttıkça, sıranın bileşenleri farklı şekillerde tepkimeye girebilmekte ve istenmeyen renk değişikliklerine neden olabilmektedir. Bu nedenle hazırlanan reçetenin pişirilme sıcaklığı önem arz etmektedir.

Turkuaz rengindeki bu değişikliğin sebeplerini şöyle sıralanabilir;

- “Sır bileşeni içerisindeki alkali ve kurşun oksidin birbirine olan oranı,
- Sır bileşeni içerisinde kullanılan bakır oksit miktarı,
- Sır bileşeni içerisinde kullanılan çinko oksit, kalay oksit, bor oksit ve alüminyum oksitin birbirine olan oran ilişkisi,
- Hazırlanan sır bileşeninin fırınlama atmosferi,
- Sırlanan yüzeyin beyazlığı (Atalay ve Güler, 2014: 46)

5. Eserlerinde Turkuaz Sır Kullanan Sanatçı Örnekleri

Turkuaz sırlı seramikler, geçmişten günümüze kadar birçok sanatçının ilgisini çekmiş ve etkileyici eserlerin ortaya çıkmasına ilham kaynağı olmuştur. Yerli ve yabancı birçok sanatçının beğenisini kazanan turkuaz sır, günümüzde de hala etkisinin sürdürmektedir. Turkuaz sırnı eserlerinde yoğun olarak kullanmayı tercih eden sanatçılara Alev Ebüzziya Siebye, Zehra Çobanlı, Ezgi Örgen ve Kenji Kato örnek olarak gösterilebilir.

5.1. Alev Ebüzziya Siesbye

Çağdaş seramik sanatının önemli isimlerinden biri olan Alev Ebüzziya'da ürettiği turkuaz ve mavi tonlarındaki özgün çanak formlarıyla tanınmıştır. Kıymet Giray'a göre; " Alev Ebüzziya'nın seramikleri geleneksel çini sanatımızın eşsiz renklerinden esinler taşımaktadır. Bu seramikler temiz bir işçiliğin duyarlı bir estetik yaklaşımın yalın fakat görkemli ürünleridir." (Uslu, 2016:14).

5.2. Zehra Çobanlı

Eserlerinde kullandığı turkuaz rengiyle tanınan çağdaş Türk seramik sanatının önemli isimlerinden birisi de Zehra Çobanlı'dır. Türk seramik sanatçısı Zehra Çobanlı, turkuaz sırlı seramiklerin zarif ve estetik potansiyelini keşfetmiş ve eserlerinde bu teknikleri ustalıklı kullanmıştır. Çobanlı'nın eserlerinde turkuaz rengini baskın olarak kullanması, sanatının özgün bir özelliği olarak öne çıkmaktadır. Renk seçimi ile duygu ve düşüncelerini kendine özgü bir estetik ve anlam ile eserlerine yansıtmaktadır.



Görsel 4: Alev Ebüzziya, Mavi, 1938, (http-3)

Sanatçı, eserlerinde turkuaz sırları kullanırken genellikle modern ve geleneksel sanatı sentezleyen bir yaklaşım benimsemektedir. Bu yaklaşım hem çağdaş bir estetik sunarken hem de Türk seramik sanatının geleneksel yanını günümüze taşımaktadır. Türk seramik sanatına özgü değerler ile turkuaz renginin birleşimi bilinçli bir dönüşümün izleri ile Çobanlı'ya ait imza niteliğindedir (Gezer, 2009: 87).



Görsel 5: Zehra Çobanlı, Çanak, 2000, Özel Koleksiyon Bahreyn (Gezer, 2009)

5.3. Ezgi Örgen

Türk seramik sanatçısı Ezgi Örgen, turkuaz sırlı seramiklerle çalışarak kendi tarzını geliştiren bir diğer isimdir. Örgen eserlerinde, modern tasarım anlayışıyla geleneksel seramik tekniklerini birleştirerek yorumlamaktadır. Örgen'in eserlerinde turkuaz yoğun olarak kullanmasında Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Geleneksel Türk El Sanatları Çinicilik bölümünde aldığı eğitim önemli etken olmuştur.

Turkuaz renkli sırlar ile yakından ilgilenen Örgen, daha sonra yüksek lisans eğitiminde "Büyük Selçuklu Dönemi Turkuaz Sırlı Seramiklerinin özellikleri ve Turkuaz Sırları Yeni Seramik Tasarımları" başlıklı tez çalışmasını

yürütmüştür. Yapmış olduğu araştırma ile turkuaz sırların yapısı, bileşimi, kullanım alanları ve tarihi hakkında daha detaylı bilgiye sahip olan Örgen, sanatını geleneksel Türk seramik sanatıyla birleştirmiştir.



Görsel 6: Ezgi Örgen, İsimsiz, 21x40cm, 2007 (Örgen, 2007)

kültürleri özümseyerek kendi üslubunu yaratmayı başarmıştır. Kyoto Güzel Sanatlar Okulu'nda eğitim alan Kato, daha sonra 1968'de Amerika'da Ohio Devlet Üniversitesi'nde misafir öğretim üyesi olarak görev yapmıştır. 1971-1973 yılları arasında ise İstanbul Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksekokulu'nda misafir öğretim üyeliği yaptığı sırada turkuaz renkli sırlar ile tanışmış ve Japon seramik sanatının etkileyici örnekleri üzerinde turkuaz sırları başlamıştır (http-4).

Kato'nun eserleri genellikle Japon geleneksel seramik teknikleriyle yapılmış olsa da onun sanatında diğer kültürlerin etkilerini de görmek mümkündür. Bu, eserlerinin derinliğini ve çeşitliliğini artırırken aynı zamanda da onun uluslararası alanda tanınmasını sağlamış ve farklı kültürlerden aldığı ilhamı kendi geleneksel Japon mirası ile birleştiren Kato, eserlerinde benzersiz bir sentez oluşturmuştur.

Sonuç

Çalışmada kapsamında bakır bileşiklerle 1000-1200°C'de gelişen turkuaz sırların tarihsel gelişimi, kullanılan hammaddeler, renk veren oksitler, turkuaz sırlara ait örnek reçeteler ve eserlerinde yoğun olarak turkuaz sır kullanan örnek sanatçılar incelenmiştir. İnsanoğlunun varoluşundan bu yana biçim ve renk

Bu bağlamda hem geçmişten ilham alarak hem de kendi çağdaş yorumunu eserlerine katarak turkuaz sırlarını kullanması, sanatında köklü bir bağlılık ve yaratıcı bir ifade biçimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

5.4. Kenji Kato

Japonyalı seramik sanatçısı Kenji Kato; geleneksel seramik merkezi olan Tajimi'de 1933 yılında doğmuştur. Nüfusunun çoğunluğu seramik ile uğraşan Tajimi'de büyüyen Kenji Kato, içerisinde yetiştiği geleneksel kültüre rağmen yapmış olduğu yurtdışı gezilerinin etkileri ile farklı



Görsel 7: Kenji Kato, "İsimsiz", Seramik-Vazo, Çap:14 Yüksek:27 cm, (http-5)

özellikleriyle ait olduğu dönemin kültürel izlerini taşıyan seramik malzeme, sırn kullanılmasıyla daha geniş kullanım alanına sahip olmuştur.

Seramik yüzeyinde ilk olarak Eski Mısır'da kullanılan turkuaz renkli sırn, daha sonra ki dönemlerde Büyük Selçuklu İmparatorluğu, Selçuklu Devleti, İran, Afganistan, Irak ve Suriye gibi çeşitli medeniyetlerde ve devletlerde kullanıldığı görülmüştür. Toplumlar arasında yaşanan kültürel etkileşimin bir sonucu olarak turkuaz sır, farklı medeniyet ve devletlere taşınmıştır. Sofra kaplarında ve mimari öğelerde kullanılan turkuaz sırn zamanla toplumların kültürlerinden etkilenen sanatçılar tarafından eserlerine taşındığı görülmüştür. Çalışma kapsamında incelenen Alev Ebüzziya Siebye, Zehra Çobanlı, Ezgi Örgen ve Kenji Kato'nun turkuaz sırlı seramiklerin geçmişten günümüze kadar uzanan etkileyici mirasını sürdürerek, bu değerli sanat geleneğine katkıda buldukları saptanmıştır. Eserleri, turkuaz sırlı seramiklerin estetik ve duygusal zenginliğini günümüz sanat dünyasına taşımış ve bu tekniklerin önemini korumuştur. Sanatçıların turkuaz sır bileşiminde bakır bileşiklerinden etkin bir şekilde faydalandıkları tespit edilmiştir.

Çalışma kapsamında incelenen reçete örneklerinde turkuaz renk oluşumu için farklı oranlarda bakır bileşiklerinin kullanıldığı ve farklı turkuaz tonları elde etmek için sıcaklık derecelerinin değiştiği tespit edilmiştir. İncelenen reçeteler ve kaynaklar doğrultusunda 1000°C gibi düşük sıcaklıklarda stabil olan turkuaz renginin, farklı oksidasyon derecelerinde hazırlanan seramik sırlarında farklı turkuaz renk tonları oluşturduğu ve pişme sıcaklığının artmasıyla turkuaz rengi elde edilmesinin zorlaştığı saptanmıştır.

KAYNAKÇA

- Arcasoy, A. (1983). *Seramik Teknolojisi*, (No:2). Marmara Üniversitesi Yayınları, s.166-171
- Balyemez, A. (2016), "Seramikte Turkuaz Renk: İki Kültür, İki Teknik" *10. Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, s.564
- Çalışkan, Güneş, P. (2015), "Renk Veren Oksitlerle Geliştirilen 'Stoneware' Sır Araştırmaları", *Yedi; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (14), s.137
- Çetin, E., Gülcan, M. & Türe, O. (2017), 17. Ulusal Kil Sempozyumu Bildiriler Kitabı, Muğla
- Sıtkı Koçman Üniversitesi, Jeoloji Mühendisliği Bölümü,
- Genç, S. (2013) *Sır Sanatı, Boyut Yayınları*", İstanbul, 2013, s.34
- Genç, S., & Erel, E. B. (2019), "Oil Spot (Yağ Benekli) Sırların Araştırılması ve Geliştirilmesi 1200 C" *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, s.278-279
- Gezer, H. (2009), "Prof. Zehra Çobanlı'nın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri" Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
- Grube, E. J. (1994), *Cobalt and Lustre: The First Centuries of Islamic Pottery*. Nur Vakfı, Http-4. Anadolu Üniversitesi Çağdaş Sanatlar Müzesi, <https://csmuze.anadolu.edu.tr/muze-koleksiyonu/kato-kenji> Erişim Tarihi: 22.05.2020

Http-2. İznik Yeşil Cami, <https://www.bursa.com.tr/tr/mekan/iznik-yesil-cami-565/> Erişim Tarihi: 21.09.2024

Koç, E. (2019), “Seramik Sırlarında Kullanılan Renklendirici Oksitlerin, Karbonatların ve Tuzların Etkilerinin Araştırılması” Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Özdemir, Y. (2021), “Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesinden Ünik Özellikte İki Siren/Harpi Figürlü Seramik” *Arkhaia Anatolika Anadolu Arkeolojisi Araştırmaları Dergisi*, (4), s.123-140.

Özkuş, K. (2020), “Anadolu Selçuklu Dönemi Mimari Yapılarında Turkuaz” *Uluslararası Beşerî Bilimler ve Eğitim Dergisi*, 6(13), s.291-318

Öztürk, E. R. (2019), “Mat Makro Kristal Sırların Araştırılması ve Geliştirilmesi” Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Şölenay, E. & Tütüncü, S. (2003), “Bakır Bileşikleriyle İlgili 1200 C’de Turkuaz Sır Araştırmaları” 3. *Uluslararası Eskişehir Pişmiş Toprak Sempozyumu*, s.115

Uslu, A. (2016), “İsmail Yardımcı’nın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri ve Çalışmalarındaki Resimsel Etkiler” Yüksek Lisans Tezi, Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Yastı, Ş. Y. (2011), “Konya Kubad Abad Çinilerinin Arkeometrik Karakterizasyonu ve Benzer Çinilerin Araştırılması” Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1. [http-1. https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/aktuel/babil-in-istar-kapisi-ne-zaman-insa-edildi](http-1.https://aktuelarkeoloji.com.tr/kategori/aktuel/babil-in-istar-kapisi-ne-zaman-insa-edildi) Erişim Tarihi: 06.01.2024

Görsel 2. Örgen, E. (2007). “Büyük Selçuklu Dönemi Turkuaz Sırlı Seramiklerinin özellikleri ve Turkuaz Sırları Yeni Seramik Tasarımları” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel El Sanatları Çinicilik Bölümü, s.63

Görsel 3. Özdemir, Y. (2021), “Karatay Medresesi Çini Eserler Müzesinden Ünik Özellikte İki Siren/Harpi Figürlü Seramik” *Arkhaia Anatolika Anadolu Arkeolojisi Araştırmaları Dergisi*, (4), s.123-140.

Görsel 4. [http-2. https://www.bursa.com.tr/tr/mekan/iznik-yesil-cami-565/](http-2.https://www.bursa.com.tr/tr/mekan/iznik-yesil-cami-565/) Erişim Tarihi: 21.09.2024

Görsel 5. [http-3. https://www.researchgate.net/figure/Bowl-Alev-Ebuezziya-Siesbye-h21-5-cm-O-355-cm-1987_fig5_339785640](http-3.https://www.researchgate.net/figure/Bowl-Alev-Ebuezziya-Siesbye-h21-5-cm-O-355-cm-1987_fig5_339785640) Erişim Tarihi: 05.01.2024

Görsel 6. Gezer, H. (2009), “Prof. Zehra Çobanlı’nın Çağdaş Türk Seramik Sanatındaki Yeri” Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Görsel 7. Örgen, E. (2007). “Büyük Selçuklu Dönemi Turkuaz Sırlı Seramiklerinin özellikleri ve Turkuaz Sırları Yeni Seramik Tasarımları” Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel El Sanatları Çinicilik Bölümü, s.63

Görsel 8. [http-5. https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/kato-kenji](http-5.https://csmuze.anadolu.edu.tr/eser/kato-kenji) Erişim Tarihi: 22.05.2020

TABLO KAYNAKÇA

Tablo 1. Bloomfield, L. (2014). *The Handbook Of Glaze Recipes*, Herbert Press, s.122

Tablo 2. Cooper, E. (2011). *Seramik Sır Reçeteleri El Kitabı*, Çeviren: Mete, Z. s.52

Tablo 3. Memmott, H. (1986). *An Artist’s Guide To The Use Of Ceramic Oxides*, Australia, s.21

Tablo 4. Bloomfield, L. (2014). *The Handbook Of Glaze Recipes*, Herbert Press, s.70

Tablo 5. Bloomfield, L. (2014). *The Handbook Of Glaze Recipes*, Herbert Press, s.70

Tablo 6. Cooper, E. (1980). *The Potter’s Book Of Glaze Recipes*, Pennsylvania University Press, Amerika, s.121

THE QUEST FOR TRUTH AND AUTHENTICITY IN RAINER MARIA RILKE'S "THE PANTHER"

Mohammad Reza ZARE*

Abstract: The opaque poetic language of Rainer Maria Rilke as a symbolist writer facilitates the reader to elicit diverse interpretations from his poems and refabricate their meaning as befitting. Rilke's poem "The Panther", is highly recognized as a prominent symbolic modernist work, showcasing Rilke's profound insight into the human condition and the intricacies of existence. By adopting the framework of existentialism and relying on the symbolic language of the poem, this paper tries to transcend the poem's literal meaning and bring up the possibility of considering "The Panther" as a symbol of modern human questing for truth and authenticity in the backdrop of modernity.

Key Words: Rilke, The Panther, Existentialism, Authenticity, Truth, Modernity.

RAİNER MARİA RİLKE'NİN "PANTER" ADLI ESERİNDE HAKİKAT VE ÖZGÜNLÜK ARAYIŞI

Öz: Rainer Maria Rilke'nin simgeci bir yazar olarak opak şiir dili, okuyucuların şiirlerinden çeşitli yorumlar çıkarmasını ve anlamlarını kişisel deneyimlerine uygun bir şekilde yeniden yapılandırmasını sağlar. Rilke'nin "Panter" adlı şiiri, insanlık durumu ve varoluşun karmaşıklıkları üzerine derin içgörüler sunarak önemli bir sembolik modernist eser olarak geniş çapta kabul edilmektedir. Bu çalışma, varoluşçuluk perspektifinden, fırlatılmışlık, edimsellik, kaygı ve aşkınlık gibi varoluşsal boyutları inceleyerek bu karmaşıklıklara daha derinlemesine inmeyi amaçlamaktadır. Şiirin sembolik diline odaklanarak, analiz, yüzeysel anlamın ötesine geçmeyi ve "Panter" in modern insanın hakikat, özgünlük ve öz gerçeklik arayışının bir metaforu olarak yorumlanma olasılığını keşfetmeyi hedeflemektedir. Modernite bağlamında ele alındığında, kafesinin içinde hapsolmuş panter, bireyin toplumsal yapıların kısıtlamalarından kurtulma mücadelesini ve giderek parçalanan bir dünyada anlam bulma çabasını yansıtmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Rilke, Panter, Varoluşçuluk, Otantiklik, Gerçeklik, Modernite

Introduction

With a career spanning over thirty years, Rainer Maria Rilke (1875-1926) is considered by many to be one of the most influential poets of the 20th century due to his highly crafted verses and compelling contributions to the field. As a modernist writer, Rilke's affiliation with Symbolism approved his perspective on the autonomy of art and its disengagement from external reality

ORCID ID: 0009-0009-8402-5136

DOI: 10.31126/akrajournal.1560251

Geliş Tarihi: 02 Ekim 2024 / Kabul Tarihi: 13 Aralık 2024

*Arak Universty.

while, accentuating internal relations (Kramer, 2010: 115). This attitude, abundantly, made his poetry a suitable medium for confronting and representing human's fundamental dilemmas. Ensuing a visit to the studio of the esteemed French sculptor Auguste Rodin in 1907, during which profound inspiration was gleaned from his oeuvre, he published a collection of poems called *New Poems* that among his numerous works, stands out as a testament to his deep-rooted insight into the human condition and the intricacies of existence. Arguably, Rilke's most famous piece in *New Poems* is "The Panther" which was first written around 1902 but published synchronously with other poems in the collection, becoming a touchstone against which all of Rilke's poems for the next few years were measured.¹ Considering The Panther's symbolic traits due to the opaque nature of language in Rilke's poetry as a symbolist, facilitates us to go beyond the panther's literal representation hence, depicting it as a symbolically referential object. In this paper, I aim to investigate the existential themes imbued within Rilke's poem to portray it as a symbol of modern human striving for authenticity and ultimate truth amidst the backdrop of modernity. The analysis seeks to illuminate the panther's symbolic significance as a representation of modern human's relentless pursuit of authenticity and truth in a rapidly changing world.

1. Philosophical Framework

As a newly emerged doctrine stemming from the heart of modernism following the devastation and disillusionment brought about by World War I, "Existential philosophy" tended to question the meaning of human's existence in a society uprooted from traditional norms and conventions. It is mostly argued that the roots of existentialism can be traced back to the Danish philosopher Søren Kierkegaard (1813–1855) although it evolved into a broader and more diverse form in the 20th century, as practiced and developed by philosophers such as Jaspers, Heidegger, and Sartre. With the intention of comprehending why existentialism came to existence, we may trace its lineage back to ancient Greece. Western philosophy's metaphysical tradition since the time of Plato, prioritized a methodology that delineated the subject from the object to capacitate the subjective consciousness apprehend the representations of the objects—a paradigm mainly referred to as representational thinking. Existentialists however, eschewed the idea of representational thinking by fleeing from observing human as a subjective consciousness striving to uncover the truth behind the objects. Alternatively, they conceived human as an existence "already thrown into the self-interpreting event or activity of existing,

1. See the letter to Clara Rilke of 1 February 1906.

that is always embodied, felt, and historically situated” (Aho, 2023: 4). In this respect, human’s existence is disclosed to, and is in unity with his environment by confronting the givens of his existence, hence, the truth unconcealed for human is in placation with his unique relation to his environment, concrete experiences, and givens. This notion of subjective truth, provoked existentialists to uncover how the self [existence] is, how the self relates to the world, and what the self’s potentialities are (Palmer, 1959: 194). Existentialists have different attitudes and interpretations towards human’s potentialities and moods but despite noticeable differences in this way of philosophizing with different philosophers, they all share some major recurring themes or moods such as freedom, finitude, alienation, anxiety, transcendence, thrownness, facticity, and death that constitute the core of existential philosophy.² Focal to existentialists, is the dichotomy of authenticity and inauthenticity in human existence. Preeminently, existence’s inauthenticity manifests as “complacency, conformity, and self-forgetfulness” (Michelman, 2008: 43) and its authenticity is epitomized by a recognition of “essential finitude, freedom, and responsibility” (Michelman, 2008: 43). To elaborate, the existence fleeting from its substantial potentialities ascertains its inauthenticity, and choosing its “ownmost” potentialities by realizing and actualizing them in concrete moments designates authenticity. For the most part, existence sustains in inauthenticity unless it endeavors to reach and grasp its authentic self, however, this effort would not permanently authenticate the existence as authenticity is not a static state but a dynamic and ongoing process of self-discovery and self-realization. In the following section, drawing upon this theoretical framework, I aim to investigate some of the existential themes and dimensions of Rilke’s “The panther” to depict it as a symbol of modern human yearning for truth and authenticity in a world devoid of fixed values and universal truths. The poem is short enough to be illustrated here along with its English translation since throughout the analysis, I mainly rely on the German version for more precision and integrity.

Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe
so müd geworden, daß er nichts mehr hält.
Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe
und hinter tausend Stäben keine Welt.
Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte,
der sich im allerkleinsten Kreise dreht,
ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte,
in der betäubt ein großer Wille steht.
Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf –. Dann geht ein Bild hinein,

His vision, from constantly passing bars,
has grown so weary that it cannot hold
anything else. It seems to him there are
a thousand bars, and behind the bars, no world.
As he paces in cramped circles, over and over,
the movement of his powerful soft strides
is like a ritual dance around a center
which a mighty will stands paralyzed.
Only at times, the curtain of the pupils
lifts, quietly –. An image enters in, rushes

2. In his book *Existentialism* (1973), John Macquarrie considers the presented themes as essential existential themes common among existentialist.

geht durch der Glieder angespannte Stille – down through the tensed, arrested muscles
und hört im Herzen auf zu sein. plunges into the heart and is gone.³

2. Existential Analysis of *The Panther*

The first existential dimension that comes to fore in “The panther” is ‘thrownness’. Rilke brings forward a vivid image of a thrown and captivated panther in a cage, commencing describing the panther’s status within its given environment from the beginning of the poem. The common description of a panther is a dynamic and rageful creature with no sign of languor but Rilke’s poem describes an animal that has given up and broken down, mentally, by the monotony of life in captivity (Driscoll, 2018: 42). The very first lines of the poem “Sein Blick ist vom Vorübergehn der Stäbe so müd geworden, daß er nichts mehr hält” initiate depicting the panther’s dimension of thrownness behind bars as an embodiment of its existential finitude and illustration of its situation of confinement and limitation. Correspondent to thrownness is existential “situationality” that is the “inescapable fact of always being in a situation and never being able to escape it and always having to find one’s realization through it” (Palmer, 1959: 198). It is through this confrontation with thrownness that existence can strive for its authentic self. Consequently, the panther should relate itself to its situation and environment to obtain self-realization but as Rilke depicts, the animal is so exhausted of struggling to achieve self-determination that “it cannot hold anything else”. This image of a panther captivated and thrown into a cage, symbolizes modern human being captivated and thrown into a predetermined situation of life in the age of crisis and uncertainty, whose weariness is vivid due to existential struggle for truth and authenticity as “the quest for authentic personal being meets with resistance and sometimes with frustration” (Macquarrie, 1973: 4). Rilke correlates the panther’s weary and exhausted vision to “Vorübergehn der Stäbe” thus, the panther’s “Blick” could stand for human consciousness and “die Stäbe” presents the possible forms of truth Man has examined but none being the ultimate one.

Sequacious to thrownness, “facticity” is the dimension we envisage next. For existentialist, the term facticity, refers to how existence apprehends its concrete social, historical, and physical givenness of its situation (Michelman, 2008: 146). Encompassing social and historical aspects, facticity, is the closest existential dimension to the idea of “thrownness” demonstrated in the opening lines of the poem and the image Rilke exhibits of a thrown and captivated panther into a situation of confinement. Rilke’s enigmatic symbolist language portraying ambiguity between physical and metaphysical realms effectuates our

3. Translated by Stephen Mitchell.

interpretation of facticity in “Ihm ist, als ob es tausend Stäbe gäbe” to be simultaneously physical and metaphysical due to the obscurity of the language. In a sense, concentrating on the physical givenness, “tausend Stäbe” might allude to the panther’s incarnated existence within its given physical structure of which there is no emancipation inasmuch as “existence is essentially determined by facticity” (Solomon, 2005: 136). The consequence of facticity, however, is the need for the pure awareness of self to realize that its realization must come through incarnation in the body (Palmer, 1959: 199). This idea leads us to discuss the metaphysical aspect of the existence’s facticity. As the idea suggests, it is through the awareness of incarnation that existence comes to achieve self-realization. Having in mind the assumption that the panther’s exhaustion could relate to its struggle for self-realization, hence, the “tausend Stäbe” in a metaphysical sense, is an embodiment of the panther’s metaphysical constraints in becoming self-aware as the basis for self-realization. Succeeding line “und hinter tausend Stäben keine Welt” endures a demonstration of the panther’s existential isolation albeit, owing to the obscure language of Rilke, the distinction between physical and metaphysical isolation is not very clear-cut. Being alone in experience and not sharing interpretations, perceptions, and reactions with the outside world arise the feeling of existential isolation (Long et al., 2022: 494) and the portrait we have hitherto, is a panther isolated from the outside world either physically by being in a cage or metaphysically by being unable to express itself. Nevertheless, physically or metaphysically, the panther is condemned to exist in this isolation considering there is no world behind the bars of constraints. Rilke’s illustration of the panther’s mood of facticity to be presenting human’s physical and metaphysical existential constraints, touches upon human beings’ existential crises and struggles to achieve self-determination and subsequently, authenticity and truth in the age of modernity.

As a fundamental dimension, “anxiety”, plays a crucial role in the journey of existence’s appetite for authenticity. Not as a psychological state but an ontological mood, in existentialism, anxiety is defined as a “precognitive apprehension of the groundlessness of the world in tandem with the groundlessness of the self” (Michelman, 2008: 243). In other words, Existence’s confrontation with anxiety reminds it of the possibility of its impossibility, meaning death. Having anxiety, the existence is aware of living in the face of an end and any time it may vanish into nothing (Macquarrie, 1973: 152-153) thus, by confronting the anxiety of this nothingness, it endeavors to achieve self-realization and take responsibility for its choices, yearning to achieve its authentic being. The existential phenomenon of anxiety is often associated with “Helplessness” which is the imposition of anxiety on existence that cannot be helped

for being an ontological dimension. “Helplessness in the state of anxiety can be observed in animals and humans alike and it expresses itself in loss of direction and inadequate reactions” (Solomon, 2005: 331). Referring to the poem, the image depicted of the panther’s ceaseless pacing in tight circles by Rilke in “Der weiche Gang geschmeidig starker Schritte, der sich im allerkleinsten Kreise dreht” could ingeminate its confrontation with existential anxiety and helplessness. The panther appears to be lost in direction and captivated in a repetitive mode of action, indicating its struggle for acquiring the authentic self or the ultimate truth before facing its possibility of impossibility and its helplessness of not being able to escape this anxiety. This portrayal of the panther’s movement could symbolically reflect the modern human’s condition in dealing with existential anxiety in the face of life’s constraints and is a poignant reminder of the unsettling realization of the self’s limitations and the inevitability of death. In a sense, anxiety awakens the existence from its illusions and confronts it with the responsibility to grasp its authentic being (Macquarrie, 1973: 131) likewise, as for the panther, the modern human who confronts his existential anxiety would be lost in direction and struggles to grasp his authentic self.

In existentialists perspective, the term “Transcendence” does not refer to the sublime and beyond empirical world experiences but it is determined as a way of comprehending and actualizing the potentialities of the self [existence] and projecting possibilities into the future (Michelman, 2008: 315). Accounting prudently, I assume Rilke in “ist wie ein Tanz von Kraft um eine Mitte” after depicting the panther’s repetitive motion and helplessness, tries to describe the panther’s “Tanz von Kraft” as its ownmost potentialities. However, by placing it around a “Mitte” that is an embodiment of constraint and deadlock, he affirms the potentialities are suppressed and the panther is incapable of projecting possibilities into the future or in other words, incapable of transcendence. Applying the prefix *be-* to a word in German, as in the word *be-täubt*, indicates the matter is being imposed upon the object, consequently, it is possible to consider the panther’s paralyzed being as the result of the inflicted facticity and thrownness, preventing its transcendence. Although the panther is paralyzed and its inner potentialities are suppressed, its will to transcend is somehow displayed in ‘in der betäubt ein großer Wille steht’. Observing the panther’s situation, we can metaphorically presume it to be portraying the modern human struggling to project possibilities into the future although his inner potentialities might be suppressed by his facticity, isolation, and thrownness.

As formerly stated, existence would not always abide in authenticity and should constantly struggle to grasp its authentic self. This notion is ingeniously

depicted by Rilke in “nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille sich lautlos auf”. Although the panther constantly scrabbles for authenticity, only sometimes does it grasp its authentic self as the unveiling of the pupils symbolically presents this notion. In continuation to this line that we interpreted as a moment of authenticity, the poem continues to demonstrate the panther’s encounter with the glimpse of truth in “Dann geht ein Bild hinein”. For Heidegger as a well-known Existentialist, truth “happens” when concealments are stripped away and when things emerge into openness (Macquarrie, 1973: 105). Considering the “Vorhang” as a sign of concealment bested before the panther’s eyes, Rilke in unveiling the curtain of the pupils approaches the eradication of the concealment and accordingly the panther’s confrontation with the “Bild” as a truth disclosed to its existence. The idea of ultimate truth in tandem with the context of modernism is challenged in ‘geht durch der Glieder angespannte Stille – und hört im Herzen auf zu sein’. The “Bild” symbolically presenting a glimpse of truth, turns out to be an arbitrary and impermanent form of it as it goes through the muscles of the panther and reaches the heart of it but after this journey which metaphorically demonstrates the journey of finding the truth, vanishes in the heart of the panther. Symbolically representing the human of modernity, the panther, after having a glimpse of truth through an introspective journey realizes the “image” is still the same as the thousand bars and forms seen and comprehended before. This grasping and losing of the truth, could be accounted as modern human being’s existential absurdity, trapped in an unlimited loop of crisis for grasping truth and authenticity.

Conclusion

In conclusion, relying on this existential analysis, Rilke’s “The Panther” as a prominent symbolic modernist work, adequately resembles some of the existential moods modern human tolerates in the journey of longing for his authentic self and the ultimate truth requisite for being. In this sense, it is worthy to look at the poem as symbol of modern human beings who are divorced from their conventional values and endeavor to find authenticity and truth in an indifferently world.

Acknowledgement

The author would like to thank Dr. Mohammad Ghaffary for his insightful recommendations to improve the quality of this paper.

REFERENCES

- Aho, Kevin, “Existentialism,” *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (eds.), Web. [date of access, March 31, 2024].
- Driscoll, Kári. “Second Glance at the Panther, or: What Does It Mean to Read Zoopoetically?” *Frame: Tijdschrift voor Literatuurwetenschap* 31.1 (2018): 29-47.

Kramer, Andreas. "Rilke and modernism." *The Cambridge Companion to Rilke*, Ed. Robert Vilain and Karen Leeder, Cambridge UP, 2010, 113–30.

Kızıler Emer, Funda (2020): „Ein Überblick über Rilkes Dichtung und deren Rezeption in der Türkei anhand einer Minor-Bibliographie“. In: *Rezeption der deutschsprachigen Literatur in der Türkei I*, Ali Osman Öztürk, Cemal Sakallı, Mehmet Tahir Öncü (Hrsg.), Berlin: Logos Verlag, pp. 219-244 (= Germanistik in der Türkei, Bd. 8, ISBN 978-3-8325-5213-8)

Kızıler Emer, Funda (2024) tarihli son yayını (bkz. EK2)

Long, Anson E., et al. "Existential isolation and the struggle for belief validation." *British Journal of Social Psychology* 61.2 (2022): 491-509.

Macquarrie, John. *Existentialism*. Penguin Books, 1973.

Michelman, Stephen. *Historical Dictionary of Existentialism*. Scarecrow Press, 2008.

Öztürk, Ali Osman (2022): *Hayat Hakikat Edebiyat*. Ed. Fatih Tepebaşılı. Çanakkale: Paradigma Akademi, pp. 21-27, ISBN 978-625-8187-63-2 (bkz. EK1)

Palmer, Richard Edward. *A study of existentialism in certain poems by Charles Baudelaire, R.M Rilke, and T.S. Eliot*. 1959. U of Redlands, PhD dissertation.

Rilke, Rainer Maria. *Neuen Gedichte Anderer Teil*. Macmillan, 1987.

Solomon, Robert C. *Existentialism*. Oxford UP, USA, 2005.

SANAT UZMANLIĞININ EVRİMİ: GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE BİR İNCELEME*

Betül KÜÇÜK*

Öz: Sanat uzmanlığı, sanat eserlerinin tarihini, teknik özelliklerini analiz eden, orijinalliğini ve değerini belirleyen bir meslek olarak geçmişten günümüze büyük önem taşımıştır. 18. yüzyıl ve sonrasında Johann David Passavant, Giovanni Morelli, Bernard Berenson, Max Jakob Friedländer ve Maurits Michiel van Dantzig gibi önemli figürlerin, sanat eserlerinin stilistik değerlendirmeleri ve özgünlük tespitleri üzerine yaptığı çalışmalar sanat uzmanlığının gelişimine önemli katkılar sağlamıştır. Passavant'ın eski ustaların eserlerine yönelik yaptığı katalog çalışmaları, Morelli'nin sanat eserlerini incelerken detaylara odaklanan Morellian Metodu, Berenson'un Morellian Metodu'nu geliştiren stilistik değerlendirmeleri, Friedländer'in stilistik değerlendirmelerle birlikte bilimsel analiz yöntemlerinin gerekliliğini savunan düşünceleri ve Dantzig'in objektif kriterler oluşturan piktoloji yaklaşımları sanat uzmanlığının temel taşlarını oluşturmuştur. Teknolojinin gelişimi ve sanat eserlerinin özgünlük tespitlerinde bilimsel analiz yöntemlerinin kullanımının yaygınlaşması, sanat uzmanlığını disiplinler arası bir yaklaşıma evrilmiştir. Sanat eserlerinin incelenmesinde çeşitli analiz yöntemleriyle sanatçıların kullandıkları pigment ve bağlayıcıların içeriklerinin belirlenmesi, organik malzemelerin yaşının belirlenmesi ve malzemelerin yapısal özelliklerinin incelenmesi daha kesin sonuçlar elde edilmesini sağlamıştır. Bu makale, sanat uzmanlığının evrimini, Johann David Passavant'tan günümüze kadar nasıl geliştiğini, sanat uzmanlarının eserleri değerlendirirken kullandıkları stilistik değerlendirmeleri, analitik yöntemleri ve disiplinler arası yaklaşımları incelemektedir. Ayrıca Türkiye'de sanat uzmanlığının mevcut durumunu değerlendirerek bu alandaki gelişmeler ve uygulamalar ele alınmaktadır. Sanat uzmanlarının çalışma yöntemlerinin tarihsel süreç içindeki dönüşümü ve modern teknolojilerin bu mesleğe katkıları, sanat eserlerinin kesin sonuçlarla değerlendirilmesi açısından önemlidir.

Anahtar Kelimeler: sanat uzmanlığı, sahtecilik, özgünlük tespiti, disiplinler arası yaklaşımlar.

THE EVOLUTION OF ART EXPERTISE: A HISTORICAL OVERVIEW THE EVOLUTION OF ART EXPERTISE: A HISTORICAL OVERVIEW

Abstract: Art expertise has always been of great importance from the past to the present as

*Bu makale, İstanbul Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi tarafından 37788 Proje numarasıyla desteklenmiş olan "Yağlıboya Tablolarda Kopya ve Sahtecilik: Bilimsel Analizlerle Özgünlük Tespitinin Araştırılması ve Uygulama Örneği" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

ORCID ID : 0000-0003-4299-523X

DO : 10.31126/akrajournal.1568576

Geliş Tarihi : 17 Ekim 2024 / 06 Aralık 2024

**Türkiye yazma eserler kurumu başkanlığı ve kitap şifahanesi ve arşiv başkanlığı.

a profession that analyzes the history and technical features of works of art and determines their originality and value. In the 18th century and later, the studies of important figures such as Johann David Passavant, Giovanni Morelli, Bernard Berenson, Max Jakob Friedländer and Maurits Michiel van Dantzig on stylistic evaluations and determinations of originality of works of art have made significant contributions to the development of art expertise. Passavant's catalog studies of old masters' works, Morelli's Morellian Method that focuses on details while examining works of art, Berenson's stylistic evaluations that developed the Morellian Method, Friedländer's ideas that advocated the necessity of scientific analysis methods together with stylistic evaluations and Dantzig's pictological approaches that create objective criteria have formed the cornerstones of art expertise. The development of technology and the widespread use of scientific analysis methods in determining the originality of works of art have transformed art expertise into an interdisciplinary approach. In the examination of works of art, the determination of the pigment and binder content used by artists, the determination of the age of organic materials and the examination of the structural properties of materials have provided more accurate results. This article examines the evolution of art expertise, how it has developed from Johann David Passavant to the present, the stylistic evaluations, analytical methods and interdisciplinary approaches used by art experts while evaluating works. In addition, the current status of art expertise in Turkey is evaluated and developments and practices in this field are discussed. The transformation of art experts' working methods throughout the historical process and the contributions of modern technologies to this profession are important in terms of evaluating works of art with accurate results.

Key Words: art expertise, forgery, authenticity verification, interdisciplinary approaches.

Giriş

Koleksiyon terimi, belirli bir ilgi alanına yönelik nesnelere zevk almak veya yarar sağlamak amacıyla biriktirme ve toplama olarak tanımlanmaktadır (Uzun Aydın, 2020: 83). Bu bağlamda, tarihte ilk koleksiyonerler olarak Roma Devleti ele alınabilir. Onların kadim Mısır uygarlığından alarak Roma'ya ve Konstantinopolis'e diktikleri Obeliskler, Yunan anakarasından getirdikleri bronz Yılanlı Sütünü İstanbul'da Hipodromun spinasına yerleştirerek sahiplenmeleri bu konuda ilk örneklerdendir (Kozan, 2023: 363; Altun, 2021: 119-120). Bunlardan başka Romalı varlıklı aileler de zaman içinde koleksiyonlarını oluşturmaya ve bunları sergilemeye istek duymuşlardır (Serpil, 2006: 6; Turak, 2017: 140).

Avrupa'da Orta Çağ'da kiliseye bağlı kalan sanat, Rönesans ile özgürleşmiş ve toplumsal yapıda sanata ilgi duyan burjuva sınıfının oluşmasıyla farklı bir yön kazanmıştır. (Işık, 2016: 8). Ayrıca Medici gibi zengin ve köklü aileler Fra Angelo (1395-1455), Sandro Boticelli (1445-1510), Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386-1466), Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564), Leonardo da Vinci (1452-1519) ve Raffaello Sanzio da Urbino (1483-1520) gibi dönem sanatçılarına destek vererek sanatçıların da ön plana çıkmasına ve tanınmasına olanak sağlamışlardır. Bu gelişmelerle beraber sanat statü olarak görülmüş ve Avrupa'da sanat hareketliliği başlamıştır (Serpil,

2006: 14). 1674 yılında açılan Stockholm Müzayede Evi, 1744 yılında Sotheby's ve 1766 yılında açılan Cristie Müzayede Evi sanatın değerlendirilmesinde önemli merhaleler teşkil etmişlerdir (Artun, 2014; Özer, 2009). Bu gelişmelerle birlikte toplumun üst katmanlarında sanat eserlerine sahip olma arzusu oluşmuş, bu da sanat eserlerinin biricikleşmesine ve değerlerinin hızlı bir şekilde yükselerek özel koleksiyonların oluşmasına ve müzelerin açılmasına zemin hazırlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda British Museum, Louvre Museum, National Gallery, Glyptohek, Tate Gallery gibi ulusal müzeler ve değişik statülerde daha birçok müze kurulmuştur. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın ardından birçok koleksiyon devlet müzelerine bağışlanmış ya da müzeye çevrilmiştir. Örneğin koleksiyoner James Jackson Jarves'in koleksiyonu Yale Üniversitesi'ne bağışlanırken, koleksiyoner Isabella Gardner'ın koleksiyonu Boston Müzesi'nin kurulmasına olanak sağlamıştır. Bir diğer koleksiyoner Loeser'in koleksiyonunun bir kısmı Harvard Üniversitesi'nin Fogg Sanat Müzesi'ne diğer kısmı ise Vecchio Sarayı'na bağışlanmıştır. Avukat ve sanat koleksiyoncusu olan Basilius Amerbach'ın sahip olduğu koleksiyon, ölümünden sonra Basel Üniversitesi'ne bağışlanmıştır. Elias Ashmole'un koleksiyonunun bağışlanmasıyla kurulan Oxford Üniversitesi Ashmolean Müzesi de ilk üniversite müzesi olmuştur (Serpil, 2006: 30; Çetin vd., 2019: 104).

Avrupa'da sanatın değerlendirilmesi alanında toplumda bu gelişmeler olurken Osmanlı'da başlardan itibaren saray yönetimince belli niyetlerle değerli olarak addedilen eşyalarla koleksiyon oluşturulması anlayışı görülmektedir. Padişahların kullandıkları silahlar, kıyafetler, okudukları kitaplar ve savaş ganimetlerinin sarayda korunması ya da padişahların ilgi alanlarına yönelik koleksiyon oluşturmaları bu durumu desteklemektedir. Örneğin Fatih Sultan Mehmet'in minyatür koleksiyonu, Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman'ın porselen koleksiyonu, Sultan II. Abdülhamid'in değerli taş ve mücevher koleksiyonu oluşturdıkları bilinmektedir. 18. yüzyıldan itibaren Batılılaşma girişimleriyle ülkeye davet edilen Batılı sanatçıların eserlerini saraya sunmalarıyla da resim koleksiyonları oluşmaya başlamıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru Sanayi-i Nefise Mektebi'nin açılmasıyla sanata verilen değer artarken Müze-i Hümayun'un kurulmasıyla sanat eserlerine verilen değer artmıştır (Rastgeldi, 2019: 26-27).

Türkiye Cumhuriyeti döneminde, 1930'lu yıllardan itibaren devlet, kamu binalarında sanat eseri bulundurmayı zorunlu kılmış ve bankalar arasında bir sanat rekabeti başlamıştır. Ressam Eşref Üren'in eserlerinin büyük bir kısmına sahip olan Türkiye İş Bankası, dönemin ilk banka koleksiyonuna sahip olmaya başlamıştır (Serpil, 2006: 53-54). 1937 yılında Dolmabahçe Sarayı Velihaht Da-

iresi'nde saraylarda, konaklarda, depolarda unutulmaya yüz tutmuş ve çürümeye bırakılmış olan eserler toplanmış, tasnif edilmiş ve koruma altına alınmıştır (Evcin, 2011: 547).

1939 yılında Taksim'de Türkiye'nin ilk sanat galerisi olan Daimî Resim Heykel Satış Galerisi, 1945'te İsmail Hakkı Oygur'ın açtığı galeri, 1950'lerde Maya Sanat Galerisi, 1956'da Ertem Galerisi açılmıştır. Çoğu galeri Beyoğlu civarında açılmış, bir süre sonra da maddi yetersizlikler nedeniyle kapanmak zorunda kalmıştır. 1960'larda yakalanan ivme ile tekrar bir girişim başlamış, 1972'de Melde Kaptana Galerisi'nin açılmasıyla merkez Nişantaşı ve Teşvikiye'ye geçmiş, bu trend devam ederek 1975 yılında da Galari Baraz Kurtuluş'ta açılmıştır (Nuran, 2016: 38-43).

1980'li yıllara gelindiğinde dünyada üst gelir grubunu oluşturan kesimde ünlü ressamalara ait eserleri elde etme eğilimi artmış, koleksiyonerler ve müzayede evleri de bu eğilimi değerlendirerek toplanan eserlerin yüksek fiyatlarla satılmasının piyasasını oluşturmuşlardır. Örneğin 1987'de Van Gogh'un "Ayçiçekleri" Christie Müzayede Evi'nde 39.921.750 dolara, 1989'da Picasso'nun "Pierrette'nin Dügünü" adlı tablosu Drouot'un açık artırımında 78.100.000 dolara satılmıştır (Edwards, 1991: 9).

Ünlü sanatçıların eserlerine biçilen değerler ve onlara olan talep göz önüne alındığında bu eserlerinin sahtesini üretme ve özgünmüş gibi satarak kısa yoldan para elde etmek isteyen kişiler birçok girişimde bulunmuştur. Han van Meegeren'in ürettiği Johannes Vermeer sahteleri (Cohen, 2012: 17), Otto Wacker'ın ürettiği Vincent van Gogh sahteleri (Feilchenfeldt, 1989: 293; Nelson, 2011: 15), Elmyr de Hory'nin ürettiği Picasso, Henri Matisse ve Amedeo Modigliani sahteleri, Eric Hebborn'un ürettiği Pieter Brueghel, Anthony van Dyck, Giovanni Battista Piranesi, Jean Baptiste-Camille Corot ve Peter Paul Rubens sahteleri ya da Mark Landis'in ürettiği Lionel Walden ve Charles Courtney Curran başta olmak üzere birçok sanatçıya ait sahte eserlerin ticareti ya da bağışını yapma vakalarının literatürde yer alması bunu desteklemektedir (Keats, 2013: 109-110; Hebborn, E., 2004: 177). Günümüze yakın bir örnek ise Knoedler Company'nin Glafira Rosales adlı bir kadından satın aldığı Jackson Pollock sahteleri üzerine yapılmış belgesellerdir.

Sanat çevrelerinde ortaya çıkan sahtecilik vakaları, sanat eserlerinin özgünlüklerinin sorgulanmasına ve her müzayede evinin sahip olduğu ve satışı sunacağı eserler için detaylı kataloglar hazırlamaya başlamasına yol açmıştır; ancak birçok müzayede evinin hazırladığı katalog çalışmaları ve kimlik doğrulamaları, eseri gönderen kişinin itibarı ile sınırlı kalmıştır. Bu nedenle sanat uzmanlığına olan ihtiyaç artmıştır.

1.Sanat Uzmanlığının Tarihsel Gelişimi

Sanat eserleri tarih boyunca toplumsal statü sembolü olarak görülmüş ve bu da sanat piyasasında güvenilirlik ihtiyacını doğurmuştur. Fransızca 'da "expert", İngilizce 'de ise "connoisseur" olarak adlandırılan sanat uzmanı, sanat piyasasının güvenilirliğini sağlamak, koleksiyonculara ve müzelere rehberlik etmek ve sanat eserlerinin korunmasına katkıda bulunmak gibi önemli görevler üstlenmektedir. Sahte sanat eserlerinin varlığı ve koleksiyonculuğun gelişimiyle şekillenen sanat uzmanlığı, zamanla profesyonel bir alan haline gelmiştir. Bu meslek dalında uzmanlar, inceledikleri eserin hangi sanatçı tarafından yapıldığını, hangi döneme ait olduğunu, eserlerin tekniklerindeki hataları, döneme ait olmayan eklemeleri ve kullanılan malzemeleri çeşitli değerlendirmeler ve analiz yöntemleriyle tespit etmekle görevlidirler (Subaşlar, 2012: 18).

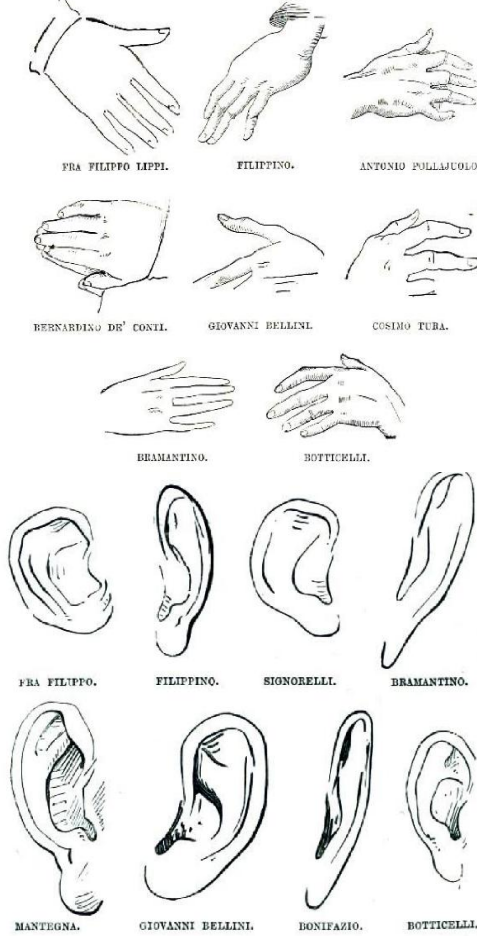
Sanat uzmanları bir eseri incelerken, uzman olmayanlardan farklı yöntemler ve bakış açılarıyla hareket etmektedirler. Augustin ve Leder (2006) bu düşüncüyü basit bir deneyle açıklamışlardır. Bir grup üniversite öğrencisi ve uzman balıkçılardan, farklı türdeki deniz canlılarının resimlerini gruplamalarını istemişlerdir. Öğrenciler inceledikleri resimleri gözle görülen özelliklere göre sınıflandırırken, uzman balıkçılar ekolojik kriterlere göre sınıflandırmışlardır. Bu durum, uzman olmayanların eserleri günlük bilgilerine, deneyimlerine, estetik görünümüne ve kompozisyonuna bakarak değerlendirdiğini, sanat uzmanlarının ise üslup, stil ve sanata özgü kavramları dikkate alarak değerlendirdiğini göstermektedir (Augustin & Leder, 2006: 136-137).

16. yüzyıla kadar sanat eserlerinin özgünlüğü, eserlerin sanatçısı yaşıyorsa ondan alınan teyitlerle veya sanatçının atölyesinde çalışan öğrencilerinin doğrulamasıyla belirlenmekteydi. Ancak 17. yüzyıl sonları ve 18. yüzyıl başlarında sanat uzmanlığı alanında önemli gelişmeler yaşanmaya başlamıştır (Novak, 2013: 16-18). Bu konuda bazı örnekler şunlardır:

Johann David Passavant (1787-1861) sanat tarihine ve sanat uzmanlığına önemli katkılarda bulunmuş ressam, sanat tarihçisi, küratördür. Passavant, eski ustaların baskı ve çizimlerini kataloglayarak sanat eserlerinin sistematik bir şekilde belgelenmesini sağlamıştır. Raffaello Sanzio'nun (Raphael) biyografisini ve eserlerini kronolojik sıraya göre listeleterek 1839'da iki cilt halinde yayımlamıştır. Bu çalışma, Raphael'in eserlerinin daha iyi anlaşılmasına ve değerlendirilmesine katkıda bulunmuştur. Passavant Frankfurt'taki Städel'sches Kunstinstitut'ta küratör olarak görev yaptığı sırada önemli eserler edinmiş, sergiler düzenlemiş ve sanat eğitimi vermiştir (Meyer, 2022: 186-187; Borchert, 2005: 187).

Giovanni Morelli (1816-1891), sanat tarihçisi, eleştirmen ve politikacı olarak 1870'lerde sanat eserlerinin orijinalliğini belirlemede "Morellian Metodu" (Şekil 1) olarak adlandırılan bir metot geliştirmiştir. Bu metot, sanat eserlerinin

kimlik ve özgünlük tespitinde küçük detaylara odaklanmaktadır. Morellian Metodu'na göre her sanatçı, yaptığı tablo ve çizimlerde kulak, el ve ayak parmakları gibi detaylarda kendi karakteristik özelliklerini bilinçsizce aktarmakta ve hayatı boyunca yaptığı tüm resimlerde bu bilinçsiz aktarımları tekrarlamaktadır (Spencer, 2004: 33).



Şekil 1: Morelli'nin İtalyan Rönesansı'nda el ve kulak çizimleri türlerini derlediği örnekler (Spencer, 2004: 34-35).

Morellian metodunda, genel değerlendirmeler (sezgiler, kompozisyon ve figürler), karakteristik özellikler (konu seçimi, renk ve gölge) ve ayrıntılar (portre, çocuk ve melekler, bacak kol hareketleri, el, parmaklar, tırnaklar, bu-

run, kulak, kafa, göz, ağız, başparmaklar, kaş ve dudaklar, perde, peyzaj, mimari, arka plan, aksesuarlar, kitap, giysi, halı) bulunmaktadır (Miranda, 2021: 8).

Bernard Berenson (1865-1959), İtalyan Rönesansı üzerine uzmanlaşmış sanat tarihçisi ve eleştirmendir. Berenson'un çabaları sayesinde sanat uzmanlığında yeni bir çağ başlamıştır (Novak, 2013: 21). “The Venetian Painters of the Renaissance” (1894) ve “Italian Painters of the Renaissance” (1952) gibi eserleri sanat tarihi alanında önemli referans kaynakları olmuştur. Berenson, Morellian Metodu’nu benimsemiş ve kendi düşünceleriyle harmanlayarak “The Rudimentss of Connoisseurship (A Fragment)” adlı kitabını yayınlamıştır. Bu kitapta eserlerin tespitine yönelik başlıkları birinci grup (kulak, el, kumaş kıvrımları, manzara), ikinci grup (saç, göz, burun, ağız) ve üçüncü grup (kafatası, çene, figürlerin hareketi, mimari, renk, ışık-gölge) olarak sınıflamıştır (Subaşilar, 2012: 12). Ayrıca Amerika’da bulunan birçok müzedeki başyapıtların satın alınmasında danışmanlık yapmıştır ve bu eserlerin doğru bir şekilde değerlendirilmesini sağlamıştır.

Max Jakob Friedländer (1867-1958) sanat tarihçisi ve müze küratörüdür. Özellikle Erken Hollanda resimleri ve Kuzey Rönesansı üzerine uzmanlaşmıştır. Bu alandaki en önemli eseri, 14 ciltlik “Die altniederländische Malerei” (Eski Hollanda Resmi) adlı çalışmasıdır. Berlin’deki Kaiser Friedrich Müzesi’nde (bugünkü Bode Müzesi) görev yaptığı dönemde önemli eserlerin müze koleksiyonuna katılmasını sağlamıştır. Sanat eserlerinin özgünlük tespitinde, Morelli ve Berenson’un yöntemlerinin kesin ve doğruluğu kanıtlanabilir olmadığını belirten Friedländer, sezgiye dayalı ilk izlenimlerin önemli olabileceğini ancak sanatsal değişim ve yenilik arayışındaki sanatçılar için kesinlik sağlamanın zor olduğunu vurgulamıştır. Bu nedenle bilimsel yaklaşımların gerekliliğini savunmuştur (Miranda, 2021: 8).

Maurits Michiel van Dantzig (1903-1960) sanat teorisyeni, restoratör ve ressamdır. Dantzig, Morelli’nin stilistik değerlendirme düşüncelerine katılarak özgünlüğü kanıtlanmış veya uzmanlarca kabul görmüş resimlerin de incelenmesini önermiştir. 1937’de yazdığı “Schilderkunst, maakwerk, vervalsching” adlı kitabında, sanat eserlerinin orijinallliğini belirlemede objektif kriterler geliştirmeye çalışmıştır. Çalışmaları sonucunda sanat eserlerinin değerlendirilmesinde bilimsel ve sistematik bir yaklaşım içeren piktoloji yöntemini geliştirmiştir. Bu yönetime göre, bir resmin tanımlanabilmesi ve sanatçıya atfedilebilmesi için birçok unsurun belirlenmesi ve benzerliklerin örtüşmesi gerekmektedir. Örneğin, Dantzig, Frans Hals’a atfedilen bir tabloyu incelerken, oluşturduğu listedeki özellikleri doğrularak, örtüşen özelliklerin sayısının fazla olmasının tablonun Frans Hals’a ait olduğunu kabul etmede etkili olabileceğini düşünmüştür (Bruyn vd., 1982: 14). Van Dantzig, piktoloji yöntemini

kullanarak Johannes Vermeer'e atfedilen "De Emmaüsgangers" adlı tablonun Han van Meegeren tarafından yapılmış bir sahtecilik olduğunu ortaya çıkarmıştır.

Dantzig'in piktoloji yöntemi ve modern teknolojinin birlikte kullanılmasını içeren bir çalışmada, Picasso (130), Henri Matisse (77), Egon Schiele (36), Amedeo Modigliani (18) ve 1910-1950 yılları arasında eser vermiş diğer sanatçılara (50) ait toplam 297 çizim incelenmiştir. Dantzig'in, fırça darbelerinin sanatçının karakteristik özelliklerini yansıttığı önerisi dikkate alınarak fırça darbelerinin başlangıcı, ortası, sonu, şekli, tonu ve uzunluğu ölçülerek istatistiksel analizler yapılmıştır. Çalışmada, beş ressamdan, ünlü sanatçılara ait özgün resimlerin birebir kopyalarını yapmaları istenmiştir. Çizimlerin karakteristik özellikleri algoritmalar ve sinir ağları kullanılarak tanımlanmıştır. Sonuçlar sanatçıların kompozisyon ve renk paletlerinin taklit edilebilse bile çizim stillerinin taklit edilmesinin zor olduğunu bu sayede sahte çizimler ile özgün çizimler arasında ayırım yapılabildiğini göstermiştir (Elgammal vd., 2018).

Sanat eserlerinin değerlendirilmesi üzerine değerli çalışmalar yapan diğer uzmanlarında bu alana katkıları oldukça önemlidir. Sanat tarihçisi Aby Moritz Warburg (1866-1929) ve sanat tarihçisi Erwin Panofsky (1892-1968) sanat eserlerinin ikonografik çözümlenmeleri ve değerlendirmeleri üzerine önemli çalışmalar yapmıştır. Sanat tarihçisi Roberto Longhi (1890-1970) Caravaggio'nun eserleri ve sanatı üzerine çalışmalar yaparak Barok sanatı üzerindeki etkisini vurgulamıştır. Sanat tarihçisi, sanat uzmanı ve küratör Philip Pouncey (1910-1990), tarihçi Denis Mahon (1910-2011) ve sanat tarihçisi James Martin (1920-2011) sanat eserlerinin değerlendirilmesinde analitik yaklaşımın önemini vurgulamışlardır. Sanat tarihçisi, sanat tüccarı ve televizyon sunucusu Philip Mould (1960-) BBC'de yayınlanan ve sanat eserlerinin orijinalliğini araştıran "Fake or Fortune?" adlı programda birçok kayıp veya yanlış tanımlanmış sanat eserini keşfetmiş ve doğrulamıştır. Sanat tarihçisi Bendor Grosvenor (1977-) İngiliz sanat eserleri üzerine uzmanlaşmıştır. Ayrıca BBC'de yayınlanan sanat eserlerinin orijinalliğini araştıran "Britain's Lost Masterpieces" adlı programda birçok sanat eserinin orijinalliğini keşfetmiştir.

20. yüzyıla beraber bir sanatçının tüm eserlerini veya belirli bir eser grubunu sistematik ve detaylı bir şekilde belgeleyen Catalogue Raisonnés (Ayrıntılı Eser Kataloğu) doğrulama ve özgünlük tespiti çalışmalarında değerli kaynaklar haline gelmiştir. Bu kataloglar, sanatçının eserlerinin başlıkları, boyutları, teknikleri, yapım tarihleri ve varsa imzaları gibi temel bilgileri içermektedir. Ayrıca eserlerin sahiplik/mülkiyet geçmişi (provenance), sergi ve bibliyografik geçmişleri de yer almaktadır. Günümüzde bu kataloglar, sanat eserlerinin değerinin belirlenmesinde ve sanat piyasasında alım-satım işlemlerinde

güvenilir bir referans kaynağı olarak kabul edilmektedir. Birçok alıcı satın almak istediği eser katalogda yer almıyorsa almaktan çekinmekte ya da vazgeçmektedir (Novak, 2013: 23-24). Örneğin, 1987 yılında Dr. Georg Klusmann “Vincent van Gogh: Unbekannte Frühe Werke” adlı kitabında van Gogh’un kardeşi Theo ve babası Theodorus’un portreleri de dâhil olmak üzere kâğıt, tuval ve ahşap üzerine yapılmış 95 adet eseri yayınlamıştır. Klusmann, bu eserlerin Van Gogh’un Nuenen’deki stüdyosunda yapılan çizimler ve tablolar olduğunu iddia etse de 2001 yılında İsviçreli bir gazeteci, Klusmann’ın koleksiyonundaki eserlerin aslında Marijnissen adlı bir Hollandalıya ait olduğunu öne sürmüştür. Bu eserler, van Gogh kataloglarında yer almamış ve bazıları imzalı olmasına rağmen van Gogh uzmanları tarafından gerçek olarak kabul edilmiştir (Leighton, 2002:18-19).

2. Sanat Uzmanlarının Disiplinler Arası Çalışma Yöntemleri

Bir tablonun özgün ya da sahte olduğunun kanıtlanması oldukça kapsamlı bir çalışma gerektirir ve bu nedenle sanat uzmanları disiplinler arası çalışmayı geniş ölçekte kullanmak zorundadırlar. Kimya, fizik, biyoloji, sanat tarihi ve konservasyon bilimi gibi farklı alanlardan elde edilen bilgiler, sanat eserlerinin incelenmesinde ve doğrulanmasında önemli katkılar sunmaktadır. Bir sanat uzmanı, bir eserin özgünlüğünü tespit etmek için eserin sanat tarihi açısından önemini, ait olduğu dönemi, ekolü, eser ve atfedilen sanatçı hakkında literatür taramasını yapmakta ve menşei araştırmaları için sergi kataloglarını, kitapları, varsa sanatçıya ait Ayrıntılı Eser Kataloglarını incelemektedir. Ayrıca şüpheli bir imza varlığında, sanatçının aynı döneme ait doğrulanmış eserleriyle karşılaştırma yapmaktadır (Novoa-Sullivan, 2011: 19; Şenocak, 2001: 110).

Günümüzde bilimsel analizler özgünlük tespiti uygulamalarında başvuru- lan zorunlu basamaklar haline gelmiştir (Lydzba-Kopczynska, 2022: 2). Doğru sonuçlara ulaşmak için mikroskobik, spektroskopik ve kromatografik gibi çeşitli bilimsel analiz yöntemleri kullanılarak tekstil, ahşap, pigment ve bağlayıcılar hakkında bilgi elde edilebilmekte ve bu bilgilerle incelenen eserlerin yaşı, kullanılan malzemeleri ve orijinalliği belirlenebilmektedir (Houck & Smith, 2021: 1). Bu incelemelerin sonuçları sanat uzmanlarının eser hakkında detaylı bir rapor hazırlamasına ve eserin tarihi önemiyle maddi değerinin belirlenmesine olanak sağlamaktadır.

Bir eserin incelemesinde tüm bilim dallarının yardımı gerekemeyebilir. Bazı durumlarda tek bir analiz, sonucun netleşmesine yardımcı olabilmektedir. Örneğin 2005 yılında, sanat tüccarı Mark Borghi, Jackson Pollock (1912-1956)’a ait 32 tablonun varlığından bahsetmiştir. Sanat uzmanları bu tablolara şüpheyle yaklaşmış ve özgünlük tespiti için James Martin ile görüşmüşlerdir. Martin, tablolar üzerinden pigment örnekleri alarak Fourier Dönüşümlü Kızılötesi

Spektroskopi (FTIR) ile incelemiştir. FTIR sonuçları, Pollock'un ölümünden sonra üretilmiş olan ve 1980'lerin başında patenti alınan Kırmızı 254 pigmentinin (Ferrari Kırmızısı) kullanıldığını göstermiştir (Nelson, 2011: 16-17). Dolayısıyla, tablonun sahte olduğuna karar vermek için tek bir analizin güçlü sonuçları yeterli olmuştur.

Disiplinler arası çalışmanın en kapsamlı örneklerinden biri olan Rembrandt Araştırma Projesi (RRP), 1960'ların sonlarında bir grup sanat uzmanı tarafından Hollanda Altın Çağı ressamlarından Rembrandt van Rijn'in atölyesi ve çalışmaları hakkında bilgi edinmek, eserlerinin kapsamlı bir kataloğunu oluşturmak ve özgünlük tespiti yapmak amacıyla başlatılmıştır. Araştırma kapsamında Rembrandt'ın literatürü, renk paleti, pigmentleri, tabloların teknik incelemeleri, imzaların adli araştırması, dendrokronolojik incelemeleri, ikonografik çalışmaları, 17. yüzyıl stüdyo uygulamaları, kopyalama teorisi, Rembrandt'ın koleksiyoncuları ve tabloların özgünlükleriyle ilgili araştırmalar yapılmıştır (Wetering, 1993: 764-765). Proje ilerledikçe, Rembrandt'a ait olduğu düşünülen birçok eserin aslında kopya, sahte veya yanlış atıf olduğu ortaya konmuştur (Cohen, 2012: 12-13). 1628-1663 yılları arasında Rembrandt'ın atölyesinde çalışan öğrenciler, Rembrandt'ın eserleriyle neredeyse ayırt edilemeyecek kadar benzer resimler yapmışlardır. Bu durum, sonraki dönemlerde eserlerin yanlış atıf sorunuyla karşı karşıya kalmasına neden olmuştur. Ayrıca, Rembrandt çağdaşlarına göre daha fazla araştıran ve farklı teknikler deneyen bir ressam olduğu için, eserlerinde rutin bir tarz olmamış ve özgün olsa bile eserlerine şüpheyile yaklaşmıştır (Wetering, 2008: 84).

RRP'nin kurucuları Bob Haak ve Josua Bruyn, önceki yıllarda yapılan araştırma ve çalışmaları yetersiz bularak müzelerde, üniversitelerde ve diğer kurumlarda görev alan çeşitli disiplinlerden oluşan 6 kişilik bir ekip kurmuştur. RRP'nin üyelerinden Van de Wetering, tabloları A (Rembrandt'a ait), B (belirsiz) ve C (Rembrandt'a ait değil) olarak gruplandırmanın ötesine geçilmesi gerektiğini savunmuş ve çalışma kapsamını genişletmiştir (Bruyn vd., 1993: 279). Çalışma kapsamında incelenen Mauritshuis'teki "Saul ve David" tablosu, üslup farklılıkları nedeniyle sanat tarihçileri tarafından şüpheyile karşılanmıştır. 1969'da Horst Gerson, tablonun Rembrandt'ın öğrencilerine ait olabileceğini öne sürmüştür. Daha sonraları ortaya atılan fikirler Rembrandt'ın her iki üslup aşamasında da esere dokunuşlar yaptığı, eserin tamamen öğrenci işi olduğu ya da öğrenci tarafından başlanmış ancak Rembrandt tarafından düzeltilmiş bir eser olduğu şeklinde olmuştur. 2018'de yapılan ince kesit analizi, MA-XRF ve SEM-EDX analizleri, kullanılan pigmentlerin farklı aşamalarda uygulandığını ve "Saul ve David" tablosunun farklı aşamalarda boyandığını ve Rembrandt'ın dokunuşları olabileceğini göstermiştir. (Dooley vd., 2018: 15).

Birçok uzmanın uzun yıllar süren araştırmaları sonucunda, Rembrandt'a ait olduğu düşünülen eserlerin sayısı zamanla azalmıştır. 1921'de Wilhelm Valentiner 721 özgün eser bildirirken, 1933'te Abraham Bredius, 630 olarak, 1966'da Kurt Bauch, 562 olarak ve 1968'de Horst Gerson, 420 olarak bildirmiştir. Yapılan tekstil, pigment analizleri ve dendrokronoloji analizleri sonucunda özgün eser sayısınının 300 olduğu belirlenmiştir (Wetering, 2019).

Sanat eserlerinin özgünlüğünü belirlemek, disiplinler arası iş birliği ve detaylı analizler gerektiren karmaşık bir süreçtir. Rembrandt Araştırma Projesi gibi kapsamlı çalışmalar, sanat tarihçileri, kimyagerler, konservatörler ve diğer uzmanların birlikte çalışmasının, eserlerin özgünlüğünü ortaya koymada ne kadar önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Bu tür projeler, sanat dünyasında güvenilirlik ve doğruluk standartlarını yükseltirken, aynı zamanda sanat eserlerinin tarihsel ve maddi değerlerini korumaya yardımcı olmaktadır.

3. Dünyada ve Türkiye'de Sanat Uzmanlığı ve Sanat Sahtekârlığının Durumu

Sanat eserlerinin özgünlüğünü belirlemek ve sahte eserleri tespit etmek, sanat piyasasının güvenilirliğini korumak açısından kritik bir rol oynamaktadır. Müzeler, müzayedeler ve koleksiyonerler için en büyük endişelerden biri, alınan veya satışa sunulan bir eserin özgünlüğü konusunda şüphelerin ortaya çıkması ve bu şüphelerin doğrulanmasıdır. Böyle bir durum, ilgili kurum veya kuruluşun güvenilirliğini zedeleyerek itibar kaybına yol açabilmekte ve statülerini sarsabilmektedir. Ayrıca eseri satın alan kişiler için de maddi ve manevi zararlara neden olabilmektedir. Bu nedenle, sanat eserlerinin özgünlüğünün titizlikle doğrulanması hem kurumlar hem de bireyler için büyük önem taşımaktadır.

Yurtdışında birçok müze sanat suçlarına karşı tepki göstermekte ve ortaya çıkarılan suçları sergiye dönüştürerek farkındalık yaratmaktadır. Örneğin, 1990 yılında British Museum tarafından düzenlenen "Fake? The Art of Deception" adlı sergide hem müzenin kendi koleksiyonundaki sahte eserler ve yanlış atıflar hem de diğer koleksiyonlardaki benzer durumlar sergilenmiştir. 2010 yılında National Gallery tarafından düzenlenen "Close Examination: Fakes Mistakes & Discoveries" adlı sergi, eski ustaların tablolarının anlaşılmasında ve yanlış atıfların tespitinde bilim ve teknolojinin rolünü vurgulamıştır. Sergide bilimsel tekniklerle tabloların alt katmanları ve pigment incelemeleri yapılmış, hatalı atıflar, sahte eserler ve yeni keşifler sergilenmiştir. 2014 yılında Massachusetts'teki Springfield Museum tarafından düzenlenen "Intent to Deceive: Fakes and Forgeries in the Art World" adlı sergide ise sahtekârların sahte eser üretmek için kullandığı teknikler incelenmiş ve sanat uzmanlarının sahte eserleri nasıl tespit ettiği gösterilmiştir. 2017 yılında Winterthur Museum

tarafından düzenlenen “Treasure on Trial” adlı sergide 200.000 dolara satılan bir beyzbol eldiveninden, Knoedler Galerisi tarafından satılan sahte Mark Rothko’ya kadar geniş yelpazede 40’tan fazla sahte obje sergilenmiştir (Cascone, 2017).

Müze sergileri, sahtekârların ürettikleri eserlere odaklanarak hem sanat uzmanlarının çalışma prensiplerinin ve tekniklerinin anlaşılmasını sağlamakta hem de sahte eser üretenlerin kullandığı yöntemlerin incelenmesine olanak tanımaktadır. Bu tür sergiler aynı zamanda araştırmacıların bilgiye kolay erişimini sağlayarak sahte eserlerin bilimsel çalışmalar ve araştırmalar sayesinde ortaya çıkarılabileceği bilincini oluşturmaktadır.

Avrupa’da sanat eserlerinin değerlendirilmesi için tarihsel araştırmalar, restorasyon, sergileme ve koleksiyon yönetimi gibi alanlarda birçok kurum ve uzmanlık merkezi bulunmaktadır (Çağırırca vd., 2019: 104). Amerika Birleşik Devletleri’nde ise sanat eserlerinin özgünlük tespiti ve sahtecilikle mücadele konusunda 2004’ten beri FBI’nın sanat suçları için özel olarak kurulmuş Sanat Suçu Ekibi bulunmaktadır (Houck & Smith, 2021: 1). Bu ekip, sanat eserlerinin çalınması, sahteciliği ve kaçakçılığı gibi suçlarla ilgilenmektedir. Ülkemizde de kültür varlıklarının kaçakçılığıyla mücadele etmek için resmî kurumlarda çeşitli çalışmalar yapılmaktadır.

Ülkemizde koleksiyonerlerin sayısının artması ve dünya genelinde sanat suçlarının verdiği zarar göz önüne alındığında, sanat eserlerinin özgünlüğünün tespiti konusunda uzmanlara olan ihtiyaç önem kazanmıştır. Bu konu üzerine yapılmış çeşitli lisansüstü çalışmalar ve akademik yayınlar bulunmaktadır. Örneğin 2009 yılında Baybora Temel tarafından yazılan “Sanat Eserlerinin Yapay Sinir Ağları ile Özgünlük Tespiti” adlı doktora tezinde, dalgacık dönüşümü (wavelet) ile yapay sinir ağları (artificial neural networks) ve destek vektör makineleri (support vector machine) gibi akıllı sistemler kullanılarak sanat eserlerinin sahte ve özgün olma durumları ayırt edilmeye çalışılmıştır (Baybora, 2009).

2012 yılında Hande Subaşılar tarafından yazılan “Sanat Uzmanlığı: Türkiye’de Sanat Uzmanlığı Üzerine Bir Öneri” adlı lisansüstü çalışma ise sanat uzmanlığı ve Türkiye’de sanat uzmanlığının uygulanışı ile ilgili olarak kurumlar bir öneri konusuna odaklanmaktadır (Subaşılar, 2012).

2018 yılında İlkyaz Arız Yöndem’in “Gerçek Mi Yoksa Kalpazanlık Ürünü Mü: Resim Sanatında Sahteciliğin Bilimsel Tespit Yöntemleri” adlı makalesi, resim sanatında sahteciliğin tespitinde kullanılan bilimsel analiz yöntemlerini ele almaktadır (Yöndem, 2018).

Prof. Dr. Abbas Ketizmen’in, Türk sanatında sahtecilikle mücadele amacıyla geliştirdiği “Kriptometrik Sanat Eseri Künyesi” adlı projede sanat eser-

lerinin özgünlüğü ortaya koyulurken sahteciliğine karşı güvenliği artırma amaçlanmıştır.

2019 yılında Abbas Ketizmen ve Öznur Çağırırca tarafından yazılan “Türkiye’de Resim ve Tablo Sahteciliğine Karşı Sigortalanma Sürecindeki Sorunlar” başlıklı makalede, Türkiye’de sanat eserlerinin sigortalanma sürecinde karşılaşılan sorunlar ele alınmakta, özellikle de sanat eserlerinin sahte olabileceği kaygısı ve değer tespiti ile ilgili sorunlar incelenmektedir. Bu çalışmadan başka “Tablo Eser Sektörünün Finansal Boyutu, Sahtecilikler, Türkiye’de Eser İnceleme ve Yenilikler” ve “Tablo ve Resim Sahteciliğinde Eser İncelemesi ve Sanatçı İmzasının Önemi” adlı çalışmalar da yapılmıştır (Çağırırca & Ketizmen 2019; Ketizmen, 2019; Ketizmen, 2017).

Sanat eserlerinin değerlendirilmesi, korunması ve sahtecilikle mücadele gibi konularda resim eksperlerine olan ihtiyaç oldukça önemlidir. Türkiye’de alan ile ilgili yapılmış araştırmalar ve yayınlar olmasına rağmen henüz yetkili bir kurum ya da kuruluş bulunmamaktadır. Bunun temel nedenlerinden biri, bu alandaki eksikliklerin ve ihtiyaçların yeterince fark edilmemiş olmasıdır. Bu tür bir kurumun finansmanı ve işleyişi için devlet veya özel sektör desteği gereklidir.

Sonuç

Sanat eserlerinin özgünlüğünün tespiti ve sahtecilikle mücadele, sanat piyasasının güvenilirliği ve eserlerin değerinin korunması açısından büyük önem taşımaktadır. Dünya genelinde sanat eserlerinin sahteciliği konusunda artan bir farkındalık bulunmaktadır. Müzeler, galeriler ve müzayede evleri, sanat uzmanlarıyla birlikte çalışarak sanat eserlerinin sahteciliğini önlemeye çalışmaktadırlar.

Sanat eserlerinin orijinalliğinin titizlikle doğrulanması hem kurumlar hem de bireyler için büyük önem taşımaktadır. Sanat uzmanları disiplinler arası çalışma yöntemleriyle sanat eserlerini çeşitli yönlerden incelemekte ve eserin sahte olup olmadığını belirlemektedir.

Türkiye’de sanat uzmanlığı henüz yeterince gelişmemiştir ancak son yıllarda bu alanda farkındalık artmaktadır. Türkiye’de sanat uzmanlığının gelişmesi için atılması gereken başlıca adımlar; sanat uzmanlığı alanında eğitim programları oluşturulması ve üniversitelerin, sanat okullarının ve müzelerin, sanat uzmanlarına yönelik eğitimler düzenlemesidir. Ayrıca sanat uzmanları arasında bilgi paylaşımı teşvik edilmeli, atölye çalışmaları, seminerler ve konferanslar düzenlenerek deneyimler paylaşılmalıdır. Türkiye’de sanat uzmanlığı için kurumsal bir yapı oluşturulmalı, bu yapı, sanat eserlerinin incelenmesi, korunması ve onarılması gibi konuları da içermelidir. Müzeler, galeriler ve sa-

nat kurumları, sanat uzmanlığı sistemini benimseyerek uzman kadrolar oluşturmalıdır. Türkiye’deki sanat uzmanları uluslararası platformlarda bilgi alışverişinde bulunmalı ve en iyi uygulamaları Türkiye’ye uyarlamalıdır. Sanat uzmanlarının niteliklerini belirlemek ve doğru tespitler yapabilmek için standartlar oluşturulmalıdır.

Bu adımların uygulanması, Türkiye’de sanat uzmanlığının daha yaygın hale gelmesine katkı sağlayacaktır. Sanat eserlerinin orijinalliğini doğrulamak ve sahteciliği önlemek için sanat uzmanlığı mesleği hem sanat piyasası hem de kültürel mirasın korunması açısından hayati önemdedir. Yapılan bu akademik çalışmadaki veriler ve sunulan öneriler bu konuda harekete geçilmesinin sağlanması hususunda ufuk açıcı bir adım olarak değerlendirilmektedir.

KAYNAKÇA

Altun, F. İ. (2021). İstanbul Hipodromu’ndaki (Atmeydanı) Obelisk’in (Dikilitaş) kaidesi üzerine bir değerlendirme. *Diyalektolog Ulusal Sosyal Bilimler Dergisi*, 26, 113-137.

Artun, A. (2014). Sanatın müzayedeleşmesi. *e-skop*. <https://www.e-skop.com/skopbulen/sanatinmuzayedelesmesi/199>

Augustin, M. D., & Leder, H. (2006). Art expertise: A study of concepts and conceptual spaces. *Psychology Science*, 48(2), 135-156.

Borchert, T. H. (2005). Collecting Early Netherlandish Paintings in Europe and the United States. B. Ridderbos, A. Van Buren & H. Van Veen (Ed.) *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research* (ss. 173-216). Amsterdam University Press.

Bruyn, J., Haak, B., Levie, S. H., Van Thiel, P. J. J., & Van De Wetering, E. (1982). *A corpus of Rembrandt paintings I: 1625-1631* (Vol. 1, ÇEV. D. Cook-Radmore). Martinus Nijhoff Publishers.

Cascone, S. (2017). One of Knoedler’s Rothkos is heading to a museum—for a forgery exhibition. *Artnet News*. <https://news.artnet.com/art-world/knoedler-rothko-in-forgery-show-1040315>

Cohen, M. P. (2012). The meanings of forgery. *Southwest Review*, 97(1), 12-25.

Çağırırca, Ö., & Ketizmen, A. (2019). Türkiye’de resim ve tablo sahteciliğine karşı sigortalama sürecindeki sorunlar. *Bankacılık ve Finansal Araştırmalar Dergisi (Bafad)*, 6(2), 100-108.

Çetin, C., Uzun, K., Şay, S., & Sara, E. (2019). Türkiye’de kültür varlıklarını koruma ve onarım: Başkent Meslek Yüksekokulu örneği. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 1(1), 99-141.

Dooley, K. A., Gifford, E. M., Van Loon, A., Noble, P., Zeibel, J. G., Conover, D. M., Alfeld, M., Van Der Snickt, G., Legrand, S., Janssens, K., Dik, J., & Delaney, J. K. (2018). Separating two painting campaigns in Saul and David, attributed to Rembrandt, using macro-scale reflectance and XRF imaging spectroscopies and microscale paint analysis. *Heritage Science*, 6, Article Number 46.

Elgammal, A., Kang, Y., & Den Leeuw, M. (2018). Picasso, Matisse, or fake? Automated analysis of drawings at the stroke level for attribution and authentication. *The Thirty-Second AAAI (Association for the Advancement of Artificial Intelligence) Conference on Artificial Intelligence*, 42-50.

Evcin, E. (2011). Atatürk’ün güzel sanatlara ve sanatçılara bakışı. *Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi*, (47), 521-555.

Feilchenfeldt, W. (1989). Van Gogh fakes: The Wacker affair, with an illustrated catalogue of the forgeries. *Netherlands Quarterly for the History of Art*, 19(4), 289-316.

- Houck, M., & Smith, G. D. (2021). The forensic mindset: Art and crime. *Forensic Science International: Synergy*, 3, Article Number: 100143, 1-3.
- Hebborn, E. (2004). *The art forger's handbook*. The Overlook Press.
- Işık, H. (2016). Kamu ekonomisinde yeni yönelimler: Sanat ekonomisi ve temelleri. *Balkan Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(9), 5-22.
- Ketizmen, A. (2019). Tablo eser sektörünün finansal boyutu, sahtecilikler, Türkiye’de eser inceleme ve yenilikler. *Bankacılık ve Finansal Araştırmalar Dergisi (Bafad)*, 6(1), 25-36.
- Ketizmen, A. (2017). "Tablo ve resim sahteciliğinde eser incelemesi ve sanatçı imzasının önemi." *Uluslararası Berlin Sanat ve Sanat Eğitimi Sempozyumu*, Berlin, Germany, ss.31-32.
- Keats, J. (2013). *Forged: Why fakes are the great art of our age*. Oxford University Press.
- Kozan, M. (2023). Doğu Roma İmparatorluğu’nda hipodrom kültürü. *International Journal of Human Studies/ Uluslararası İnsan Çalışmaları Dergisi*, 6(12), 361-373.
- Leighton, J. (2002). Van Gogh Museum Journal, Van Gogh Museum, Amsterdam
- Lydzba-Kopczynska, B. I., & Szwabinski, J. (2022). Attribution markers and data mining in art authentication. *Molecules*, 27(1), 1-20.
- Meyer, C. (2022). Too see once again the glorious picture by Moretto before it is forever lost for Rome: How an artist's position in the canon of taste was enhanced in the nineteenth century. A. Turpin & S. Bracken (Ed.) *Art Markets, Agents and Collectors: Collecting Strategies in Europe and the United States, 1550-1950*. (ss. 185-200). Bloomsbury Publishing, USA.
- Miranda, M. D. (2021). The trace in the technique: Forensic science and the connoisseur’s gaze. *Forensic Science International: Synergy*, 3, Article Number: 100203.
- Nelson, M. R. (2011). Chemistry solves the mystery. *ChemMatters*, 15-17.
- Novak, M. L. (2013). *The evolution of the art expert: How science, forgery and finance help shape a profession*. (Master’s Degree Thesis, Art Business Sotheby’s Institute of Art).
- Novoa-Sullivan, O. (2011). *Finding Frida Kahlo: Forgery and the law*. [Master’s Degree Thesis]. S.U.N.Y Fashion Institute of Technology.
- Nuran, B. (2016). *İstanbul’da yer alan sanat galerilerinin yer seçim kriterleri*. [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özer, S. (2009). Dünya sanat müzayedeciliği ve önemli müzayede evleri. *Lebriz Sanat Dergi*. Erişim tarihi: 30.05.2021.
- Rastgeldi, G. G. (2019). *Türkiye’de çağdaş sanat piyasasının gelişimi: 2001 krizi ve İktisat Bankası koleksiyonunun satışı* [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Serpil, S. (2006). *Türkiye’de 1950 sonrası görsel sanatlar koleksiyonculuğunun gelişimi* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Spencer, R. D. (2004). *Expert versus the object: Judging fakes and false attributions in the visual arts*. Oxford University Press.
- Subaşlar, H. (2012). *Resim Ekspertiği:Türkiye’de Resim Ekspertiği Üzerine Bir Öneri* [Doktora Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Şenocak, K. (2001). Sanat eserlerinin sigortalanmasında ortaya çıkan bazı hukukî meseleler. *FMR*, 1(4), 105-119.
- Turak, Ö. (2017). Eski Roma uygarlığı ve heykel: Yağma-koleksiyonculuk. *Tüba-Ar Türkiye Bilimler Akademisi Arkeoloji Dergisi*, (21), 136-145.
- Uzun Aydın, D. (2020). Koleksiyon toplanmasından müze yapılarına geçiş aşamaları ve ilk müze okulu (izzediniye) açma girişimi. *The Journal of International Lingual Social and Educational Sciences*, 6(1), 82-91.
- Yöndem, İ. A. (2018) Gerçek mi yoksa kalpazanlık ürünü mü: Resim sanatında sahteciliğin bilimsel tespit yöntemleri. 21. Yüzyılda Türk Sanatı: Meseleler ve Çözüm Önerileri Milletlerarası Sempozyum Bildirileri Kitabı, 104-114.

BETÜL KÜÇÜK

Wetering, E. (1993). The Rembrandt Research Project. *The Burlington Magazine*, 135(1088), 764-765.

Wetering, E. (2008). Connoisseurship and Rembrandt's paintings: New direction in the Rembrandt Research Project, Part II. *The Burlington Magazine*, 150(1259), 83-90.

Wetering, E. (2019). Rembrandt Research Project. *Britannica*. Erişim tarihi: 21.04.2020. <https://www.britannica.com/topic/rembrandt-research-project>

AKRA KÜLTÜR SANAT VE EDEBİYAT DERGİSİ

YAYIN İLKELERİ

1. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi, uluslararası hakemli dergidir. Dört ayda bir yayımlanır. Yayımlandığı aylar **OCAK, MAYIS** ve **EYLÜL** aylarıdır. Yayımlanması istenen makaleler belirtilen yayın aylarından en geç iki ay önce dergimize gönderilmelidir.

Ör: Ocak ayında yayımlanması istenen bir makale Kasım ayının başında gönderilmelidir.

2. Derginin Türkçe kısa adı "AKRA DERGİ" İngilizce kısa adı ise "AKRA JOURNAL"dır.

3. Dergimizde yayımlanan yazıların her türlü (resim, şekil, grafik, düşünsel, ilmi, hukuki vb.) sorumluluğu yazarlarına aittir.

4. Dergimizde her türlü sosyal içerikli (tarih, edebiyat, felsefe, din, sanat vb.) yazılara yer verilir.

5. Dergimizdeki yazılar iki bölüm hâlinde yayımlanmaktadır:

a. Hakemli yazılar

b. Kültür, sanat ve edebiyat yazıları (Gerekli durumlarda kent dosyaları ve kitap tanıtım yazıları son bölüme eklenir.)

Yazı kurulundan geçen hakemsiz yazılar ve kitap tanıtımları hakemlere gönderilmez. Bu tür yazıları yayın kurulu değerlendirebilir.

6. **Gönderilen yazılarda yazarın adı-soyadı, akademik unvanı, açık adresi, görev yaptığı kurum, çalıştığı kurumun telefon numarası, kendi cep telefon numarası ve elektronik posta adresleri bulunmalıdır.**

7. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde yabancı dillerde (İngilizce, Almanca, Fransızca... vb.) yazılmış makalelere de yer verilir. Bu tür makalelerde yazıldığı dilin öz'ü ve Türkçe öz'ü de bulunmalıdır.

8. Kültür Sanat ve Edebiyat yazıları bölümünde (2. bölümde) öz ve anahtar kelime şartı aranmaz.

9. Subjektif yönü ağır basan ve toplumumuzun milli ve manevi, insanlığın ahlaki ve törel değerlerini aşağılayıcı yazılar dergimizde yayımlanmaz.

10. Gönderilen yazılarda yazım birliğinin sağlanması amacıyla Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu esas alınmalıdır, ayrıca jargondan ve gereksiz teknik dilden kaçınılmalıdır.

11. Yazılarda görülen yazım hatalarına yazı kurulu tarafından kısmen müdahale edilir ancak belirgin hataların düzeltilmesi durumunda yazarına gerekli bilgi verilir.

12. Hakemli olarak yayımlanması istenen yazılar, yayın kurulunca uygun görüldüğü takdirde iki hakeme gönderilir. İki hakemden olumlu rapor alan yazılar yayım listesine alınır. Raporların biri olumlu, biri olumsuz olursa yazı üçüncü hakeme gönderilir. Böyle hâllerde üçüncü hakemin vereceği rapora göre hareket edilir.

13. Hakemlere gönderilen yazıların, hakemler tarafından değerlendirme süresi on beş gündür. Gerekli hâllerde bu süre on beş gün daha uzatılabilir.

Hakem raporlarında gecikme olması veya hakemliğin kabul edilmemesi durumunda yeni hakem atanır ve on beş günlük süre yeniden işletilir.

14. Düzeltme raporu alan yazılar, raporla birlikte yazarına gönderilir. Rapor doğrultusunda hareket edilmediği takdirde yazılar değerlendirilmeye alınmaz. Ancak, hakemler tarafından düzeltilmesi istenen yazılar, yazarlarınca düzeltildikten sonra hakemler düzeltilmiş hâlini tekrar görmek isterlerse hakemlere tekrar gönderilir ve hakemlerin vereceği rapor doğrultusunda hareket edilir.

15. Hakemli yazılara telif ücreti ödenmez ve yazarlardan da ücret talep edilmez.

16. Resimler sıra ile numaralandırılmalıdır. Gerekli görüldüğü takdirde resimlerin altına gerekli açıklamalar yapılmalıdır.

17. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi'nde bir yazarın bir yıl içinde ancak iki makalesi

yayımlanabilir.

18. Dergimize gönderilen yazılar hiçbir yerde yayımlanmamış olmalıdır. Ancak bilimsel toplantılara sunulmuş bildiriler yayımlanmamış olmak kaydıyla dergimizde yayımlanabilir.

19. Gönderilen yazılarda **ORCID** numarası bulunmalıdır.

20. **DOI** numarası dergi tarafından verilmektedir.

21. Gönderilen yazılarda (hangi dilde yazılırsa yazılsın) akademik dil kullanılmalıdır.

22. Bir sayfanın kullanım alanı 12X18 (dikeyine18cm, yatayına 12cm) olduğundan gönderilen yazılar, resimler ve tablolar sayfaya göre ayarlanmalıdır.

23. Gönderilen yazılar 11 punto ve *Times New Roman* karakterinde, iki yana yaslanmış olarak ve tek satır aralığında düzenlenmelidir.

24. Bölüm başlıkları ve alt başlıklar numaralandırılmalıdır. (1. Giriş, 2. Bölüm başlığı, 2.1. Alt başlık, gibi.).

25. Dipnotlar *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalı, ya sayfa altında veya yazının sonunda sıra numarasına göre tek satır aralığında düzenlenmelidir.

26. Kaynakça, *Times New Roman* karakterli ve 9 punto olmalıdır.

27. Yazarın adı-soyadı ve akademik unvanı yazı başlığının altında yer almalı, çalıştığı kurumun adresi yıldız (*) karakterli dipnot olarak verilmelidir.

28. Yazıların sonunda yararlanılan kaynaklar “KAYNAKÇA” başlığı altında verilmelidir. Kaynakçada yazarın soy adı başa gelecek şekilde alfabetik sıraya göre verilmelidir.

29. Kaynakçada, sadece yazı içinde atıfta bulunan kaynaklar verilmelidir.

30. Kaynakçada gösterilen kitap dergi ve gazete isimleri italik; şiir ve makale isimleri ise tırnak içinde gösterilmelidir.

31. Kaynakçada internet kaynakları ayrı başlık altında verilmelidir.

32. Gönderilen makale hangi dilden yazılmışsa öz 100 kelimedenden az, 400 kelimedenden fazla olmamalıdır. (Çevirisi yapılan öz’ün kelime sayısı bu sayının dışındadır.)

33. Anahtar kelimeler dört kelimedenden az, on kelimedenden fazla olmamalıdır.

34. Yazılardaki benzerlik (intihal) oranı yüzde otuz beşten az olmalıdır.

35. Gönderilen yazılar kelime olarak sekiz bin (8000) kelimeyi, sayfa olarak ise **yirmi beş (25) sayfayı** geçmemelidir.

36. Yapılan alıntılar 40 (kırk) kelimedenden fazla olursa alınan parça 10 punto olmalı ve satır başından ve satır sonundan 0.5 cm içeriden yazılmalıdır.

ALINTILAMA VE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

A. PARANTEZ İÇİ SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERİLMESİ

(MLA -Modern Language Association)

MLA sisteminde gösterilen kaynaklar metin içinde kısa olarak verilir, dipnot olarak verilmez. Atıflar mümkün olduğunca cümlelerin sonuna getirilmeli ve nokta, yapılan atıfın sonuna konmalıdır.

Örnekler:

I. Yapılan Alıntının İçinde Yazar Adının Geçmesi

Metin içinde yazarın adı geçtiği zaman sadece parantez içinde yıl ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Tanpınar; Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (2008: 161).

II. Yapılan Alıntıda Yazarın Referans Olarak Gösterilmesi

Cevdet Paşa, tarihten hukuka, gramerden ölçülere, mantıktan belâgata kadar büyük küçük bir yığın eserin sahibidir (Tanpınar, 2008: 161).

Kaynakçada, her iki durumda da yazarın soyadı, adı, eserin adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basıldığı yer belirtilir.

Ör: Tanpınar, Ahmet Hamdi (2008); *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, 4. bs. İstanbul.

III. Bir Yıl İçinde Birden Fazla Baskısı Yapılan Eserlerden Yapılan Alıntıların Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Eğer bir eserin bir yıl içinde birden fazla baskısı yapılmışsa ve bu baskılar aynı metin içinde kaynak gösteriliyorsa (Tanpınar, 2008a:190), (Tanpınar 2008b: 250-251)....şeklinde gösterilmelidir.

IV. İki ve Üç Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarı olan eserlerden yapılan alıntılarda, yazarların sırayla soyadları, eserin basım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: (Tosun – Yalvaç, 1975: 30).

Kaynakçada ise ilk yazarın soyadı ve adı, ikici (varsa üçüncü) yazarın adı ve soyadı, basım yılı, eserin adı, eseri basan kurum, kaçınıcı baskı olduğu ve basım yeri belirtilir.

Ör: Tosun, Mebrure -Kadriye Yalvaç (1975); *Sümer, Babil, Assur, Kanunları ve Ammi-Şaduqa Fermanı*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1. bs. Ankara.

V. Üçten Fazla Yazarlı Eserlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Pekolcay, Eraydın, Tahralı, Uzun, Subaşı 1981: 84).

Metin içinde birden fazla kullanılırsa, (Pekolcay vd. 1981: 100) şeklinde kullanılır.

Ör: Kaynakçada; Pekolcay, Necla-Selçuk Eraydın -Mustafa Tahralı-Mustafa Uzun- M. Hüseyin Subaşı (1981); *İslâmi Türk Edebiyatı*, Dergâh Yayınlar, 1. bs. İstanbul.

VI. Kurumsal Metinlerin Kaynak Olarak Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, 2009: 17-20).

Ör: Kaynakçada; Türkiye Seyahat Acenteleri Birliği, (2009; 17-20), *Sekiz Bin Beş Yüz Yıllık Öykü: İstanbul*, Türsab Yayınları, 1. bs. İstanbul.

Metin içinde tekrarı hâlinde (TÜRSAB, 2009: 67-80) şeklinde gösterilir.

VII. Orijinal Kaynaktan Değil de Ondan

Yararlanan Kaynaktan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Adıvar, 1982: 181; aktaran Berkes 2002: 67).

Ör: Kaynakçada; Berkes, Niyazi (2002); Türkiye’de Çağdaşlaşma, (haz. Ahmet Kuyuş), Yapı Kredi Yayınları, 16. bs. İstanbul.

VIII. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Orhanoğlu, 2009: 73-104).

Ör: Kaynakçada; Orhanoğlu, Hayrettin; “Sezai Karakoç’un Şiirinde İmgeler”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

IX. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Uludağ, 1999: 540).

Ör: Kaynakçada; Uludağ, Süleyman (1999), TDV İslam Ansiklopedisi, c. 19, Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul.

X. Tezlerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Ör: Metin içinde, (Ünsal, 2000: 28).

Ör: Kaynakçada; Ünsal, Veli (2000), *Eski Çağ’da İspir ve Çevresi*, (Basılmamış doktora tezi) Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum.

XI. Web Sayfasından Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı; yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebî Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT, (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET, (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

B. KLASİK DİPNOT SİSTEMİ İLE KAYNAK GÖSTERME

(CMS-Chicago of Manuel Style)

I. Telif Kitaplardan Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Yararlanılan kaynaklar ve gerekli açıklama notları sayfa sonunda veya metnin sonunda toplu olarak veriliyorsa yazarın adı ve soyadı, eser adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenerek verilmelidir.

Ör: Abdurrahman Güzel; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs., Ankara 2009, s. 101.

Kaynakçada ise bu sıra izlenmeli ancak kaynakçada soyadı, adından önce yazılmalı ve kaynakçada sayfa numarası verilmemelidir.

Ör: Güzel, Abdurrahman; *Dinî-Tasavvufî Türk Edebiyatı El Kitabı*, Akçağ Yayınları, 4. bs. Ankara 2009.

II. İki ve Üç Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

İki ve üç yazarlı eserlerden yapılan alıntılar için dipnotlarda adı ve soyadı, kitap adı, basıldığı kurum, kaçınıcı baskı olduğu, basım yeri ve yılı, sayfa numarası şeklinde bir sıra izlenmelidir.

Ör: Mehmet Kaplan, İnci Enginün, Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978, s. 384.

Kaynakçada ise aynı sıra izlenecek ancak ilk yazarın önce soyadı sonra adı yazılır. Sonraki yazarların ise önce adları sonra soyadları yazılmalı ve sayfa numarası gösterilmemeli.

Ör: Kaplan, Mehmet- İnci Enginün- Birol Emil; *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi II*, İÜEF Yayınları, İstanbul 1978.

III. Üçten Fazla Yazarlı Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Üçten fazla yazarlı eserlerden yapılan alıntılarda, iki ve üç yazarlı kitaplardan yapılan alıntılarının sırası izlenecek ancak sadece ilk yazarın adı ve soyadından sonra vd. yazılacaktır.

Ör: Soner Gündüzöz vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010, s. 232.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı, adından önce yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Gündüzöz, Soner, vd.; *Kur'an'dan Öğütler*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. bs. Ankara 2010.

NOT: vd'nin açılımı: ve devamı; ve diğerleri.

IV. Hazırlanan Kitaplardan Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Hazırlanan kitaplardan yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, eserin adı, (haz. Hazırlayan adı-soyadı), yayımlayan kurum, kaçınıcı baskı olduğu, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Ahmet B. Ercilasun; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014, s. 588.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak soyadı isimden önce yazılı ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ercilasun, Ahmet B.; *Makaleler*, (haz. Ekrem Arıkoğlu), Akçağ Yayınları, 2. bs. Ankara 2014.

V. Makalelerden Yapılan Alıntılarının Gösterilmesi

Makalelerden yapılacak alıntılarda yazarın adı, soyadı, makalenin adı, makalenin yayınlandığı eser, dergini yayınlandığı tarih, dergi sayısı, derginin basıldığı yer ve alıntının yapıldığı sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoglu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 75.

Eğer makalenin tamamından alıntı yapılıyorsa, makalenin başlangıç ve son sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hayrettin Orhanoglu; *Sezai Karakoç'un Şiirinde İmgeler*, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları, Ocak-Haziran 2009, S. 1, İstanbul, s. 73-104.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır.

NOT: Dergi sayısı büyük (S), sayfa numarası ise küçük (s) harfi ile gösterilir.

VI. Ansiklopedilerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Ansiklopedilerden yapılan alıntılarda yazarın adı ve soyadı, yararlanılan maddenin adı, ansiklopedinin adı ve cilt sayısı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım tarihi ve sayfa numarası gösterilir.

Ör: Ahmet Arı; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004, s. 84-88.

Kaynakçada aynı sıra izlenir, sadece yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası belirtilmez

Ör: Arı, Ahmet; *Gönül*, Türk Dünyası Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, c. 3, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı yayınları, Ankara 2004.

VII. Tezlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Tezlerden alıntı yapıldığında yazarın adı ve soyadı, tezin adı, enstitünün adı, tezin türü, yayım yeri ve yılı, sayfa numarası belirtilir.

Ör: Veli Ünsal; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000, s. 28.

Kaynakça gösteriminde önce soyadı, sonra adı yazılır ve sayfa numarası gösterilmez.

Ör: Ünsal, Veli; *Eski Çağ'da İspir ve Çevresi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Ana Bilim Dalı, Erzurum 2000.

VII. Kongre, Konferans ve Bildirilerden

Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Kongre, konferans ve bildirilerden alıntı yapıldığı zaman yazarın, konuşmacının ve bildiriyi sunanın adı soyadı, etkinliğin adı, etkinliğin tarihi, yayımlayan, yayım yeri, yayım yılı, sayfa aralığı belirtilir.

Ör: Mehmet Özsait; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999, s. 35-43.

Kaynakçada aynı sıra izlenir ancak yazarın önce soyadı, sonra adı yazılır. Sayfa numarası belirtilmez.

Ör: Özsait, Mehmet; *İlk Çağ Tarihinde Trabzon ve Çevresi*, Trabzon Tarihi Sempozyumu, 6-8 Haziran 1998, Trabzon Belediyesi Yayını, Trabzon 1999.

VIII. Yazarı Belirtilmeyen Eserlerden Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Yazarı belirtilmeyen eserlerden yapılan alıntılarda eserin adı, yayımlayan kurum, yayım yeri, yayım yılı ve sayfa numarası belirtilir.

Ör: Hatıralar, Vesikalar, Resimlerle Yakın Tarihimiz, Türkpetrol, İstanbul 1962-1963, s. 57-60.

Kaynakçada da aynı sıralama izlenir, sadece sayfa numarası belirtilmez.

IX. Web Sayfasından Yapılan Alıntıların Gösterilmesi

Varsa yazarın soyadı, adı, yoksa yazı başlığı, web adresi, son güncelleme tarihi ve erişim tarihi belirtilir.

Ör: Yiğitbaş, Maksut- Sefa Çelikörs; *Prof. Dr. M. Orhan Okay'ın Edebi Biyografisi ve Bibliyografyası*, tyb.org.tr, SGT (Son güncelleme tarihi): 29. 05. 2018, ET (Erişim tarihi): 31. 12. 2018.

X. Dipnotlarda Yapılacak Kısaltmaların Gösterilmesi

Dipnotta ikinci kez geçen kaynak için, araya başka kaynak girmişse yazarın adı ve soyadından sonra **age.** (adı geçen eser); **agm.** (adı geçen makale); **agt.** (adı geçen tez) gibi kısaltmalar kullanılır. Eğer araya başka kaynak girmemişse yazar soyadına gerek yoktur. Sadece **age., agm. agt.** kısaltmaları yapılır.

Metin içinde bir yazarın aynı eserinden birden fazla alıntı yapıldığında zaman dip notlarda şu şekilde gösterilmelidir:

- a. Daha önce kaynak gösterildikten sonra: **Ör:** Halil İnalçık, *age.*
- b. Araya başka kaynak girdiği zaman: **Ör:** İnalçık, *age.*
- c. Araya başka kaynak girmedeği zaman: **Ör:** *age.*

C. Kısaltmalar

Kısaltmalarda TDK Yazım Kılavuzu (2012) esas alınmalıdır.

Gelenekleşmiş olan (T.) Türkiye, (T.C.) Türkiye Cumhuriyeti kısaltmalarının dışında büyük harflerle yapılan kısaltmalarda nokta kullanılmaz.

Ör:

Adı geçen eser:	age.
Adı geçen makale:	agm.
Adı geçen tez:	agt.
Adı geçen yayın:	agy.
Bakınız:	bk.
Baskı veya basım:	bs.
Cilt:	C
Santimetre	cm
Çeviren veya çevirenler:	çev.
Dakika	dk.
Derleyen	drl.
Desimetre	dm
1. Edebiyat / 2. Editör	ed.
Hazırlayan veya hazırlayanlar:	haz.
İsa'dan Önce:	İÖ
İsa'dan Sonra:	İS
Metre	m
Milattan Önce:	MÖ
Milattan Sonra:	MS
Sayfa:	s.
Sayı:	S
Tercüme eden veya edenler:	trc.
Türkçe:	T.
Türkiye Cumhuriyeti:	T.C.
ve başkası, ve başkaları, ve benzeri,	
ve benzerleri, ve bunun gibi:	vb.
ve devamı, ve diğerleri:	vd.
vesaire:	vs.

