

Ocak-Haziran 2024
Yıl: 6 • Sayı: 11

E-ISSN: 2687-3885



KARABÜK TÜRKOLOJİ DERGİSİ

JOURNAL OF
KARABUK
TURCOLOGY



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

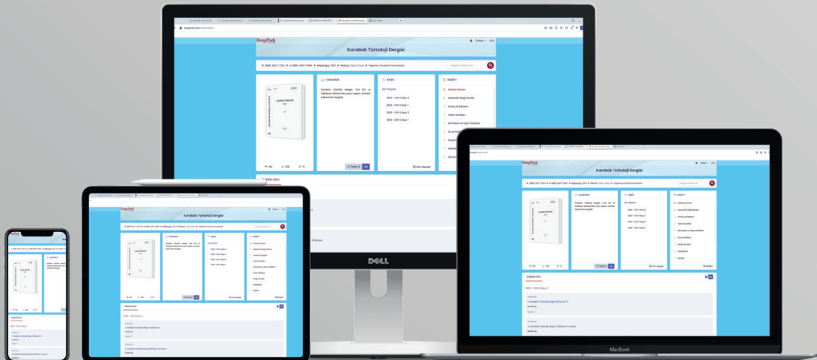
Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayınlanan hakemli, açık erişimli ve uluslararası bilimsel bir dergidir.
This is an international, scholarly, peer-reviewed, open-access journal published biannually, in June and December.

İmtiyaz Sahibi / License Owner
Karabük Üniversitesi / Karabuk University

Yazışma Adresi / Correspondence Address
Kılavuzlar Mahallesi, Kastamonu Yolu, Demirçelik Kampüsü
Merkez / KARABÜK
Telefon: 444 0 478

e-mail: selcukatay@karabuk.edu.tr

Karabük Türkoloji Dergisi / Karabuk Journal of Turcology
Acarindex, ASOS Index, Index Copernicus, Directory of Research Journals
Indexing, Eurasian Scientific Journal Index, International Innovative Journal
Impact Factor, EBSCO, Scientific Indexing Services, Scholars Impact, SOBIAD
tarafından dizinlenmektedir / indexed by.





Editör • Editor

Doç. Dr. Selçuk ATAY

Editör Yardımcısı



Doç. Dr. Şerife AĞARI



Yayın ve Danışma Kurulu

- Prof. Dr. Abdulkadir Emeksiz (İstanbul Üniversitesi)
- Prof. Dr. Beyhan Kanter (Fırat Üniversitesi)
- Prof. Dr. Cıldız İsmailova (Karabük Üniversitesi)
- Prof. Dr. Fatih Sakallı (Ankara Hacı Bayram Üniversitesi)
- Prof. Dr. İbrahim Şahin (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
- Prof. Dr. İhsan Kalenderoğlu (Gazi Üniversitesi)
- Prof. Dr. Mehmet Turgut Berbercan (Çankırı Karatekin Üniversitesi)
- Prof. Dr. Metin Özarslan (Hacettepe Üniversitesi)
- Prof. Dr. Muhammet Yelten (İstanbul Arel Üniversitesi)
- Prof. Dr. Orhan Yavuz (Selçuk Üniversitesi)
- Prof. Dr. Yunus Kaplan (Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi)
- Doç. Dr. İsmail Taş (Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi)
- Doç. Dr. Muhammed Hüküm (Sakarya Üniversitesi)
- Doç. Dr. Nimet Kara Kütükçü (Karabük Üniversitesi)
- Doç. Dr. Şerife Ağarı (Karabük Üniversitesi)
- Doç. Dr. Saidbek Boltabayev (Karabük Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Deva Özder (Karabük Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Elif Gizem Karaoğlu Kirelli (Karabük Üniversitesi)
- Dr. Öğr. Üyesi Zafer Topak (Karabük Üniversitesi)

Sekreterya



Araş. Gör. Abdullah Tahir Özdemir



Yurt Dışı Temsilcilikleri

- Dr. Sami Ahmet (Ezher Üniversitesi)
- Dr. Majed Zouba (King Saud Üniversitesi)
- Prof. Dr. Elfine Sibgatullina (Rusya Bilimler Akademisi)
- Prof. Dr. İldar Yunusov (Tataristan Devlet Üniversitesi)
- Doç. Dr. Osman Cüme (Northwest Minzu Üniversitesi)
- Prof. Dr. Bakhtiyor Abdushukurov (Taşkent Devlet Üniversitesi)
- Prof. Dr. Kasımcı Sadıkov (Taşkent Devlet Şarkşinaslık Üniversitesi)
- Prof. Dr. Almaz Ulvi (Azerbaycan İlimler Akademisi)
- Doç. Dr. Toralı Kızır (Farabi Milli Üniversitesi)
- Doç. Dr. Ebrahim Khodayar (Tarbiyat-e Modarres Üniversitesi)



Bu Sayının Hakemleri

Prof. Dr. Cafer ŞEN,
Prof. Dr. Mehmet GÜNEŞ,
Doç. Dr. Abdülhakim TUĞLUK
Doç. Dr. Canan OLPAK KOÇ
Doç. Dr. Ferda ATLI
Doç. Dr. İsmail TAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Ayşe TEPEBAŞI
Dr. Öğr. Üyesi Elif Gizem KARAOĞLU KİRENLİ
Dr. Öğr. Üyesi Esra AKPINAR
Dr. Öğr. Üyesi Hakan SOYDAŞ
Dr. Öğr. Üyesi Halil İbrahim YÜCEL
Dr. Öğr. Üyesi Mihriye ÇELİK
Dr. Öğr. Üyesi Nesrin GEZİCİ
Öğr. Gör. Dr. Asuman Gürman ŞAHİN



Araştırma Makaleleri

İzzet ŞİRİN

NURULLAH ATAÇ'IN GÜNCE ADLI ESERLERİNDEN
OLUŞTURULAN BÜTÜNCEDEKİ BİRLEŞİK FİİL YAPILARI **1-10**

Yunus ALICI

ERHAN BENER'İN BÖCEK ROMANINDA RECAİ BEY'İN
PSİKOPORTRESİ **11-38**

Nazmiye KORKMAZ

ABDÜLHAK HAMİD TARHAN'IN FİNTEN ADLI ESERİNDE KADININ
TEMSİLİ: FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA BİR
ANALİZ **39-58**

Dilek ALAÇAM

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE "BABA" KELİMESİ VE KELİMENİN
BİÇİM, ANLAM VE KAVRAM BOYUTU ÜZERİNE **59-74**

Habibe USTACIK GÜNEŞ

BOŞLUKTA KONUŞMAK: PARMAK HESABI'NDA MODERNİST
POETİK KIRILMALAR VE ÖZNEİN ŞİİRSEL İNŞASI **75-92**

NURULLAH ATAÇ'IN GÜNCE ADLI ESERLERİNDEN OLUŞTURULAN BÜTÜNCEDEKİ BİRLEŞİK FİİL YAPILARI

Compound Verb Structures in the Corpus Created from Nurullah Ataç's Works

Named Günce

Sorumlu Yazar /
Corresponding Author

İzzet ŞİRİN

Dr. Arş. Gör., Artvin Çoruh
Üniversitesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Artvin,
Türkiye.

ORCID

0000-0003-2691-5172

E-mail

izzetsirin@artvin.edu.tr

Geliş Tarihi / Submitted:

23.12.2024

Kabul Tarihi / Accepted:

13.03.2025

Kaynak Gösterim / Citation:

Şirin, İzzet (2025). "Nurullah
Ataç'ın Günce Adlı
Eserlerinden Oluşturulan
Bütüncedeki Birleşik Fiil
Yapıları", *Karabük Türkoloji
Dergisi*, 6/11, 001-009.

Bu çalışma, 2024 yılında Atatürk
Üniversitesi Üniversitesi Türkiyat
Enstitüsü tarafından kabul
edilen Nurullah Ataç'ın *Günce*
I-II Denemelerinde Söz Dizimi
adlı doktora tezinden hareketle
oluşturulmuştur.

Öz

Bu çalışmada Nurullah Ataç tarafından yazılan Günce (1953-1955), Günce (1956-1957) adlı denemelerinden oluşturulan bütüncedeki birleşik fiiller incelenecektir. Bütüncedeki birleşik fiiller fiil + yardımcı fiiller ile deyimleşmiş fiiller olmak üzere iki ana grupta tasnif edilmiştir. Birinci grubu oluşturan birleşik fiiller, isim + asıl yardımcı fiil, sıfat-fiil + yardımcı fiil ve asıl fiil + yardımcı fiil şeklinde olmak üzere üç başlıkta tasnif edilmiştir. İkinci grubu oluşturan deyimleşmiş birleşik fiiller ise nesne + fiil yapısından oluşan zarf + fiil yapısından oluşan ve çekimli isim + fiil yapısında oluşan birleşik fiiller olmak üzere üç başlık altında ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türkiye Türkçesi, yardımcı fiil, birleşik fiil, bütünce.

Abstract

This study will examine the compound verbs in the corpus created from the essays titled Günce (1953-1955) and Günce (1956-1957) written by Nurullah Ataç. The compound verbs in the corpus have been classified into two main groups: verb + auxiliary verbs and idiomatic compound verbs. The first group, consisting of compound verbs, has been classified under three headings: noun + auxiliary verb, participle + auxiliary verb, and main verb + auxiliary verb. The second group, consisting of idiomatic compound verbs, has been examined under three headings: those formed from the structure of object + verb, those formed from the structure of adverb + verb, and those formed from the structure of inflected noun + verb.

Keywords: Turkish, auxiliary verb, compound verb, corpus.

GİRİŞ

Türk dili, diğer dillerde olduğu gibi dinamik yapısıyla sürekli bir gelişim ve değişim içerisinde. Söz varlığını zenginleştirmek ve yeni ihtiyaçlara cevap verebilmek adına çeşitli yöntemler kullanılmaktadır. Bu yöntemler arasında türetme, birleştirme ve kalıplaştırma gibi dil içi mekanizmalar ön plana çıkmaktadır. Birleştirme yöntemi kullanılarak oluşturulan birleşik fiillerin tasnifi ile ilgili alan yazında farklı tasnifler vardır.

Deny, birleşik fiilleri “karmaşık fiil” ve “mürekkep fiil” diye iki gruba ayırır: İlk gruba sıfat-fiillerin ol- yardımcı fiili ile -e, -i zarf-fiillerinin belirli yardımcı fiillerle (bil-, ver-, dur-, yat-, gel-, ko-,...) oluşturduğu birleşik fiilleri dahil ederken ikinci gruba bir isim ve bir yardımcı fiilin bir araya gelmesiyle oluşmuş fiilleri alır (1941: 465-486).

Gabain (1953) “Türkçede Fiil Birleşmeleri” adlı çalışmasında fiil +fiil şeklinde kurulan birleşik fiilleri üç başlık altında tasnif etmiştir: 1. Bir asıl fiilin bir yardımcı fiille (-i, bulun-, ol-) oluşturduğu birleşik fiiller, 2. Zarf-fiil eki almış asıl fiille anlamını yitirmiş deskriptif (tasvir fiili) bir fiilin bir araya gelmesiyle oluşmuş birleşik fiiller, 3. Bir fiille asıl anlamını yitirmemiş başla-, bil- gibi bazı modal yardımcı fiillerden oluşan birleşik fiiller.

Ergin göre birleşik fiil, bir isim veya fiil ile bir yardımcı fiilin bir araya gelmesi ile oluşmuş bir kelime grubudur. Bu kelime grubunda yardımcı fiil, isim veya fiilden sonra gelir. Yardımcı fiilden önce gelen unsurun isim veya fiil olmasına göre birleşik fiiller ikiye ayrılır. İsimden sonra gelen yardımcı fiil ile fiilden sonra gelen yardımcı fiil birbirinden ayrıdır (1989: 364).

Ercilasun’a göre bir kavramı ifade etme ve işlev bakımından birleşik fiil ile basit ve türemiş fiiller arasında bir fark yoktur. Bu üçü sadece oluşum şekilleri bakımından farklıdır (1984: 48).

Korkmaz göre birleşik fiil, bir isim ile bir yardımcı fiilin ya da iki farklı fiil şeklinin veya isim soylu bir veya birden çok sözcük ile bir asıl fiilin birleşmesiyle oluşur ve tek bir kavramı karşılar. Korkmaz, birleşik fiilleri yapı, anlam ve işlevlerini dikkate alarak iki gruba ayırır: 1. Asıl anlamlarını koruyan veya asıl anlamlarını korumakla birlikte bazı işlevsel incelikler kazanmış birleşik fiiller, 2. Asıl anlamını kaybederek deyimleşmiş olan birleşik fiiller olmak üzere iki ana gruba ayırır. Bunlardan ilk grubu da kendi içinde üçe ayırır; 1. Bir yanı ad bir yanı yardımcı fiil olan birleşik fiiller, 2. Bir yanı sıfat-fiil bir yanı yardımcı fiil olan birleşik fiiller, 3. Bir yanı zarf-fiil bir yanı fiil olan birleşik fiiller. Üçüncü grubu da 1. Tek ögeli kalıplaşmış birleşik fiiller, 2. İki ögeli kalıplaşmış birleşik fiiller, 3. Üç ögeli kalıplaşmış birleşik fiiller olmak üzere üç başlık altında tasnif etmiştir (2009: 791-858).

Karahan, Türkçenin Söz Dizimi adlı çalışmasında fiilleri iki grupta toplar: bir hareketi karşılayanlar ilk grubu oluştururken bir hareketi tasvir eden fiiller ikinci grubu oluşturur. İlk grubu da kendi içinde ana yardımcı fiillerle kurulan birleşik fiiller ile sözlük anlamını yitirmiş diğer fiiller ile oluşturulan birleşik fiiller olarak tasnif eder (2004: 73-79).

Daşdemir (2015: 44-52) ise, birleşik fiilleri dört başlıkta inceler: 1. İsim + yardımcı fiil şeklinde oluşan fiil gövdeleri, 2. Sıfat-fiil + yardımcı fiil şeklinde oluşan fiil gövdeleri, 3. Asıl fiil + tasvir fiili şeklinde oluşan fiil gövdeleri, 4. Deyimleşme ile oluşmuş fiil gövdeleri.

YÖNTEM

Bu çalışma, Cumhuriyet Dönemi'nde öz Türkçe ile ilgili önemli çalışmalarda bulunmuş Nurullah Ataç'ın deneme ve eleştiri tarzında kaleme aldığı Günce adlı eserlerindeki birleşik fiilleri ele almaktadır. Ataç, belli başlı kalıpların dışına çıkarak dile yeni bir anlatım biçimi kazandırmıştır. Bu çalışmada amaçlanan, tarihten bu yana birçok şair ve yazarın eserlerinde kullanılan birleşik fiilleri, özgün bir bakış açısıyla Türk diline büyük bir ivme kazandırmış Ataç'ın metinlerinde de inceleyerek şu ana kadar bu konuda yapılan çalışmalara naçizane bir katkı yapmaktır. Bütüncedeki birleşik fiillerin tasnifinde konuya kapsayıcı ve işlevsel yaklaşımlarından dolayı Korkmaz (2009) ve Daşdemir'in (2015) tasnifinden yararlanılmıştır.

Bütünce oluşturulurken Nurullah Ataç'ın Günce (1953-1955), Günce (1956-1957) adlı denemelerinin 2021 yılında yapılan son baskıları (4. baskı) esas alınmıştır. Ataç Günce adını verdiği bu denemelerinde yazıları başlıklara göre değil, kronolojik tarihe göre sıralamıştır. Denemelerde yer alan her yazı 1'den başlanarak numaralandırılmıştır. Toplam 701 yazı tespit edilmiştir. Daha sonra 7 ve 7'nin katları ile numaralanmış yazılar alınarak bütünce oluşturulmuştur.

Bütünceye alınan cümlelerin yer aldığı sayfa numarası ve kaçınıcı satır/satırlarda yer aldığı cümle sonlarında belirtilmiştir. Sayfa numarası ve çözümlenen cümlelerin yer aldığı satır/satırlar eğik çizgi (/) ile ayrılmıştır. Birleşik fiilin yer aldığı cümle Günce (1953-1955)'de geçiyorsa "G1" kısaltması ile Günce (1956-1957)'de yer alıyorsa "G2" kısaltması ile gösterilmiştir:

Yeni komşum daha yaşlı, uslu oturmasını biliyor. G2/75/25-26 (Günce (1956-1957)/sayfa 75/25-26. satır)

1. Fiil/İsim + Yardımcı Fiil Yapısında Olan Birleşik Fiiller

1.1. İsim + asıl yardımcı fiil şeklinde oluşan birleşik fiiller

“Salt kılış ve oluş bildiren etmek ve olmak fiilleri ve eylemek yapmak kılmak gibi anlamdaşları yalnız kullanışları dışında yardımcı fiil olarak birçok isim tabanları ile belirsiz nesne kalıbında kaynaşarak birleşik fiiller meydana getirirler. Salt anlamda kılış ve oluş ifade ettiklerinden o isim tabanlarını fiilleştirmiş olurlar, isimden (ad, sıfat, zarf) fiil yaparlar.” (Banguoğlu, 2011: 314).

Türkçede isim + yardımcı fiilden oluşan fiil gövdesini oluşturmak için kullanılan en yaygın yardımcı fiiller et-, ol- fiilleridir (Korkmaz, 2009: 50). Diğerleri ise yap-, eyle, kıl- ve buyurmak- fiilleridir (Daşdemir, 2015: 45).

Bütüncede en fazla kullanılan et- yardımcı fiili ile oluşturulmuş fiil gövdeleridir:

1.1.1. et-

Madame Colette kabul etmiş bunu. G1/29/3, Ama kadın, kız sadece erkeğin zevkine hizmet edecek. G1/106/11-1, Karşılarındakilere yasak edecekler... G1/101/23-24, Rahat edemedi. G1/137/20, Bunun için de yöneticilere bir göz eder. G1/343/9, Ama Paşa Kâzım şaka ederdi. G1/72/27-28, Alay ederdi. G1/72/28, Bütün yeni dergileri merak ederim. G1/42/6-7, Karadeniz’de yolculuk etmedim hiç. G2/37/5-6, Onlara yardım etmektedir. G1/408/4, Bir söze dikkat etmediğim için anlamamışım. G1/152/5-6

1.1.2. kıl-

Kılış bildirir. Bütüncede tek örnek vardır:

Evlerimizin içini daha bir sevimli kılıyoruz. G1/381/6-7

1.1.3. ol-

“O doğruya bağlanmadınız mı yalancı olursunuz. G2/17/37, O derginin övdüğü yazarlara hayran olurum. G1/23/12-13, Kim engel olabilir? G1/208/10, Kafasında bir parçacık düzen, bir parçacık ışık bulunan bir kimse buna razı olabilir mi? G1/267/5-7, Yazık, çok yazık oldu ağaçlara... G2/244/25, Böyle olunca onların ne dediklerini öğrenip de sonra kendi yargımızı da söylememiz daha doğru olmaz mı? G1/23-24/28-31, Ağır olur yargınız. G2/200/8”

1.1.4. eyle-

Tek örnek tespit edilmiştir:

“Şimdi en yakın arkadaşları bile anlayışsızlığını, düşüncesizliğini anlata anlata

bitiremiyorlar. ‘Ahibbâ şive-i yağmada mebhut eyler âdâyı / Bedîdâr olmasın asar-ı izmihlâl bir yerde...’ G2/62/5-8”

1.2. Sıfat-fiil + yardımcı fiil şeklinde oluşan birleşik fiiller

“Karmaşık fiil diye adlandırılan bu tür fiiller aslında yapısal olarak isim kısmı bir sıfat-fiilden oluşmuş isim + yardımcı fiil gövdesinden başka bir şey değildir. Farklı olarak sıfat-fiillerin zaman değerlerinden dolayı zamana bağlı bazı anlam incelikleri ifade ederler.” (Daşdemir, 2015: 46).

1.2.1. Sonuç fiilleri (/ -mîş/ +ol- /)

Yermekle, hırpalamaya çalışmakla kendi düşüncelerinizi, kendi görüşünüzü savunmuş olursunuz... G2/207/12-14, Bilim adına söylenenleri, bilimin bugünkü verilerini sizinlenmeksizin, doğrunun ta kendisidir diye taplarsak bilimi bir inak duruma sok-muş oluruz. G2/139/66-69, [Bilge-severleri (philosophe’ları), Platon’u, Descartes’ı, Kant’ı, Hegel’i] içinize sindir-miş olacaksınız. G2/102-103/15-18, Bizim halk sanatımızın güzelliğine inanmam için onları Avrupalıların da beğenmesini beklersem yanlış bir iş mi gör-müş olurum? G1/23/15-17, Daha nice yanlışları düzelt-miş olurdu. G2/164/12-13

1.2.2. Alışkanlık fiilleri (/ -r + ol- /, / -mE-z+ol- /)

“Dilimiz yoksullaşıyor! Sözler arasındaki anlam ayrılıkları düşünülmez oldu!” G1/114/16-17

1.3. Asıl fiil + yardımcı fiil (tasvir fiili) şeklinde oluşan birleşik fiiller

1.3.1. Yeterlik fiilleri (/ -(y)E+bil- /)

“Bil- yardımcı fiilinin ilk ve en öne çıkan bu işlevinde, kişi -birçoğu sonradan kazanılan- eylemleri yapabildiğini, bunlara gücünün yettiğini anlatmaya çalışır. Eylemin gerçekleşmesi için istek, gayret ve çalışmaya ihtiyaç vardır. Birleşik fiilin yapısında esas fiilden hemen sonraki bölüm, bu anlam için kullanılmaktadır. Zarf-fiil ise yardımcı fiili esas fiile bağlamakla görevlidir.” (Kara, 2010: 1389).

O yabancı dilden çeviriler yap-abil-ir mi? G2/11/2, Günü gününe hatırla-yabil-eceğini sanmıyorum. G1/202/9-10, İşte ortaçağ Avrupa’sındaki Kutsal-Yargıl (Saint-Office, Inquisition), düşünen kaç kişiyi düşüncesinden caydır-abil-miştir? G1/229/24-26, Bunları o uzun şiirlerin içinden çıkar-abil-irsiniz. G1/314/46-4

1.3.2. Yetersizlik fiilleri (/ -(y)E+ø-mE- / < / -(y)E+u-ma- /)

Denizi öve öve bitir-eme-zler. G2/38/20-21, Ötekiler, “düzenli birliklere” kapılananlar, gerçekten bil-eme-zler. G2/89/48-49, Anlay-ama-zlar onu. G2/89/49, O olayların

dışında da yaşayan birer kişi, gerçek birer kişi diye düşün-eme-zler. G2/109/24-26, Nedim'de de yoktur di-yeme+yiz. G1/328/43

1.3.3. Tezlik-kolaylık fiilleri (/-(y)İ+ver-/)

Kimi de var. Rostand, Valéry, Villon, hepsini aktar-ıver-iyor Türkçeye. G1/130/30-31, Değiştir-ıver-in adınızı, rahat rahat “Yusuf Bey” diyelim size. G1/143/26-28, Anlaşılammaktan korkarlarmış. Üç beş gün, bilemediniz, bir iki ay sürer anlaşılmmaları, sonra alış-ıver-ir çoğunluk. G1/288/44-46, Bay Adnan Berk ile arkadaşları, bir yazarın bir öğretiye, bir görüntler bütününe (ideologie'ye) bağlanmasını isteyenler yok mu, ben onlara bön kişiler diye bakıyorum. Kendilerine öğretilenleri bir de kendileri düşünüp incelemiyor, inan-ıver-iyorlar, kan-ıver-iyorlar. G2/89/40-43, Ağır yükleri bir makine ile kaldır-ıver-mek, sırtta taşımaktan elbette iyidir. G2/153/23, Yalanı, yapmacığı görür, çözümlemeden, iğneli bir sözle, bir alayla göster-ıver-ir. G1/295/24-25

1.3.4. Süreklilik fiilleri: (/-(y)İp+dur-/, /-(y)İp git-/)

Özgürlük alınır mı? verilir mi? diye tartış-ıp dur-urlar. Bence boştur bu tartışma. Ne alınır özgürlük, ne de verilir. G1/229/1-3, Düşün-üp dur-uyorum bu sözler üzere. G2/88/9, Son gelen salkılara göre dövün-üp dur-uyorlarmış öyle ettiklerine. G2/139/59-60, Yiğit, ya da bilgin olduğunu söyley-ıp dur-uyor. G2/215/7-8

1.3.5. Deneme fiilleri: (/-(y)° +gör-/)

Bir insan hasta olup da ellerine düşmey-egör-sün! G1/101/7-8

1.3.6. Başlama-devamlılık fiilleri : (/-(y)° +koy-/)

Kişioğlunun düşüncesini işlemekten al-ıkoy-amazsınız. G2/153/11-12

1.3.7. İhtimal tasvir fiilleri (/-(y)E+bil-/)

Kendimizi unutabilirsek, kendi çıkarlarımızdan geçebilirsek belki bütün kişileri sevebil-ir, kötülüklerine, küçüklüklerine aldırma-yabil-irdik, belki ancak o zaman kişilerin yaptıklarını iyi, kötü diye ayırmaktan geç-ebil-irdik. G1/304/24-27G1/304/24-25, Neden başımı çevirdiğimi sor-abil-irler de onun için [onlara selam veriyorum.] G1/242/ 35-36, Çoğunlukta o utanma duygusu da kendini pek göstermez. Çoğunluk, kalabalık bencilliğini gizlemeyi de gerekli bulma-yabil-ir. G1/382/51-53

2.2. Deyimleşme ile Oluşmuş Birleşik Fiiller

Bu tür fiiller, isim ya da isim soylu bir veya birden çok sözcüğün bir asıl fiille birleşerek zaman içinde anlam kayması ve kalıplaşmasına uğramasından oluşmuştur (Korkmaz, 2009: 153).

Birleşikte yer alan asıl fiil, sözlük anlamını yitirerek geçici bir yardımcı fiil değeri kazanmıştır. Bu birleşiklerde isim unsuru da anlamını yitirebilir. Bu durumda tamlayan-tamlanan ilişkisinden ziyade tam bir kalıplaşma vardır (Daşdemir, 2015: 51).

2.2.1. Nesne +fiil şeklinde deyimleşmiş birleşik fiiller

Bu yapıların bazılarında isim unsuru anlamını korurken bazılarında asıl anlamını yitirmiştir (Daşdemir, 2015: 51).

Bu yüzden boyun eğerler çoğunluğun beğenisine, anlayışına. G2/261/14-15, Nitelikten çok niceliğe, sayıya önem verirler. G2/207/2, En dürüst sandığınız kimseler de, döneklık etmeseler bile, döneklerden yüz çevirmiyorlar. G1/242/42-43, Hiç olmazsa bir göz gezdiriyor. G1/194/8-10, Kimseden bir yardım görmedi. G1/137/17, “Bir hikâye ben anlatırım, bir hikâye sen anlatırsın, vakit geçiririz.” dedi. G1/214/17-18, Yüksekten bakmağa hak kazanıyorlar. G1/71/11-12, Nişan almadı. G1/29/7, Töresizliğe savaş açmalıdır. G1/336/33, Ses çıkarmayın. G1/287/24, Ama bir daha da Pulino’ya budala demeyeceğine söz verdiriyor. G1/221/16-17

2.2.2. Zarf + fiil şeklinde deyimleşmiş birleşik fiiller

“Bu tür yapılarda, olumlu veya olumsuz, geçişli veya geçişsiz fiil kök, köken ve gövdelerinin nasıllık, nicelik, yer, yön ve zaman zarflarıyla birlikte kullanılarak genel anlamlı bir kavramı karşıladıkları/ ifade ettikleri görülür. Zarf+fiil’den oluşan deyimlerde zarflar, fiillerin genel niteleyicileri olarak kullanılmakta ve zarf ile fiil arasında sürekli bir anlam ilişkisi kurulmaktadır.” (Alyılmaz, 2003: 149):

Ne var ki kendini ileri sürmezdi. G1/78/28-29, Onların küçüklüğünü bilmek, kendimi büyük görmek midir? G2/185/8-9, Birtakım romanları, hikâyeleri okurken, geçmişteki kimseleri düşünürken kötülüklerini, küçüklüklerini hoş görebiliyoruz. G1/304/8-10, Daha da ileri gidip hapse atarlar. G1/229/16-17, Kendi yazdıklarını pek bir güzel buluyorlar. G2/30/8-9

2.2.3. Çekimli isim + fiil şeklinde deyimleşmiş birleşik fiiller

İsim unsuru işlevini yitirmiş bir hâl eki almıştır. İsim ögesi anlamını muhafaza ederken fiil kısmı sözlük anlamını yitirmiş olabilir ya da her iki unsur da anlamını kaybetmiş olabilir (Daşdemir, 2015: 52).

1. İsim /+(y)E/ + Fiil

Onların ne denli güçlü olduklarını gördükçe de onlarla çarpışmayı göze alabilmiş kişinin büyüklüğünü daha iyi anlıyoruz. G1/23-24/28-30, Ciddiye almıyorsunuz. G1/42/14, Daha da ileri gidip hapse atarlar. G1/229/16-17, Bizim otobüs çok erken

çıktı yola. G1/194/4-5, Hani birtakım yazarlar vardır, ukalâlıktan kaçmak için, büsbütün ukalâlîğe düşerler G1/42/9-10, Ona benzer bir öğüt atmış ortaya... G2/138/16-17, Cumhuriyet Bayramı için sokaklara o kuleleri dikmek de kimin aklına gelmiş? G1/119/16-17, Belki daha geriye gideriz. G1/195/40

2. İsim /+DE/ + Fiil

“Özetlenemez ki söyledikleri. Hepsi de kal-mıyor hatırdâ. G1/368/30, Yarı yolda kal-mayın öyle. G1/143/24, Eşref'in adı dillerde dolaşüyor. G1/401/15”

3. İsim /+DEn/ + Fiil

Harabat'ı basımevine vermeden önce divanları bir daha gözden geçirseydi o beyitlerin, mısraların çoğunun ozanlarını bulur[du]. G2/164/10-12, Kim bilir? Belki de prensibi halletmek derken prensibi eritmek, ortadan kaldırmak, güme götürmek istemiştir onu söyleyen. G1/72/31-33, Yargılarının niçinini sormayın, yukarıdan bakar size, “Öyledir.” der geçer. G1/353/11-12, Seçmeksiniz uzaklaşıyorum konudan. G2/96/8-9, Ama elden geliyor mu? G1/304/7, Harabat'ı basımevine vermeden önce divanları bir daha gözden geçirseydi o beyitlerin, mısraların çoğunun ozanlarını bulur[du]. G2/164/10-12

Sonuç

Standart Türkiye Türkçesinde yaygın olarak kullanılan ol- ve et- asıl yardımcı fiilleri bütüncede de yaygın kullanılmıştır. Kıl- asıl yardımcı fiili ile oluşmuş sadece bir örneğe rastlanmıştır. Bütüncede oran olarak en fazla rastlan birleşik fiil yapısı isim + asıl yardımcı fiilden oluşmuş olan birleşik fiillerdir.

Bütüncede deyimleşme ile oluşturulan birleşik fiillerde sıklıkla kullanılmıştır. Çekimli isim + Fiil yapısında birleşik fiillerde “İsim /+DE/ + Fiil” yapısı diğerlerine nazaran daha az kullanılmıştır. Bu tür birleşik fiillerde en fazla kullanılan yapı İsim /+DE/ + Fiil” yapısı olmuştur.

KAYNAKÇA

- Atabay, Neşe vd. *Sözcük Türleri*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 1983.
- Ataç, Nurullah, *Günce I*. YKY, 2005.
- Ataç, Nurullah, *Günce I*. YKY, 2005.
- Banguoğlu, Tahsin. *Türkçenin grameri*. TDK Yayınları, 2011.
- Baydar, Turgut. “İsim + yardımcı fiil şeklinde oluşan birleşik fiiller üzerine”, A. Ü. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi* [TAED], sayı 49, s.55-66.
- Daşdemir, Muharrem. *Oklama yöntemiyle Türkçenin yapısal-işlevsel söz dizimi*. Fenomen yayıncılık, 2015.
- Deny, Jean. *Türk Dili Grameri*. (Çeviren: Ali Ulvi Elöve). Maarif Matbaası, 1941.
- Akbaba, Dilek. Ergönenç. “Türkiye Türkçesinde Yapısında İsim-Fiil Bulunan Birleşik Fiiller”, *Dil Araştırmaları*, 1(1), 83-95.
- Ercilasun, Ahmet Bican. *Kutadgu Bilig Grameri-Fiil*. Gazi Üniversitesi Yayınları, 1984.
- Ergin, Muharrem. *Türk dil bilgisi*. Bayrak Yayınları, 2009.
- Gabain, Annemarie Von. “Türkçede Fiil Birleşmeleri”, *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten*, 1953, s. 16-28.
- Gabain, Annemarie Von. *Eski Türkçenin Grameri*. (Çeviren: Mehmet Akalın), TDK Yayınları, 1995.
- Güney, Fatma Şahin “Tatar Türkçesinde bitme ve tamamlanma bildiren birleşik fiil yapıları”. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 8(1), s. 125-140.
- Kara, Funda. “Bil- tasvir fiilinin işlevleri”, *Journal of Turkish Studies*, 6(1), 2010, 1421-1438.
- Karahan, Leyla. *Türkçede söz dizimi*. Akçağ Yayınları, 2008.
- Karaca, Hasan. “Birleşik Fiillerin Tasnifi ve Yapısında Birleşik Fiil Olan Birleşik Fiiller”, *RumeliDe Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, sayı 22, s. 258-266.
- Korkmaz, Zeynep. *Türkiye Türkçesi grameri: Şekil bilgisi*. TDK Yayınları, 2009.

ERHAN BENER'İN *BÖCEK* ROMANINDA RECAİ BEY'İN PSİKOPORTRESİ

Recai Bey's Psychoportrait in Erhan Bener's Novel Böcek

Sorumlu Yazar /
Corresponding Author

Yunus ALICI

Dr. Arş. Gör., Artvin Çoruh
Üniversitesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Artvin,
Türkiye.

ORCID

0000-0003-3353-1185

E-mail

yunus.alici@erzurum.edu.tr

Geliş Tarihi / Submitted:

03.01.2025

Kabul Tarihi / Accepted:

13.03.2025

Kaynak Gösterim / Citation:

Alıcı, Yunus (2025). "Erhan Bener'in *Böcek* Romanında Recai Bey'in Psikoportresi", *Karabük Türkoloji Dergisi*, 6/11, 011-038.

Öz

1950 sonrası Türk edebiyatının önde gelen yazarları arasında bulunan Hikmet Erhan Bener, işlediği konular ve roman tekniği bakımından modernist Türk edebiyatı içerisinde yer alır. Yabancılaşma, yalnızlaşma, cinsellik ve psikoloji; onun başlıca işlediği konular olarak öne çıkar. Bener'in en bilindik eseri, *Böcek* romanı sayılabilir. Roman, yoğun ve derin bir metin olarak okuyucusundan 'dikkat' bekler. Nitekim romanın aktüel zamanında bir polis komiseri olan Recai Bey'in yirmi dört saatini anlatan Bener, geriye dönüşlerle onu 'kötü' adam olmaya iten sebepleri teker teker ortaya koyar. Çalışmada Recai Bey'in psikolojisine etki eden faktörlere yer verdikten sonra onun yaşadığı psikopatolojik hâlleri ele almaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Erhan Bener, *Böcek*, psikoloji, obsesif-kompulsif bozukluk, entomofobi.

Abstract

Hikmet Erhan Bener, one of the leading writers of Turkish literature after 1950, is included in modernist Turkish literature in terms of the subjects he deals with and his novel technique. Alienation, loneliness, sexuality and psychology are the main subjects he deals with. Bener's most well-known work can be considered *Böcek*. The novel, as an intense and deep text, expects 'attention' from its reader. Indeed, Bener, who narrates the twenty-four hours of Recai Bey, a police commissioner at the actual time of the novel, reveals one by one the reasons that push him to become a 'bad' man with flashbacks. After giving place to the factors affecting Recai Bey's psychology in the study, we will try to address the psychopathological states he experiences.

Keywords: Erhan Bener, *Böcek*, psychology, obsessive-compulsive disorder, entomophobia.

GİRİŞ

1950 sonrası Türk edebiyatının önemli yazarları arasında yer alan Hikmet Erhan Bener; şiir, hikâye, roman ve oyun türünde birçok eser kaleme alır. İşlenen konular ve roman tekniği açısından bakıldığında Bener roman ve hikâyelerinin modernist Türk edebiyatı içerisinde konumlandığı dikkat çeker.

Roman türünde sayıca yirminin üzerinde eser veren Bener; eserlerinde konu bakımından daha çok “bireyin iç dünyasına yönelerek varoluşçu bir anlayışla insanın durumunu, nesnelerle ilişkilerini ve kendisiyle hesaplaşmasını” işler; psikolojik öğelere önem verir. Küçük burjuva insanının yaşadığı yalnızlık, ümitsizlik ve cinsel bunalımlar, onun yoğunlaştığı konular olarak öne çıkar (Özçelebi, 2004: 36; Yalçın, 2010: 207).

Bener, Böcek romanında (1982) bir polis komiseri olan Recai Bey'in hayatının son yirmi dört saatini anlatır. 12 Eylül 1980 darbesinin öncesinde geçen olaylarda mekân, Ankara'dır. Anlatıcı-yazar, flashback ve iç monolog yöntemleriyle Recai Bey'in geçmişini (çocukluğu, gençliği, aile ve çevresi, eğitim ve iş hayatı, evlilik süreci) anlatırken yer verdiği rüya, sanrı ve kâbuslarıyla bilinç dışını yansıtır. Roman, 1994 senesinde aynı adla Ümit Elçi tarafından sinemaya uyarlanır ve 1995 Antalya Altın Portakal Film Festivali'nde “En İyi Film” dalında birincilik, aynı sene Adana Altın Koza Film Festivali'nde ikincilik ödülünü kazanır (Bener, 2016a: 7-19; Yalçın, 2010: 208; Necatigil, 1998: 84-85).

Romanın çeşitli sayfalarında Recai Bey, şiddete yatkın hâlleriyle övünüp “Kırmızı Panter” olarak anılmasından gurur duysa da esasında o, kötü adam profilinde bir karaktere ve davranış örüntüsüne sahiptir. Anlatıcı, onun kötücül pozisyonunu determinizm bünyesinde değerlendirilebilecek yorumlarla açıklar. Bu bağlamda, aynı sebeplerin aynı şartlar altında aynı sonuçları doğuracağı düşünüldüğünde, Recai Bey'in yazgısının onu kötü olmaya zorladığı dikkat çeker. Çocukluğundan itibaren gelişen şartlar ve maruz kaldığı birtakım olaylar, Recai Bey'i kötülüğün sınırları içerisine sürükler. Sürüklendiği alan, onun için bir bataklıktan farksızdır; nitekim o, bu sınırların dışına çıkamaz. Çalışmanın devamında Recai Bey'in psikolojik vaziyeti ayrıntılı bir şekilde ele alınacak ve onu kötü olmaya sürükleyen sebepler ortaya konmaya çalışılacaktır.¹

1.Recai Bey'in Psikolojisine Etki Eden Faktörler

Eser, Recai Bey'in yaşam öyküsünün son gününden başladığından, romanın henüz başında o; eşi vefat etmiş, kırk beş yaşında, geri hizmete çekilmiş, bir apartmanın çatı katında yaşayan polis komiseri vaziyetindedir. Sayfalar ilerledikçe Recai Bey'i

¹ *Böcek* romanıyla ilgili ayrıca şu kaynağa bakılabilir: (Aras, 2017).

‘kendisi’ yapan şartlar birer birer meydana çıkar.

Kendilik algısında Behçet Bey’in düşünceleri çoğunlukla olumsuzdur. O, yakışıklı olmadığının farkında olup kendisini çirkin bulur. Bebekliğinde dahi güzel olmadığını, insanların onu hep aptal yerine koyup görünüşüne bakarak budalanın teki sandıklarını düşünür. İnsanların onunla ilgili tavrına karşılık olarak o, hepsine derslerini verdiğini, adının bundan dolayı ‘Kızıl Panter’e çıktığını, kim oldukları fark etmeksizin kendisine oyun oynamak isteyenlere saldırıp pençesini indirdiğini; ancak son zamanlarda kimsenin ondan korkmadığını, kendisinin de buna aldırmadığını aklından geçirir (Bener, 2016b: 125, 157, 195)²

Alkolle ilişkisine bakıldığında Recai Bey’in genel olarak alkole meyilli olmadığı söylenebilir. Flashbackle evlilik süreci anlatılırken, eşi Binnur’la restorana gittiklerinde eşi şarap içerken onun zaman zaman eşine rakıyla eşlik ettiği görülür. İlk sarhoşluğunu ise o, eşi kendisini bir kadınla aldattığı gece bir meyhaneye giderek yaşar (s. 172).

Sosyal ilişkilerine bakıldığında Recai Bey’in mizantropist bir tavır sergilediği dikkat çeker. O, insanlarla iletişim kurmayı tercih etmez. Yaşadığı apartmanda giriş kattaki dairede oturan kıza selam verse de onun adını bilmez. Söz konusu duruma anlatıcı onun bilinci üzerinden, “kimseyle yakınlık kurmak istemiyordu bu apartmanda. Yalnız bu apartmanda değil. Hiç kimseyle dostluk kurmak istemiyordu. Yeterince tanıyordu insanları...” sözleriyle açıklık getirir. İnsanlarla barışık olmamasına rağmen, o, evinde tek başına da huzurlu değildir. Ev kendisini boğduğu için o, genel olarak yemeklerini dışarıda yer (s. 27, 40).

Karakterindeki kötücül tarafların ötesinde Recai Bey’in tam bir görev adamı olduğu söylenebilir. “Görevinden başka bir şey düşünmeyen” o, Orhan Kemal’in Murtaza romanındaki Bekçi Murtaza ile ‘abartılı’ sorumluluk bilinci bakımından benzerlik gösterir (Kemal, 2014). Bu konuda anlatıcı, “bir gün bile görevini unutmamıştı Recai Bey” sözlerini dile getirir. O, kimseye acımamasına ve insanlara hoyrat davranmasına rağmen kendisini zalim addetmez. Yalnızca görevini yaptığını, en iyi şekilde yapmaya çalıştığını düşünür. Mesaiye bir gün bile geç kaldığını hatırlamaz; annesinin öldüğü sabah haricinde karakola mevsim fark etmeksizin gece gündüz hep vaktinde gider. İşinden bir gün dahi hasta diye kaytarmadığını düşünür (s. 41, 105, 118, 188, 196).

Anlatıcı, Recai Bey’in mizaç ve psikolojisini determinizm ile açıklar. Ona göre, “Babası bir kalasın altında can veren, otomobil tamircisinin dükkânında çıraklık yapan, kız kardeşi bir mangal ateşinde cayır cayır yanan, basimevinde herkesin itip kaktığı,

² Bu çalışma Everest Yayınları’ndan yayımlanan baskısı referans alınmış olup eser, kaynakçada (Bener, 2016b) olarak gösterilmiştir. Romandan bundan sonra yapılacak alıntılarda yalnızca sayfa numarası belirtilecektir.

koca koca adamların, kâğıt deposu diye kullanılan bodrumda ırzına geçmeye kalktıkları Recai'nin başka türlü olması olanaksızdı'r (s. 117). Çalışmanın devamında, alıntılanan satırlara paralel bir tahlil ve yorum sunmaya çalışacağız. Recai Bey'in psikolojik vaziyeti; onun ailesi ve yetiştiği çevrenin, sevgi noktasında kadınlarla arasındaki mesafenin ve çocukluğundan itibaren içinde büyüyen bir duygu olan öfkenin neticesidir. Bu şartların ortaya çıkardığı psikopatolojik hâllere geçmeden önce, söz konusu şartları açmak ve örneklemek niyetindeyiz.

1.1.Aile ve Çevre

Recai Bey'in babası, kendisi henüz çocukken, çürümüş damı aktarırken çöken toprağın altında kalarak ölür. Ona ve annesine dayısı bakar; ancak babasının bıraktığı boşluğu dayısının doldurduğu söylenemez. Nitekim dayı, yeğenine şefkatli davranmazken zaman zaman hakaretamiz sözlere ("Bu oğlan, aptalın teki") ve şiddete başvurmayı ihmal etmez; babasını, "Ayının biriydi," sözleriyle anar.³ Kendisiyle birlikte hamama gitmek istemediği için Recai Bey'i döver. Aşçı olmak istediği hâlde onu, para kazanması için "Ömür billah sana mı bakacağım ben?" diyerek zorla Polis Okuluna gönderir (s. 56, 157, 192).

Dayısının yanı sıra Recai Bey, annesinden de bir sevgi ve sıcaklık görmez. Annesi, onu küçümseyerek, "Hık demiş, babasının burnundan düşmüş," der. Kardeşiyle yan yanayken çıkan yangında kardeşi vefat ettiğinden anne, kardeşinin ölümünden onu sorumlu tutar, sonraki zamanlarda da hiçbir zaman ona karşı anne merhamet ve sıcaklığını göstermez. Çocukluğu boyunca ellerinin üşümesine ve annesine, kendisine bir eldiven örmesi için yalvarmasına rağmen annesi Recai Bey'e eldiven örmez (s. 43, 81, 157).

Recai Bey, sevgisiz büyümüş, yetişkinliğinde de bu eksikliğini giderecek bir tanışıklığı olmamıştır. Ona birisinin iyi bir söz söylemesi, nadir gelişen bir hadisedir. Aileyle başlayan horlanmışlık ve dışlanmışlık, Recai Bey'in tamirci dükkânındaki ve basımevindeki işçilikleri sürecinde de sürer. O, ustalarından bir hoşgörü ve merhamet görmez. Yazları tarla ve bağda çalışırken karnı ağrır, kurt döker, sancılanır; ancak kimse neyi olduğunu merak etmez. Polis okulunda sınıfın önde gelenlerinden olmasına rağmen herhangi bir takdir görmez. Polislik hayatında da değişen bir durum olmaz. O, işe gitmese yokluğunun dairedelikler için imza defterindeki boş bir satırdan başka anlam taşımayacağını, kimsenin onu arayıp sormayacağını, "bir işe yaramayan, kimsenin işi düşmeyecek, sıradan bir memur" olarak görüldüğünün, evinde ölse kimsenin haberi olmayacağını, cesedi kokuşana kadar kimsenin evine aramaya gelmeyeceğinin farkındadır. Hayatında yalnızca bir kez gittiği genelevde bile kadın, onunla yataarken yüzünü buruşturup başını duvardan yana çevirir. O, gö-

3 Dayısının yanı sıra annesi de babasını daima olumsuzlar. Babasının hiç kılı olmadığını, kadın gibi tüysüz olduğunu, bu yüzden de zalim olduğunu belirtir (s. 178).

remediği sevgide suçu kendisinde arar; bunu, asık suratlı olmasına yorar. Buna tepki olarak, kendisi de hiçbir canlıya sevgi göstermez (s. 124-125, 159-169).

Çalıştığı dairede, Haşmet Hanım'la birlikte olmasını Haşmet Hanım'ın herkese anlatmış olduğunu, bundan dolayı arkasından herkesin kendisiyle alay ettiğini düşünür. Bilhassa Mutemet, onu her gördüğünde imalı bir şekilde güler. Çevresiyle yakınlık kurmayan Recai Bey, çevresindeki kimseyi temiz ve güvenilir de bulmaz. Giriş katta oturan kız, ona yardım etmek istediğinde bunu, kızın kendisiyle yakınlık kurmak istemesine yorar, içinden “bunların hepsi or*spudur. Bilmez miyim?” der. Onun diğer kızlardan farkının olmadığını, evine aldığı erkeklerin parasıyla geçindiğini, “pis böceğin teki” olduğu düşünür. Tek yaşadığı için evine birilerini aldığını, bir mağazada çalıştığını ve patronun metresi olduğunu düşünür (s. 45, 48, 70-72, 73). Recai Bey'in söz konusu tavrı, kaynağını sevgisizlikten alır. O, ömrü boyunca sevginin hiçbir türüyle tanışmaz. Tanımadığı bu duyguya sahip de olamaz, diğer insanlara bu eksiklikle yaklaşır. Dolayısıyla sağlıklı ilişkiler de kuramaz...

1.2. Sevgi, Kadınlar ve Cinsellik

Her erkek gibi Recai Bey'in de tanıdığı ilk kadın, annesi olmakla beraber; ondaki sevgi yoksunluğu, anne sevgisizliğiyle başlangıç gösterir. Annesinden sonra tanıdığı kadınlar da ona sevgiyle yaklaşmaz, ondaki bu boşluğu doldurmazlar. Ondaki sevgi eksikliği, Aylak Adam romanının başkışısı C. ile yüksek derecede benzerlik gösterir (Atılğan, 2016).

Recai Bey'in cinsellikle ilk tanışıklığı, sağlıksız bir şekilde hamamda gerçekleşir. Tellak, kıl keseyi “bir kadın bacağı okşuyormuş gibi, şehvetli bir sinirlilikle, kasığından diz kapağına doğru götürüp getirirken elini kasıtlı olarak ikide bir erkeklik organına değdirdiği zaman [o], zevk aldığını fark eder, utanır, bayılacakmış gibi olur” (s. 179).

Cinsellik düşüncesi zihninde sağlıklı bir temele oturmayan Recai Bey, sapkın davranışlara yönelir. Dayısı, onu bir gün ahırda iki arkadaşıyla beraber eşekle cinsel münasebet ederken yakalar ve döver. Cinsellik meselesi onda annesi tarafından bastırılan bir mesele hâline dönüşür. Annesi, iç çamaşırındaki sarı lekeleri gördüğünde sinirlenip, “Senin aklın bilmem nerende. Ben mi temizleyeceğim senin pisliliğini? Bu gidişle babandan beter olacaksın. Seni doğuracağıma keşke domuz yavrusu doğursaydım.” sözleriyle onu azarlar. O, annesinin kendisini dayısına şikâyet edecek olmasından korkup suçluluk psikolojisi altında yaşar (s. 54).

Okul günlerinde arkadaşları onu geneleve götürdüğünde Recai Bey, kadının vücudunun çeşitli yerlerindeki kılları görüp kusar. O, genel olarak cinselliğin olumsuz bir kokusunun olduğunu düşünür ve bu kokuyu hep duyumsar. Her orgazm olmasının ardından içinden kusmak gelir, kendisinden gelen sıvının kokusuna dayanamaz; ko-

kunun bütün etine işlediğini, ne kadar yıkansa da temizlenemediğini, çamaşırlarına bulaşan yapışkanlığın yatak çarşaflarına sindiğini düşünür (s. 28, 53-54, 179).

Recai Bey, annesi de dâhil olmak üzere bütün kadınlardan nefret eder. Bu nefreti anlaticı, “başta anası olmak üzere, tanıdığı tanımadığı bütün kadınları kocaman bir katran kazanı içine attığını düşünüyor. Kendisi, iblis resimlerindeki gibi, elinde üç çatalı bir sopa, durmadan karıştırıyor katran kazanını...” sözleriyle ifade eder. O, yeniden evlenmeyi aklından geçirirken de içinden, “Allah bütün karıların belasını versin...” sözlerini sarf eder (s. 46, 79).

Annesinin yanı sıra kız kardeşine dair de bir öfke besler. Zihninden, “bütün kadınların Allah belasını versin.” sözlerini geçiren Recai Bey, kadınların erkeklerin başına dert olmaktan başka bir işe yaramadıklarını, çok sevdiği kız kardeşinin bile onun başına dert olduğunu, annesinin de öyle olduğunu düşünür (s. 117).

Kadınları genel olarak pis olarak algılayan Recai Bey, onları kötü kokularla özdeşleştirir. Ona göre genelevde tanıdığı kadın, ölen eşi Binnur ve dairede çalışan Haşmet Hanım çok pis kokarlar. O, kadınlar en güzel kokuları sürmüş olsalar dahi annesi de dâhil bütün kadınların çürümüşlük koktuğunu düşünür (s. 139).

Recai Bey, evlilik aşamasına geldiğinde, çirkin ve pis bulduğu, fiziğini beğenmediği Binnur ile şaşırtıcı bir şekilde evlenir. Eşine birçok kozmetik malzemesi almasına rağmen eşi, bunların hiçbirini kullanmaz. Banyo yapmayı ve kıyafet değiştirmeyi sevmez. Üç yıl süren evliliklerinde Recai Bey, eşini hiç çıplak görmez, birlikte olmaları ise nadir gelişen bir hadisedir (s. 84-85).

Binnur’la yeni tanıştıklarında onu kendi evine götürürken Recai Bey, yolda “Pisti. Pis kokuyordu.” diye düşünür. Eve geçtiklerinde ona, “Ama, çok pissin. Pis kokuyorsun. Bir tek buna dayanamam işte.” deyip yıkanmasını ister. Çıplak kadın vücudundan iğrenmesine rağmen Binnur banyo yaparken onun çıplak vücudunu izler. O, -daha sonra evleneceği- Binnur’un söz konusu yıkanmasının ardından bir daha banyo yaptığına şahit olmaz. Binnur, rengi iyice solmuş her yeri yamalı blucin pantolonunu üzerinden çıkarmaya ve atmaya yanaşmaz. Recai Bey, evlilikleri boyunca kokusuna dayanamadığından daima Binnur’dan ayrı yatakta yatar. Binnur’un, vücuduna zeytinyağı sürüyormuş gibi acımsı acımsı koktuğunu düşünür. Bütün pisliğine rağmen Binnur’la yatma isteğini, kadınlığı olmayan bir kadınla yatmanın bir kadınla yatmak demek olmadığı düşüncesiyle açıklar. Kadınları sevmemesinin yanı sıra o, eşcinsel erkekleri de kadınlar gibi “iğrenç, yapış yapış or*spu” olarak görür (s. 58, 146, 152, 179, 180-181, 184, 197).

Çocukluğu ve yetişkinliğinde göremediği sevgiyi Recai Bey, Binnur’la evliliğinde de görmez. Binnur, bütün gün yatağında kitap okuyup alkol alan, eşine karşı son derece ilgisiz, cinsel tercih bakımından ise ‘sevici’ pozisyonunda bulunan bir

kadındır. Aralarındaki bağ, karı-koca ilişkisinden ziyade zoraki bir ev arkadaşlığı gibidir. Sevgi ihtiyacı içinde olan Recai Bey'e Binnur, elleri ve ayaklarını tutmasına yalnızca bir kere, hastayken üşüdüğünde müsaade eder; bunun dışında kendisine temas etmesine izin vermez (s. 146).

Binnur'dan nefret eden Recai Bey, eşini bile isteye öldürür. Astım hastası olan eşinin ilacını (Bromür) saklar, içmesine mâni olur. Binnur, boğulduğunu belirtmesine ve yatakta acıyla kıvrınmasına rağmen, "kimse acımadı bana kızım. Ben de kimseye acımam..." diyerek öfkesinden taviz vermez; Nefretini, "Pis böcek!" sözleriyle haykırıp eşinin acı çekmesini izler. "Kahpe, or*spu... Sen or*spudan da betersin!" diye bağırarak eşine tokat atar; çılgılık atarak yatağa düşen Binnur, saatlerce çırpınmanın ardından hayata gözlerini yumar. Umduğunun aksine Recai Bey, Binnur'un ölümünün ardından büyük bir boşluğa yuvarlanır. Onu her ne kadar iğrenç ve bir hamamböceğinden farksız bulsa da Binnur'un evde kendisiyle birlikte yaşayarak bir boşluğu doldurduğuna kanaat getirir (s. 105, 123, 219-220).

Eşinin ölümünün ardından aynı dairede çalıştıkları Haşmet Hanım'la⁴ cinsel anlamda yakınlaşan Recai Bey, kadının evine giderlerken henüz yolda, "koltuk altı, apış arası kıllarının iğrenç kokusuna karışmış bilmem ne kokusu"nu duyumsar. Kadının, her yerine parfüm sürmüş olmasına rağmen pis kokularla karışan parfümün daha da kötü bir kokuya sebebiyet verdiğini düşünür. Saçlarının yağ, vücudunun kir ve aybaşı, dudaklarının ise ruj koktuğunu düşündüğü Haşmet Hanım'ı daha sonraki hatırlayışlarında da "leş gibi rakı, pastırma ve ter" koktuğunu aklından geçirip "Pis böcekler! Lağım faresi..." sözlerini dile getirir. Bu kadınla birlikte olmasının ardından her gece bu olaya dayanan bir düş görür. Kadının kılları ve kokusu gözlerinin önünden gitmez (s. 58, 68, 85).

Bir süredir ölmekte olduğunu, hatta yaşayan bir ölü olduğunu düşünen⁵ Recai Bey, iğrenç bulduğu Haşmet Hanım'la birlikte olmasını, ölmediğini ispatlama çabasıyla ilişkilendirir. Ona göre yemek yemek ve dışkılamak gibi bir kadınla yatmak da yaşamın belirgin göstergelerinden biridir O, birçok kadın kendisiyle yakınlaşmak istese de kimseye karşılık vermediğini düşünür; bir gün bir kadın kendisine sokulunca bir tokatla onu yere serdiğini gurur duyarak anımsar (s. 84, 152).

Yeniden evlenmeyi aklından geçirdiğinde içinden, "Allah bütün karıların belasını versin..." sözlerini geçiren Recai Bey, eli yüzü temiz birisiyle evlense bile kendisinden uzak durması ve ayrı yataklarda uyumayı kabul etmesi koşuluyla bunun gerçek-

4 Zaman zaman öldüğünü düşünüp kendisini yaşayan ölü olarak gören Recai Bey, Haşmet Hanım'la, ölmediğini ispatlamak için birlikte olur. Anlatıcıya göre bu davranışıyla o, sanki kendisine ölmediğini kanıtlama çabasıdadır. Onun algı dünyasında yemek yemek gibi bir kadınla birlikte olmak da yaşamın göstergelerinden biridir (s. 152).

5 O, esasında kendisinden etkilenmediği ve pis bulduğu hâlde Binnur'la evlenmesiyle bir kurşun yediğini ve yavaş yavaş ölmekte olduğunu düşünür (s. 191).

leşebileceğini; bütün kadınların iğrenç yaratıklar olduğunu, onlara dokunmaktansa gözlerini kapatıp kendi kendisini tatmin etmeyi yeğleyeceğini düşünür. Arkadaşı, evlenmesini tavsiye ettiğinde de evlenmek bir kenara, bir kadınla bütün gece aynı yatakta uyumayı düşündüğü zaman bile tüylerinin diken diken olduğunu hatırlar, “bütün kadınların canı cehenneme” der. Yaşamı boyunca eşini aldatan aile kadınlarının yanı sıra randevuevinde çalışan, barda konsomatrislik yapan, kendi hesabına çalışan birçok kadın tanıdığını; istese hepsiyle birlikte olabilecek olmasına rağmen tamamından iğrendiğini düşünür. Arkadaşlarının kadınlar yüzünden başlarının yanmalarını aklından geçirir; kadının, erkek için “kambur üstüne kambur” demek olduğunu belirtir (s. 55, 79, 84, 167-169).

O, bir gün bir mağazadan hırsızlık yaparken suçüstü yakalanan, “kendisine soylu bir ailenin düşmüş kızı havası veren otuz-otuz beş yaşlarında bir kadın” a yardım eder ve hapse girmesine mâni olur. Akşam karakoldan çıktığında kadını, kendisini bekler bulur. Recai Bey’i evine götüren kadın, soyunmuş olmasına rağmen onunla birleşmeye razı olmaz. Recai Bey sebebini sorunca da “Sen kimi kandırıyorsun? (...) Ben insanın gözünden anlarım ne mal olduğunu. Sen kadınlardan hoşlanan bir adam değilsin. Ben istesem de sen bir şey yapamazsın...” sözleriyle yanıt verir. Gençliğinde bir kez geneleve gittiğini, bir akşam -aralarında bir şey geçmese de- bir şarkıcı kadınla yattığını aklından geçiren Recai Bey, zihninde bu kadının düşüncesini onaylamaz (s. 168).

Her fırsatta kadınlara dair bir ilgi ve açlığının olmamasıyla övünen Recai Bey, ömrünce bastırdığı sevgi ihtiyacını yaşadığı apartmanın giriş katında ikamet eden kızın odağına girmesiyle daha fazla dizginleyemez. Bastırdıkça şiddetlenen bu açlık, kızın Recai Bey’le iletişim kurmasıyla birlikte ortaya çıkar. Sevgiye son derece yabancı olan ve bundan dolayı yabancılaşan Recai Bey, gerçek sevgiyle ilk kez tanışır. Kızın yirmi beş yaşında olmasından ötürü daha genç yaşlarda olmayı arzular. Kızın ellerini tutup saçlarını okşamak, başını bağrına basmak ister. O, bu yaşına kadar tek başına sürdürdüğü yaşam savaşında yenilgiye uğradığını düşünür. Yalnızlık, ilk kez dayanılmaz bir hâl alır; birileriyle konuşmak ister (s. 158, 172).

Kızın, Recai Bey’de meydana getirdiği değişimi anlatıcı, şu sözlerle dile getirir:

Bir yorgunluğu var. Hasta olduğundandır belki. Yorgunluk da değil. Bir isteksizlik. Bir boşluk. Şu kız, akşam kapıyı çalıp ona bir tencere çorba getireli beri, durmadan bir şeylerin değişmiş olduğunu düşünüyor. Bu yaşına kadar hep tek başına sürdürdüğü yaşam savaşında yenilgiye uğradığını sanıyor. Fazla kurulmaktan zembereği kırılmış bir saat gibi. Akrebi, yelkovanı, sayıları, camı, çerçevesi yerinde, ama çalışmıyor, ilk kez yalnızlık dayanılmaz görünüyor gözüne. Birileriyle konuşmak istiyor, içinde, anlatılmaz bir boşluk duygusu var. Biraz sonra bu evde tek başına durmaktan bile korkmaya başlayacağını hissediyor. Karnı aç, yemek yemek istemiyor... (s. 172).

Çoğu insanı, özellikle kadınları pis bulan Recai Bey, içinde beliren sevginin tesiriyle, başlangıçtaki düşüncelerinin aksine⁶, giriş katta oturan kızın -şahit olmasa bile- ellerinin pembe ve tertemiz olduğunu; tırnakları, cildi, gözleri, yüzü ve saçlarının saydam ve pırlıl pırlıl olduğunu; onun gençlik ve temizlik koktuğunu düşünür (s. 139).

Söz konusu kızla iletişimi, Recai Bey’de bir beklenti oluşturur. Hasta olduğunu bilmesinden ötürü, kızın kendisini ziyaret edip bir bardak çay getirmesini bekler; beklerken kız kendisini kılıksız görmesin diye sakal tıraşı olur; ancak kız gelmez. Yaşadığı hayal kırıklığıyla o, kimseye güvenmemesi gerektiğini öğrenemediğine kanaat getirir (s. 138, 207).

Ömrünce sevilmediğinin farkında olan Recai Bey, bağırarak ağlamak ister. Ölse, arkasından kimsenin ağlayamayacağını; insanın yaşadığına inanması için ölümünün ertesinde arkasından birilerinin ağlayacağına inanması gerektiğini düşünür (s. 138-139). Söz konusu sevgisizlik, karşıt bir duygu olarak öfkeyi doğurur. Recai Bey’de sevginin bıraktığı boşluğu, muhatapları arasında kimseyi iskalamayacak ve hiçbir şekilde dinmeyecek bir duygu olarak ‘öfke’ doldurur.

1.3. Sevginin Yerini Alan ve Dinmeyen Bir Duygu: Öfke

Recai Bey’in çocukluğunda ve yetişkinliğinde muhatap olduğu kötü muameleyle içinde beliren öfke, psikolojisi örselendikçe daha da büyür ve onu kimsenin sevmeyeceği psikopat bir insana dönüştürür. Recai Bey’in çevresiyle iletişimsizliği, yabani davranışları ve antisosyal davranışları dikkat çeker. O, mesleğinden ötürü daha çok kötü insanlarla muhatapken, kendisini devletin polisi olarak -öyle bir yetkisi olmasına rağmen- bir cezalandırıcı olarak görür. Herkese haddini bildirmek, gününü göstermek ister.

Söz konusu öfke; yaş ve cinsiyet fark etmeksizin Recai Bey’in karşılaştığı bütün insanlara yansır. O, çakmağının gazını doldurduğu adama (“Kazıkçılar. Sahtekârlar. Bunların hepsini toplayıp tıkcaksın içeriye ki...”), gittiği doktora (“Asalak. Şu böcek kadar bile işlevi yok.”, “o aptal doktor”), apartmanın giriş katında oturan kıza (“Bunların hepsi or*spudur. Bilmez miyim?”), eşi Binnur’a (“kaltak”, “pis domuzun teki”, “yüzsüz, aşağılık, asalak yarattığın biri”, “iğrenç”, “or*spudan da beter”, “sapık”, “sevici”, “namussuz”, “hamamböceği gibi bir şey”, “iblisin ta kendisi”), belediye işçilerine (“Hepsi demirden sopa istiyor bunların. Kamçı gerek. Recai gibi biri gerek bunların başlarına.”), yoldan geçen otobüse ve şoförüne, sokaktaki çocuklara (“p*ç kuruları, or*spu çocukları”), eczanedeki kalfaya (“İşte bir böcek daha. Hamamböceği bile değil. Bokböceği”), Malatyalı Mutemet’e (“Pis herif. Hamamböceği...”), istifçi market sahiplerine (“hamamböceğinden ne farkı vardı bu heriflerin?”) şiddetli bir öfke duyar (s. 25, 36, 48, 51, 67, 78, 89, 92, 97, 123, 131, 171, 196, 199, 211).

⁶ Aile ve Çevre başlığında andığımız üzere Recai Bey, bu kızı başlangıçta namussuz ve çirkin bulur (s. 81-82).

Dizginleyemediği öfke, Recai Bey'in düşünce ve davranışlarına yön çizer. O, genel olarak bütün insanlara öfke duyar. Çöp grevinin sonlanmasına üzüldü; grevler bitmediğinde her tarafta oluşacak çöp yığınlarının şehri farelerin basmasına yol açacağını; bunun sonucunda veba, kolera, karahumma, cüzzam, Asya gribi gibi hastalıkların insanlara musallat olacağını ve hepsinin kıvranarak “gebereceğini” düşünür. O, öfke probleminin ötürü anlatı zamanından üç ay önce bir senatörün oğlunu dövüp geri hizmete çekilir (s. 30, 38).

Daireye geç kaldığında, Haşmet Hanım'ın o geç geldiği için, “Ah ah ah... Yine feneri nerde söndürdünüz Recai Bey?” diye söyleneceğini aklından geçiren Recai Bey, bir gün ansızın patlayıp karayel gibi yükselecek öfkesinin bu kadının yüzüne tokadı indirteceğini düşünür ve bu tokadı atmış gibi avcunun yandığını hisseder (s. 44).

Genel olarak bütün canlılara öfke duyan Recai Bey, içindeki öfkenin büyük bir kısmını kadınlara karşı besler. Kadınların hepsini pis bulur, tamamının ruhlarında or*spuluk olduğunu ve içlerinde kocasını aldatmayan, kaşı ve gözüyle zina etmeyen tek kadın bulunmadığını, hepsinin budala olduğunu düşünür (s. 196).

Recai Bey, kadınlarla yakınlaşmasını duyduğu doktora, cinsel uzvundan tavana asıp sopayla dövmeyi reva görür. Evine giderken rastladığı çocuklara dair aklından geçenleri anlatıcı, “Gürültücü, kavgacı, şımarık, kötü bakışlı çocuklardı hepsi. Tohumları bozuktu. Anaları or*spu, babaları pez*venkti hepsinin. İlgilendikleri bile yoktu p*çleriyle. Koyveriyorlardı orta yere. Onlar da, it sürüleri gibi, birbirleriyle dalaşa dövüşe, başboş dolaşıyorlardı ayak altında. Şimdiden her biri bir serseriydi.” sözleriyle dile getirir (s. 78, 89).

O, insanların yanı sıra hayvanlara karşı da bir nefret besler. Binnur'la bir akşam gittikleri lokantadan dönerlerken bir kediye tekmeler. Bundan dolayı eşi ona, “Yabanın birisin sen,” der. Kedinin haricinde köpek ve at dâhil hiçbir hayvanı sevmeyen Recai Bey, onların hepsini pislik yuvası olarak görür. Recai Bey'in bilincini yansıtan anlatıcı, kedi ve hayvan sevmemesinin nedeninin; kardeşini kaybettiği yangında tüyleri alev alarak yanan tekir kedi olabileceğini dile getirir. Recai Bey, yangının büyümesine bu kedinin sebep olduğunu düşünür (s. 38, 142-143).

Lokantada bulunduğu sırada Recai Bey'in çevreye dair dinmeyen öfkesini anlatıcı, şu cümlelerle aktarır:

Şu adam, şu koca kışkı kız, şu dazlak kafalı, kalın katmerli gözlük camları arkasında iyice küçülmüş gözleriyle, ufacak bir taburenin üstüne tünemiş belediye tahsildarı kılıklı adam, şu saçlarını alaca bulaca boyatmış, bol alıklı, morumsu dudak boyalı, suratı çizik çizik kadın, daha ötedeki henüz lise çağında olmalarına karşın, kaşarlanmış or*spu tavırlarıyla oğlanlara kırtan kızlar, hepsi aynı çamurdan. Hamamböceğinden farkları yok. Her yana buluşturuyorlar pisliklerini. Yağlı ağızlarına sildikleri kâğıt peçeteleri şöylece

buruşturup yere atıyorlar. Sigaralarını ayaklarının altında ezip bırakıyorlar. Ağzılarını aç a aç öksürüp aksırıyorlar. Tükürüyorlar. Mikrop saçıyorlar. Yüksek sesle konuşuyor, gülüşüyor, küfürler savuruyorlar. Kollarının altlarında, bol resimli, bol renkli dergiler. Çıplak kadın fotoğrafları, kadın gibi giyinmiş, ağdayla tüyü yolunmuş bacaklarını, ilaçla şişirilmiş göğüslerini gerine gerine sergileyen, sözümona erkek fotoğrafları. Ünlü şarkıcılar. Ünlü film artistleri. Bunların çoğunu tanıyor Recai Bey. Her gece bir pavyonda rezalet çıkar bunların yüzünden. Ne var ki, kıllarına dokunamazsın hergelelerin. Ummadığın yerden çıkarlar. “Ulan, herkes mi kulampara bu memleket-te?” diye söylenirsin ama ister istemez, yüzüne bir gülücük yapıştırırsın. (...) Hamamböceğinden ne farkları vardı bunların? Şu herif, şu koca kışkı kız, belediye tahsildarı kılıklı adam, saçları alaca bulaca boyalı kadın, hepsi birer böcek. Hiç farkları yok (s. 66-67, 69).

İçindeki öfke, Recai Bey’de çevrede yer alan her şeyi ve herkesi yok etme isteği doğurur. Lokantada otururken büyükçe sabunlu bir süngeri bütün masaların, döşemelerin, asansörlerin, dairelerin, evlerin, dükkânların, gökyüzünün ve insanların üzerinden geçirip ardından dev bir itfaiyeci hortumuyla hepsini yıkadığını hayal eder. Yıkamanın yetmeyeceğini, bir gün sonra her şeyin eski hâline döneceğini; aynı pislik ve kokuşmuşluğun tekrar her yeri saracağını düşünüp bu kez kendisi de dâhil herkesi ve her şeyi Neron gibi yakmak ister. Bunca pisliğin başka türlü temizlenemeyeceğini düşünüp, “Cehennemi dünyaya getireceksin.” sözlerini sarf eder (s. 67-68).

İlerleyen sayfalarda, böceğe benzettiği eczacı kalfasının üstüne üç beş damla alkol damlatıp kibriti yakmak ister. Onunla birlikte dışarıda sokakta gezen yüzlercesini, binlercesini; sokakları, dükkânları, daire ve evleri yakmak ister. Ondaki bu isteği anlatıcı, romanın farklı kısımlarında çok kez dile getirir:

Kolunun altındaki ilaç paketini sıkıyor. Elinde yeterince ilaç olsa, bu kentteki bütün böcekleri temizlerdi. Yalnız hamamböceklerini değil. Hamamböceklerinden farksız bütün yaratıkları. O Mutemedi, doktoru, o Haşmet or*spusunu, o kayınpeder olacak ayyaş pez*vengi, o blucinli kızları, o pis sakallı oğlanları, sokakta kızak kayan çocukları, hepsini.

(...)

Aslında, herkes suçluydu bu dünyada. Yalnız katiller, hırsızlar, ırz düşmanları, or*spular, ibn*ler, kulamparalar, anarşistler değil. Yalnız yağmacılar, tefeciler, karaborsacılar, istifçiler, dolandırıcılar, hak yiyciler değil. Dünya suçlularla doluydu. İsa Peygamber’in dediği gibi, ilk taşı suçsuz olduğunu söyleyebilen atсын bakalım... Onun için, belki de en iyisi, atom bombasıyla mı olur, şu insan denen yaratığı tümünden temizlemektir yeryüzünden. (s. 92, 97, 210).

Çevresindeki herkesi kuşatan öfkesi, kendisine de yönelir. Büyük bir hevesle giriş kattaki kızın kapısını çalmasını beklediği için budala olduğunu düşünür. Öfkesini,

“Yakında, çok yakında, pis bir hamamböceği gibi ezileceksin. Kendi ağırlığın altında ezileceksin. Bir kocaman ayak, sen farkında olmadan, gizlenecek bir delik bulmana vakit bırakmadan, inecek tepene, kafana basacak ve seni yamyassı edecek. Bu yaşında, haline bakmadan, suratına bakmadan, aşk düşleri kurarsın ha! Meheldir sana her bela...” sözleriyle dillendirir (s. 140).

Recai Bey, banyoda rastladığı hamamböceğini nasıl yakarak öldürdüyse, sonrasında rastladığı ve böceklerle özdeşleştirdiği bütün insanları da yakarak yok etmek ister. İstifçi market sahiplerinin hamamböceğinden farksız olduklarını düşünür, içinden, “dökeceksin üstlerine ispirtoyu, çalacaksın kibriti...” sözlerini geçirir (s. 211).

Görüldüğü üzere Recai Bey, kin ve nefret duyduğu insanları böcek gibi görür ve banyodaki böceği öldürdüğü yöntemle, hepsini yakarak yok etmek ister. Bir sonraki başlıkta ondaki böcek korkusunun kaynağını ve nefretinin boyutunu ele almaya çalışacağız.

2. Fobi, Travma, Kaygı ve Takıntıların Kısacasında Recai Bey

2.1. Entomofobi

Entomobi, DSM-5'te (Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal Elkitabı), “Kaygı (Anksiyete) Bozuklukları” ana başlığının altında ‘Özgül Fobi’ alt başlığında yer alır. Özgül fobi, “özgül bir nesne ya da durumla ilgili olarak belirgin bir korku ya da kaygı duyma (örn. uçağa binme, yükseklikler, hayvanlar, iğne yapılması, kan görme).” olarak tanımlanır. Özgül fobilerden olan ‘böcek korkusu’ ise entomofobi olarak adlandırılır (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2014: 115).

Romanın henüz ilk sayfalarında Recai Bey'in böcek korkusu ve bu korkudan kaynaklanan düşünce ve davranışlarına yer verilir. O, mutfakta bulaşık tabak çanak bırakmayı böcekleri çekmek için birebir olduğundan sevmez. Böcek sözü edilir edilmez tüyleri diken diken olur (s. 24).

O, banyoda sakal tıraşı olurken yakınında bulunan hamamböceğini fark eder; sarı kahverengi kanatları gövdesine yapışık, duyargaları havaya dikili olan bu böceğin umursamaz ve ahlaksız bir duruşunun olduğunu düşünür. Başını başka yere çevirmek istese de başarılı olamaz. Anlatıcı, Recai Bey'in bu böceği algılayışını, “Büyülemişti sanki onu böcek. Kımıldamıyor ve onu gözlüyordu. Ön ayaklarını birbirine sürterek bekliyordu durduğu yerde. Kışkırtıcı bir korkusuzluğu vardı. Çabuk davranabilirse, birden atılıp ayağının altında ezebilirdi. Daha bunu düşünür düşünmez tüyleri diken diken oldu. Elinde değildi. Böceklerin her türlü tiksinti uyandırırda onda. Dahası korkardı.” sözleriyle tasvir eder (s. 31-32).

Elindeki makineyi tekrar yanağına değdiren ve kendisini kandırarak “İşte unuttum gitti,” diyen Recai Bey, yüzünü aynaya yaklaştırsa da yan gözle böceği kollamakta olduğunu ve aynı yerde duran böceğin, duyargalarını gülünç bir şekilde oynatıp durduğunu fark eder; böceğin kendisiyle alay edip edepsizce güldüğünü düşünür, “Pis böcek, çekil git, yoksa şimdi seni ezerim” sözlerini sarf ederek bağırır. Böceğin aldırış etmediğini görünce makineyi çalışır vaziyette lavabonun camına bırakır, böceğe bakmaz; ancak böceğin, arkasından onun hareketlerini kolladığından emindir. Aklına yatak odasında duran sinek raketi gelir, bu raketle onu öldürüp öldüremeyeceğini düşünür, öldürmeyip sersemletse bile işinin görüleceğine kanaat getirir. Raketi alıp döndüğünde böceği bulamaz. Önce böceğin kaçtığını sansa da onun, küvetin içindeki plastik hamam tasının içinde yüzdüğünü fark eder. Tasın içinde kaldığı sürece onu ayağıyla ezemeyeceğini ve raketle öldüremeyeceğini, böceğin de bunu bildiğini düşünür (s. 32-33).

Küvetin kenarına yaslanarak böceği yakından izlemeye başlayan Recai Bey, onu iğrenç ve pis bir yaratık olarak görür, birbirlerine düşman olduklarını ikisinin de bildiklerini düşünür. Böceğin hareketsizliğine dikkat kesilir, zihnini okumaya çalışır: “Bir şeyler sezdiği kuşkusuzdu. Kendisini nasıl savunacağını, az önce alay etmek ihtiyatsızlığını gösterdiği amansız düşmanın elinden nasıl kurtulacağını düşünüyor olmalıydı.”. Ardından bir hamamböceğinin düşünebileceğini aklından geçirmesini komik bulur ve güler (s. 33).

Banyonun el duşunu eline alıp tası suyla doldurarak böceği küvetin deliğinden göndermeyi aklından geçirir; ancak suyun kesik olduğunu hatırlar. Böceği taстан çıkabilse terliğiyle vurup öldürebileceğini düşünür, ezilirken çıkaracağı ses aklına gelince bunu yapamayacağına kanaat getirir. Fark etmemiş gibi görünüp daha sonra eczaneden ilaç alarak etrafa serpmenin en iyi yol olduğunu düşünür ve tıraşını olma-ya devam eder (s. 33).

Yapılan flashbacklerle Recai Bey’in çocukluğundan söz edildiği satırlarda, onun, çocukluğundan beri böceklerin her türlüşünden -özellikle tüylülerinden- ve yılanlardan korktuğu, dayısının evinde çokça böcek bulunduğu; tarla ve bağların yılanlarla dolu olduğu, dayısının, onun korkusuyla eğlenip gece vakti eline sopa vererek bağdaki çardağa unutulmuş bir ibriği getirmesi için yolladığı; dayısının bostanında yer alan tuvalette çokça arı ve karasineğin bulunduğu, çocuk Recai’nin, pantolonunu sıyıırken üzerine konacaklar diye aşırı derecede korktuğu belirtilir (s. 34, 59).

Binnur’la evlenmeden önce Samanpazarı’nda iki katlı küçük bir ahşap evde oturan Recai Bey, bu evde de tahtakurularının çokluğundan muzdariptir. Anlatıcı, bu tahtakurularının bütün çocukluğunun ve Polis Okuluna gidene kadarki ilk gençliğinin karabasani olduklarını, dayısından çekindiği için bu korkusunu yıllarca sakladığını, sonrasında yıllarca rüyasında “dev hortumlarını boğazına yapıştırıp kanını emen man-

da büyüklüğünde tahtakuruları”nı gördüğünü; söz konusu bekâr evinde bir hafta süreyle evi tütsüleyip ve ilaçlayıp hepsinin kökünü kuruttuğunu dile getirir (s. 176-177).

Dayısının kendisini zorla götürdüğü hamam günlerinde de Recai Bey, hamamın her tarafında iri iri hamamböceklerinin dolaştığını görür. Dayısının korkusunda ağzını açamasa da gözleri sabunlu olduğu sırada onlardan birinin üstünde dolaşacak olmasından büyük korku ve tiksinti duyar. Onun bilincini yansıtan anlatıcı, “o böceklerle, örümceklerle, yılanlarla karşılaştı mı, yüreğinin duracak gibi olduğunu hissederd. Bir gün, bağda bir eşekarısı kovalamıştı onu. Çılgık çılgılla öyle bir kaçmıştı ki, sonradan, arkadaşlarının alayından çekindiği için, günlerce sokağa çıkamamıştı.” sözlerini ifade eder (s. 178).

Tıraşını sürdürürken gözü yeniden tastaki böceğe ilişen Recai Bey, makineyi çalışır vaziyette bırakıp tekrar böceğe doğru eğilir; tası, ucundan ters çevirip terliğin ucuyla iterek böceği banyonun deliğinden yuvarlamayı planlar ve böceklerin su borularının içinde havasız nasıl yaşadığını düşünür. Bu sırada aklından geçenleri anlatıcı, “Ayakta, bir elinde tıraş makinesi, böceği gözlüyordu. Böcek de onu gözlüyordu. Ölmüş olabilir miydi? Gülünç. Bunlar havasızlıktan ölmezlerdi. Boğulmazlardı da. Peki neden ölürlerdi? Onları öldüren hastalıklar var mıydı? Yoksa, saatin kurgusunun tükenmesi gibi, belli bir süre sonra kendiliğinden biter miydi yaşamları? Nasıl ölürlerdi? Yürekları durmazdı bunların, çünkü yürekları yoktu. Beyinleri de yoktu. Peki, nasıl ölürlerdi kendiliklerinden?” sözleriyle dile getirir (s. 34-35).

Kenarından tutarak tası silkelemek ister; fakat böcek hızla tasın kenarına doğru tırmanır ve tası atmak zorunda kalır; böcek, duyargalarını oynatarak tasın içinde gezinmeye başlar. Annesinin, “Allah hiçbir mahluku sebepsiz halk etmemiştir.” sözlerini ve ölünceye kadar kendisini bağışlamadığını, ondan nefret ettiğini anımsar. İçinden annesiyle konuşur:

Peki, ya bu böcek Sultan Hanım? Bu böceğin işlevi ne? Lağım pisliklerini eve taşımaktan başka? Allah'ın işine karışılmazdı da... Kimbilir? Belki de vardı bir işlevi. Sonra anımsadı. Her gün aldığı o çok sayfalı gazetenin ansiklopedi köşesinde, böceklerin, havadaki azot gazını ve topraktaki madenleri, bitkilerin yararlanabileceği hale dönüştürdüğünü okumuştı. Yoksa onlar bakteriler miydi? Bakteriler de bir çeşit böcek değil miydi? (s. 35).

Böcekle yarım saat oyalandığını fark eden Recai Bey, akşam eve gelirken ilaç alıp bütün deliklere serpiştirmeyi ve bütün apartmanın ilaçlanması için yöneticiye haber vermeyi planlar. Devamında alkolün en iyi mikrop temizleyicisi olduğunu aklından geçirip böceğin üstüne birkaç damla alkol damlatır, böcek sersemeler ve tasın içinde hızla dolaşmaya başlar. Bu sefer şişedeki alkolü olduğu gibi böceğin üstüne döker; böcek, tasın içinde yüzmeye başlar. Recai Bey, onunla hiçbir zaman başa çıkamayacağını düşünür, ağzının içini kaplayan tükürük giderek artar, şakaklarında öfke

dalgasının zonklayışlarını hisseder. Gözüne mum ve kibrit kutusu ilişir, kibriti çıkıp tasa uzatır ve alkol alev alır. Böceğin yanması şöyle betimlenir:

Böcek birden durdu. Önce duyargaları kavruldu. Kabuğu öylesine dirençliydi ki hemen ölmedi. Kıpırtıları bir süre sürdü. O, öylece, banyonun kenarına yaslanmış, ağzının içinde dili şiş, boğazı yapışkan sıvıyla dolu, bekliyordu. Ne kadar sürdü bu bekleyiş? Birden soluk almaya başladığını ayımsadığında plastik tasın kenarları eğilmiş, yamru yumru olmuştu. Böcekten, kararmış, biçimsiz bir küçük toz toprağı kalmıştı geriye. (s. 36-37).

İçinden bir dahaki gidişinde doktorla “hamamböceğini alkolle temizledim,” diyerek alay etmeyi, doktorun gözlerini iri iri açarak “Sen iyice oynatmışsın kardeşim, seni Bakırköy’e havale edelim...” diyeceğini düşünür ve “Psikasteni ha... Al sana psikasteni...” diyerek gülmeye başlar. Bir gazetenin ansiklopedi bölümünde, bu böceklerin çok dayanıklı olduklarını, bir atom savaşı hâlinde yeryüzünde sadece onların sağ kalacaklarını okuduğunu hatırlar (s. 37-38).

Yatak odasına geçip üstünü giyinirken ellerinin titrediğini, kravatını güçlülkle bağladığını, kollarının kesik kesik ve uyuşuk olduğunu fark eder. Bir hamamböceği öldürdüğü için sinirlerinin bozulabileceğine kimsenin inanmayacağını düşünür. İşe giderken yolda kibrit kutusunu sımsıkı tutmakta olduğunu fark eder, gömleğini giyip kravatını bağlarken de kutuyu avcunda tuttuğunu hatırlar. Sigara içmek için kibriti çıktığında kibritin alevi bıyığının ucunu yalar ve genzini yanık bir et kokusu doldurur, sigarayı ve kibriti fırlatır, boğazından yapışkan sıvıyı hissederek. Paketten yeni bir sigara çıkarıp kibriti çıktığında aynı yanık et kokusunu tekrar duyumsar. Havanın yanık et koktuğunu düşünüp bunun saçma bir şey olduğunu, küçük bir böcekten böyle koku çıkamayacağını, fakat yine de o kokuyu duyduğunu aklından geçirir. Koku, kırk yıl önce kardeşinin vefat ettiği yangında aldığı kokuyu anımsatır ve ürperir7 (s. 38, 41).

Temizliğe çokça dikkat etmesine rağmen banyoda rastladığı böceğin nereden geldiğine şaşırarak Recai Bey, evde yalnızca bir tane hamamböceği görmesine rağmen böceklerin bütün evi, hatta bütün apartmanı saracak olmasından endişe duyar. Böcek ilacının adını (Antiroç) hatırlar, tozundan da alması gerektiğini aklına koyup evin her tarafını, kalorifer borularının geçtiği yerleri vs. ilaçlamayı planlar. Böceği düşündüğü için boğazında yine yutkunmasını zorlaştıran yapışkan sıvıyı hissederek (s. 50, 55).

Evrende her canlının ekosistemdeki dengenin sağlanması adına çekirdek bir işlevinin olmasının -ve annesinin kendisine söylediklerinin- aksine Recai Bey, böceklerin herhangi bir işe yarayabileceklerine inanmaz; Tanrı’nın onları yalnızca insanları çileden çıkarsınlar diye yarattıklarını düşünür. Kendisini evin her yanına bir tenekeden gaz dökerken görür gibi olur. Onları öldürmenin en kestirme yolunun bu olduğunu; her yanı gaza buladıktan sonra kibriti çakınca “namussuzlar”ın sağa sola kaçışmaya 7 Bir sonraki başlıkta (Travma Sonrası Stres Bozukluğu) bu konu irdelenecektir.

başlayacaklarını, fakat alevlerden kaçamayacaklarını, birer birer ateşin içine düşüp kavrulacaklarını düşünür (s. 56).

Gün içinde öğle arasında lokantadan çıktıktan sonra yolda istifrağ eden Recai Bey, o esnada tırazanın kenarına sinerek kendisini izleyen hamamböceğini fark eder. Böcek, duygularını oynatarak kusmuğun üzerine tırmanır, midesi bulanır yeniden istifrağ eder. Bu sırada giriş katta oturan kız, kendisini görür ve yardım eder. Kızın, sabah banyoda tıraş oluşunu izleyen böcek gibi baktığını, bir duygularının eksik olduğunu, hatta başına geçirdiği kukuletanın iki yanından taştan iki tutam sarı saçın da duygulardan farksız olduğunu; yürüyüşünün de o böceğini andırdığını düşünür (s. 69, 73).

İlerleyen kısımlarda o, ilaç almak için uğradığı eczanedeki kalfaya başta acısa da devamında sinirlenip onu da bir böcek olarak görür, “hamamböceği bile değil. Bokböceği.” diye düşünür. Bu böceğin de üzerine alkol damlatıp kibriti çakmayı aklından geçirir. Kentteki sokakların, dükkânların ve evlerin bu çocuk gibi yüzlercesiyle dolu olduğunu düşünür (s. 92).

Eve geldiğinde mutfakta çay ısıtırken hamamböceklerinin burada dolaşmış olabileceğini, bir tanesinin demliğin burnundan içeri girmiş olabileceğini düşünür ve tüyleri diken diken olduktan sonra demliği alıp eviyeye boşaltır, içinde böcek olmadığını görür. Çayı yeniden demlediğinde çekmecedan bir çay kaşığı alıp bardağın içine koyduğunda bu kez sırtının ürperdiğini hisseder. Böceklerin bardağın içine de girmiş olabileceğini düşünür; avuçları terlemeye başlar, midesi kabarır; içinden, “Lanet olası yaratıklar. Canına okumalı bunların. Köklerini kurutmalı...” sözlerini geçirir. Bu kez çay bardağını, tabağını ve kaşığını yıkar; kurulama bezini çamaşır torbasına atıp yenisiyle onları kurular. Ne yapsa boş olduğunu, “bu namussuzların” giremeyecekleri deliğin olmadığını düşünür ve her yeri ilaçlamayı planlar; fakat ilaçlamanın da yeterli olmayacağına kanaat getirip aklından, “Yakmalı. Her şeyi. Bütün eşyaları. Bütün evi. Her yere değişmiştir pis ayakları. Her yeri lağım kokularıyla kirletmişlerdir.” sözlerini sarf eder (s. 101-102).

Bir kitapta eskiden Hristiyanların ruhunu şeytana sattıklarına inandıkları kimseleri ateşe atıp yaktıklarını okuduğunu anımsayan Recai Bey, başlangıçta bunu uygarlık dışı bulduğunu fakat sonradan hak verdiğini düşünür. Ardından iç monoloğunda, “Bir kötülüğü, bir pisliği temizlemek için, ateşten daha etkili, daha kesin sonuç veren başka bir çare düşünemiyor şimdi o da. Haklılık, haksızlık, ayrı konu. Şimdi, elinde güç olsa, bu anarşistleri de öyle, bir odun yığınının üstüne yığar, yakardı cayır cayır. Bir ikisini ipe çekmekle olmaz bu iş. Yakacaksın. Topunu birden...” sözlerini sarf eder (s. 103).

Böcek ilacını eline alan Recai Bey, ilk olarak banyoyu köşe bucak ilaçlar; sonra mut-

fağın her tarafına ilacı dökerek paketi bitirir. Sinirinden plastik şişeyi kuvvetle sıkar, ilacın tükendiğini anladığında şişe iyice yassılaşır, avcunun içi terden sırlıslıkla olur. Giriş kattaki kız, yemek getirdiğinde onun ufacık şaşkın bir böcekten farkının olmadığını aklından geçirdikten sonra alakasız bir şekilde kıza bu sabah banyoda bir hamamböceği bulunduğunu belirtip, “Çok kötü ya. Bu namussuzlar evi bir sararlar-sa başa çıkılmaz. Ben evin her yanını ilaçladım. Sen de bak. Bütün apartmandakiler bunlarla savaşırsa, faydası yok...” sözlerini dile getirir (s. 106, 109).

Odasına geçecekken aklına tekrar böcekler gelir. Evin her yanını ilaçlasa da onların yedi canlı olduğunu, kapının altından tekrar girebileceklerini, yemek kokusu alırlarsa hemen geleceklerini düşünür. İlerleyen sayfalarda, boğazındaki tuhaflıkla ilgili olarak gece uykusunun arasında ağzının içine bir hamamböceğinin girmiş ve küçük diline yapışmış olabileceğini aklından geçirir. Bu sıradaki kaygılı düşüncelerini anlatıcı, şöyle aktarır:

Korkuyla doğruluyor yerinden. Çocukluğunda, bağda uyurken ağızlarından içeri yılan girmiş olanları çok duymuştu. Ama, bir böcek... O kadar ilaçlamasına karşın hâlâ böcek kalmış mıydı acaba? Apartmanı sarmışlarsa, ne yaparsan yap, faydasız. Bir de sokak kapısını açıyorsun ki, yüz binlercesi toplanmış sahanlıkta, arkadaşlarının öcünü almak için bekliyor. Gazetede okumuştun, Amerika’da binlerce kuş bir kasabaya saldırmış, her yanı yerle bir etmiş. Şimdi, şu kentin evlerini, apartmanlarını, dairelerini, dükkânlarını, hastanelerini, hapishanelerini, kanalizasyonlarını dolduran, milyonlarca, milyonlarca böcek bir araya gelip, hep birden saldırarak olsa, ne yapardı insanlar, nasıl başa çıkarlardı. Dünyanın sonu olurdu bu... (s. 111, 127-128).

Kızın herhangi bir böceğe rastlamadığını söylediğini hatırladığında böceklerin çok sinsi olduğunu, banyoda rastladığı böceğin istisnai bir özellik gösterdiğini ve total olduğunu, alkol şişesini fark etmese onu elinden kaçıracağını, böceğin kendisindeki korkuyu fark ettiğinden ona meydan okumaya kalktığını aklından geçirip ona iyi oyun oynayıp bir iki adımın ertesinde kibritle yaktığı için kendisiyle iftihar eder. İlerleyen sayfalarda, yakmış olmasına rağmen böceğin ‘gerçekten’ ölmüş olmasından şüphe duyar. Kurşunla ölen insanların kurşunu yedikten sonra ceset hâline dönüşene kadarki süreyi düşünüp böceğin de bu sürenin içinde bulunup henüz tam olarak ölmediğine kanaat getirir (s. 128, 132).

Banyoya girip sakallarını tıraş ederken aynadan köşe bucağı kontrol eden Recai Bey, apartmandaki bütün böceklerin delikten fırlayıp üstüne saldıracaklarını zanneder. Banyonun her tarafına gaz döktükten sonra kapısını kapatıp kibriti tutuşturmayı düşünür ve bu düşünceler sırasında sağ yanağını kestiğini fark eder; “Pis böcekler! Allah kahretsin!...” diye söylenir (s. 137-138).

Recai Bey, böceklerin kafasının içine üşüştüğü sanısına kapılır ve bundan dolayı başını parçalamak ister:

Şimdi binlerce hamamböceği üşüşmüştü beynine. Ondan böyleydi. Kimi ölmüş, sırtüstü dönmüş. Karınlarının iğrenç, çizgi çizgi yumuşaklığını görür gibi oluyor. Dört çift ayak umutsuzca debeleniyor kafasının içinde ve uçlarındaki çengeller çıldırtıcı bir kaşıntıya neden oluyorlar. Birçoğu da, du-yargalarını oynata oynata, kinli ve kızgın, can alacak yerini arıyorlar beyni-nin. Az sonra gözlerinin içine girecekler. Kemirmeye başlayacaklar. Onun elinden bir şey gelmeyecek. Kovamayacak onları. Çünkü ölü o. Daha doğ-rusu yaşamla ölümü ayıran çizginin tam üstünde. (...) Kafasını duvarlara vurmak istiyor o korkunç kargaşadan, oyuntudan kurtulmak için. Duvarlara vura vura parçalamak kafatasını. Belki o zaman rahat bırakıp çıkarlar dışarı-ya. Dayanamayacak başka türlü bu ağrıya. Derisini acıtıncaya kadar vuruyor yumruğunu başına, ama bu, ağrıyı arttırmaktan başka yarar sağlamıyor. Ko-şarcasına koridora çıkıyor, duvara çaktırdığı ilaç dolabından baş ağrıları için kullandığı ilaç tüpünü çıkarıyor. Dört beş tanesini birden -saymadan- atıyor ağzına... (s. 141).

O, kendisini umursamayan ve arkasından alay eden çevredeki insanları da böcek ("Pis böcekler.") olarak görür, onların hamamböceklerinden farksız olduklarını dü-şünür. Böcek nefretiyle insan nefreti zihninde birleşir. Banyoda öldürdüğü böceğin de kendisiyle alay eden insanlar gibi güldüğünü ve kendisini küçümsediğini düşünür, "Ne oldu sonra, ha? Söyle bakalım, ne oldu sonra?" diye gururlu sözler sarf eder, gülmeye başlar. Böceği öldürdüğü anları zihninden geçirirken duyduğu mutluluğu anlatıcı, "Ne güzel maviliği vardı alkolün alevinin. Uçuk, saydam. Önce duyargaları kıvrılmıştı. Sonra ayakları. Üç çift ayak. Hah hah hah... Ayağının biri kopuktu. Hiç kuşkusuz yok. Topalın tekiydi. Böcekler de kavga ederler aralarında, birbirlerinin ora-larını buralarını koparırlar. Bunun da bir bacağı kopuktu. (...) Hadi ordan pis total... Sen mi benimle başa çıkacaktın?" sözleriyle betimler (s. 149-150).

Mutfakta bıraktığı bulaşığı anımsayınca hamamböceklerinin bulaşığın kokusuna geldiklerini düşünüp onları öyle bırakmaması gerektiğini hatırlayan Recai Bey, çay bardağının dibinde çayın ve şekerin tortusunun kaldığını görünce bardağın içinde duyargalarını titreterek dolaşan bir böcek hayal eder. Bir gün önce banyoda rastladığı böceğin, bütün hayatını değiştirdiği yargısına varır (s. 151, 154).

Sigara paketini yere düşürdüğünde içinden dökülen sigaralardan birini ağzına gö-türen Recai Bey, yerde hamamböceklerinin dolaşmış olabileceğini düşünüp siga-rayı avcunun içinde kırıp buruşturur. Evde açılmamış sigara paketi bulunmadığını anımsayıp az önce dökülen paketi alır, içinden hangi sigaraların yere dökülmemiş olduklarını saptamaya çalışır; sigaraları avcuna döküp kokularından bunu anlamaya çalışır. Hamamböceklerinin bu sigaraların üstünde dolaşmış olabileceğini tekrar düşü-nüp onları yatağa fırlatır ve hızla banyoya gidip elini ve yüzünü sabunlayıp yıkar; üst üste lavaboya tükürür. Boğazının ortasında yine etsi bir yapışıklık hisseder. Her yana serptiği ilaçlara aldırış etmeyen milyonlarca hamamböceğinin banyonun görünmeyen köşe bucağına sinip gülererek onu seyrettiklerini sanar ve istifrağ eder (s. 165).

Çevredeki insanların yanı sıra Recai Bey, kendisini de böceğe benzetir. Evinde giriş kattaki kızın, kapıyı çalmasını büyük bir umutla beklediği vakitlerde kendisini budala olarak görür. Devamında içinden, “Ne oldu bana? Aptal herif. Yakında, çok yakında, pis bir hamamböceği gibi ezileceksin. Kendi ağırlığın altında ezileceksin. Bir kocaman ayak, sen farkında olmadan, gizlenecek bir delik bulmana vakit bırakmadan, inecek tepene, kafana basacak ve seni yamyassı edecek. Bu yaşında, haline bakmadan, suratına bakmadan, aşk düşleri kurarsın ha! Meheldir sana her bela...” sözlerini geçirir (s. 140).

Banyodaki rastlayıp yakarak yok ettiği böceği Recai Bey aklında yok edemez. Bu böceğin kendisine gülerek baktığını, bakışlarının ardında korkunç bir öfkenin gizlendiğini, bu kin yüklü bakışların ölen eşi Binnur’un bakışlarını andırdığını, kendisi eşine yeşil kadife giysiyi aldığı zaman Binnur’un da öyle baktığını düşünür (s. 143-144). İlerleyen sayfalarda böceği tekrar aklına getirdiğinde midesi bulanır; bir daha hiçbir böceği yakamayacağını ve hiçbirini ayağının altında ezemeyeceğini aklından geçirir; bir keresinde görmeden bir karafatmayı ezdiğini; katlı ve beyaz bir sıvının aktığını, böceğin ayaklarının kıpırdamaya devam ettiğini anımsar (s. 211).

Görüldüğü üzere Recai Bey’in böceklerle karşı olan korkusu, onun çocukluğunda başlangıç gösterir. Yaşadığı ve bulunduğu mekânlarda tahtakurusu ve hamamböceği türünde böceklerle çok kez tesadüf eden o, böceklerin tahakkümünden fiziki olarak kurtulamazken zihnen de kurtulamaz. Gençliğinde ve yetişkinliğinde de bu korkuyu yaşamaya devam eder. Korkudan kaynaklanan böcek-sevmezlik, insanlara olan kin ve öfkesiyle birleşir. O, banyoda tesadüf ettiği böceği eşi de dâhil karşılaştığı diğer insanlara benzetir; çevresinde gördüğü insanları da böceklerden farksız olarak görür. Dolayısıyla banyoda gördüğü böceği nasıl yakarak öldürdüyse, bütün insanları da yine -ateşin temizleyiciliğine inanarak- yakarak yok etmek ister.

2.2. Travma Sonrası Stres Bozukluğu

Travma sonrası stres bozukluğunda özne, ölümle yahut ağır bir yaralanmayla karşılaşmasının ertesinde bu olayı hatırlatan uyaranlara tesadüf ettiğinde aynı olayı tekrar yaşıyormuş gibi hisseder ve sıkıntıya girer (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2014: 146-149; Kring vd., 2017: 214-216; Butcher vd., 2013: 305; Köroğlu, 2015: 223-224; Güleç, 2014: 27; Arkonaç, 1999: 435-436).

Henüz çocukluğunda Recai Bey, bir mangaldan yayılan ateşle kardeşinin ölümüyle sonuçlanan bir yangını yaşar. Bu yangın, onun psikolojisinde travmatik bir etki yaratır. Anlatıcı, olay gününü ve aktüel zamanda Recai Bey’in bu yangınla ilgili duygu ve düşüncelerini şu satırlarla tasvir eder:

Odanın tavanından yan yana iri kalaslar diziliydi. Aralarından örümcek ağları sarkıyordu. Saçları sıfır numara tıraşlı, kırmızı yanaklı bir oğlan, pence-

renin yanında, bir ot mindere bağdaş kurmuş, kitap okuyordu. Ayaklarının ucunda bir tekir kedi, tortop olmuş, uyukluyor. Odanın ortasında kocaman bir mangal. Mangal tepeleme ateş doluydu. Odanın öbür köşesinde, sürgülü tahta kapının yanında bir bez bebekle oynayan, saçları beline kadar çift sıra örülü, yanakları çilli küçük bir kız. Gözleri kendinden sürmeliydi. Dirsekleri gamzeliydi. Minicik bir ağzı vardı. Hep gülümserdi. Hiç ağlamazdı. Biraz paytak yürüyordu. Belki de kalça çıkığı vardı. Konuşması da yarım yarımdı. “Abicim,” diye boynuna atılırdı onun ve boğacakmışçasına sıkı sıkı sarılırdı. Ağabeyi, çalışmasına engel oluyor diye döverdi onu, ama, o hiç sesini çıkarmaz, hiç şikâyet etmezdi. Öyle güzel kokardı ki. Tertemizdi. Hiç üstünü kirletmezdi. Ağabeyine bir şey mi sormak istemişti? Neden öyle birden yerinden fırlayıp koşmuştu? Gözlerini yumdu. Hemen hemen kırk yıl geçmiş aradan. Kırk yıl. Ama o küçük kız hiç büyümedi bu kırk yıl boyunca. Hep o küçücük kız kaldı. Sararmış, kabı yırtılmış bir kitabın içinde saklanan, gelinlik özentisi uzun beyaz bir entarinin eteklerini yumuk elleriyle kavramış, başında sımsıkı bağlanmış bir beyaz yemeni, yüzünde o hiç yitmeyen gülümsemesiyle canlılığı eskimemiş resmindeki gibi. Başka hiç resmi yoktu zaten. (s. 41-42).

Yangından sonra oğlunun kurtulduğuna sevinmeyen anne, bu yangından Recai Bey’i sorumlu tutar. Yıllar sonra ölüm döşeğindeyken ona, “Biricik kızımı sen öldürdün. Mangala ittin. Kışkandığın için.” sözlerini sarf eder. Recai Bey, ölen annesine içinden, “Peki ya beni kim öldürdü? Hiç sordun mu bana? Bir gün de, ‘şu oğlumun bir derdi var mı acaba?’ diye sordun mu?” sözleriyle sitem eder (s. 42). İlerleyen sayfalarda anlatıcı, bu yangının Recai Bey’in bilincinde aldığı boyutu şu sözlerle aktarır:

Nasıl olmuştu da devrilmişti mangal? Yerdeki kilime mi takılmıştı ayağı? Neden kimse yoktu evde? Nasıl olmuştu da birden her yer alev alıvermişti? Saçları tutuşmuştu küçük kızın. Yüzü alevler içindeydi. Bağırıyor muydu? Kedinin tüyleri de yanıyordu. Tavandaki otlar da yanıyordu. Donmuş kalmıştı olduğu yerde. Yüzüne alev yalazları geliyor ve o bir türlü kımıldayamıyordu. Sonra kediyi görmüştü. Korkunç sesler çıkararak pencereye sıçırıyordu hayvan. Yanık et kokuyordu. Sonra bağırmaya başladığını anımsıyor. Kardeşini kolundan tutup dışarı çıkarmak istediğini. Kapı bir türlü açılmıyordu ve dehşetle kardeşinin yüzünden yanık bir et parçasının yere düştüğünü görmüştü. (s. 50).

Kardeşini yitirdiği yangının, Recai Bey’de geçmeyen bir travmaya dönüşmesinde annesinin kendisini suçlaması da etkili olabilir. Nitekim anne; göstermediği sevgi, duyduğu nefret ve yüklediği suçlulukla oğlunun bu yangını unutmasına müsaade etmez. Kardeşini ısrarla Recai Bey’in öldürdüğünü, üstüne atlasa onu kurtarabileceğini düşünen anne, “Keşke sen de yansaydın...” diyerek oğluna beddua etmekten ve ona tokat atmaktan çekinmez. Bu anları anımsayan Recai Bey, annesinden yediği tokadın yerinin sanki zaman zaman yeni baştan kızardığını düşünür (s. 145).

Söz konusu yangın, Recai Bey’in çocukluğunda gerçekleşmesine rağmen o, evdeki

böcekleri yok etmek için her tarafa gaz döküp kibrit çıkmayı hayal ettiğinde “havada yine o yanık et kokusu”nu duyumsar. İlerleyen sayfalarda kibritle sigarasını yaktığında “tuhaf, yapışkan et kokusu” genzini doldurur, midesi rahatsız olur (s. 57, 68). Onun yaşadığı bu durum, travma sonrası stres bozukluğuyla ilişkilidir.

Recai Bey’in gördüğü her ateş, ona çocukluğunda kardeşiyle birlikte başlarından geçen ve kardeşinin -ve evdeki kedinin- ölümüne sebep olan yangını anımsatır. Çocuk psikolojisi örselenen Recai Bey, ateşi her gördüğünde yanan et kokusunu duyumsar. Nitekim bu travmaya atlatamayan o, ateşle her karşılaşmasında o anları tekrar tekrar yaşar.

2.3. Hastalık Hastalığı

Kişinin, kendisinde tıbben böyle bir şey olmadığına dair bir güvence verilmiş olmasına rağmen ciddi bir hastalığa sahip olduğu ya da olacağı saplantısına ‘hastalık hastalığı’ denir. Bu rahatsızlıkta özne, kendisinde ciddi bir fiziki belirti olmamasına rağmen ağır bir hastalığı olduğunu düşünür; sağlığıyla ilgili sürekli olarak endişe duyar; aile yakınlarının yahut doktorların kendilerine inanmamalarından yakınır (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2014: 164; Willson ve Veale, 2017: 11; Kring vd., 2017: 238-239; Butcher vd., 2013: 514-515; Güleç, 2014: 30).

Recai Bey, sağlığı konusunda takıntı derecesinde bir hassasiyet sahibidir. Romanın aktüel zamanında o, dikkatini aralıksız olarak sıhhatine yöneltir. Kalıbına göre sağlam olmadığını, bütün organlarının yavaş yavaş çürüdüğünü, gece yatarken ellerinin uyuşup keçelediğini düşünür. Doktor, onun bu dikkatlerinin evham olduğunu belirtir. O, ölüm konusunda ise nasıl ve nerede öleceğini (“Yatağında, yolda yürürken, masasının başında ya da bir anarşistin kurşunuyla...”) düşünür; yaşlanmış olarak temiz bir yatakta ve tek başına ölmeyi hayal eder (s. 27-28).

Banyoya girdiğinde lavabonun üstündeki ampulün yandığını görse de yedek ampulü aramak istemeyen Recai Bey, yorulduğunu hisseder, kollarının kesik kesik olduğunu fark eder. Hâlini iyi uyumamasına yorar. Hastalanacağını ve gördüğü kötü düş neticesinde yataktan çıkmakla iyi etmediğini düşünür (s. 30).

Zaman zaman gittiği doktoru ve aralarında geçen diyalogu anımsayan Recai Bey, doktorun kendisinde psikasteni (hastalık hastası) olduğunu belirttiğini aklından geçirse de o, esasında doktorun rahatsız olduğunu, mikrop geçer korkusuyla hastaları doğru dürüst muayene etmediğini düşünür ve doktor için iç monoloğunda, “Asalak. Şu böcek kadar bile işlevi yok. Psikasteni ha... Sensin asıl...” sözlerini sarf eder (s. 36).

O, kız kardeşinin ölümünü düşünürken çenesini fazla sıkar, azı dişi ağrımaya başlar. Parmağını ağzına götürüp dişini yoklar. Sinirleri alınmış olduğuna göre bu ağrının hayra alamet olmadığını, belki diş nezlesi olabileceğini, gece başı üşüdüğünden dişi-

ne bir vurmuş olabileceğini düşünür, “yok, eğer kökte bir şeyler olduysa...” diye endişe duyar, dişçiye gider. Onun dişçilerden korktuğu bilgisine de romanda yer verilir. Anlatıcı, küçüklüğünde dayısının onu kucağına oturtup paslı bir kerpetenle dişlerini bağırtı bağırtı söktüğünü; Polis Okulundayken de hastanede, azı dişini öğrencilere çektirdiklerini, yüzünün davul gibi şiştiğini, bu sebeple dişçiden uzun müddet kaçtığını, sonunda üst dişlerinin hepsini çekirmek zorunda kaldığını, altta yedi sekiz tane sağlam dişi kaldığını dile getirir (s. 43).

Ayak parmakları üşüdüğünde ayaklarını yere vuran ve hissizleştiklerine kanaat getiren Recai Bey, başının saman gibi olduğunu ve boğazının ağrıdığını hissedip bunların ölümün belirtileri olduğunu düşünür. İlerleyen satırlarda üşüttüğünden şüphelenir, başının ağrısını bir tuhaf bulur, yatağa düşecek olmaktan endişe duyar. Üç ay öncesine kadar başının ve boğazının ağrıdığını hiç hatırlamadığını, hastalığa aldırmadığını, ilaç nedir bilmediğini aklından geçirir. “Ne oluyor bana?” diyerek vaziye-tini sorgular. Yakında ölüp toprağa gömüleceğini düşünür (s. 54-56).

Recai Bey’in bilincini yansıtan anlatıcı, “hasta olmak istemiyordu. Rezil bir şeydi hasta olmak, insan ya yaşamalı ya da ölmeliydi.” sözlerini dile getirir. İlerleyen satırlarda Recai Bey, elini yakasının kenarından sokup boynunu yoklar, ateşinin olduğunu düşünür, boğazının da ağrıdığını anımsar. Midesinde ekşi suların bulunduğunu, göğsünün ise hırıldamakta olduğunu gözlemler; iyice üşüttüğünden emin olur. Ne ara üşüttüğünü, eskiden gece sabaha kadar toprak üstünde pusu kurup yattıkları zaman bile kolayca üşütmediğini, okulda komando eğitimi görürken arkadaşları içinde en dayanıklısının kendisinin olduğunu, bir kez bile revire gitmediğini, babasının oğlu olduğunu aklından geçirir. Sabah kötü düş gördüğünde yataktan fırlasa da o ara bu kadar üşütmüş olamayacağını; yüksek ihtimalle önceki gün yıkanırken olduğunu, başını sabunlarken suların kesildiğini, kovadaki ılık suyla durulandığını, iyice kurulanmadan yatağa havluyla uzandığını, üşütebileceğinin aklına gelmediğini düşünür (s. 76-77).

İlerleyen sayfalarda o, ateşinin yükseliyor olmasından şüphelenir, eczaneye gidip antibiyotik ve pastil almak ister. Gece, ateşinin daha da yükselecek olmasından endişe duyar. Sonraki kısımlarda üşüdüğünü hissedip ateşinin yükseldiğine kanaat getirir, tedbiren aspirin içer. İnsan üşüdüğünü hissettiğinde önlem almazsa işin büyü-yebileceğini, hemen antibiyotiğe başlamanın en iyi çözüm yolu olduğunu düşünür (s. 80, 82).

Ona hastalık hastası olduğunu doktordan önce Binnur’un söylediğini anımsayan Recai Bey, son günlerde kendisi de bunu kısmen kabullendiğini düşünür. Bu durumun sinirlerden kaynaklandığını; Binnur’u ikide bir astımı tutmuş horoz gibi öter gördükçe sinirlerinin bozulduğunu, kendi soluğunun da tıkanacağını sandığını, kendisindeki bu davranışın o zamanlar başladığını aklından geçirir (s. 82-83).

Kendisini kontrol eden Recai Bey, şmesi geçmiş gibi olsa da başının arkasında hissettiği ağrının azalmadığını fark eder. Midesini de iyi hissetmez. Belki de korktuğu kadar hasta olmadığını, bir sıcak çay içip yatarsa -eski günlerdeki gibi- akşama bir şeyi kalmayacağını; vücudundaki bütün hastalık belirtilerinin sıcak bir banyoyla yok olacak gibi olduğunu; ılık suyla yıkanmanın da pek akılcıca olmadığını, şu ana kadar hasta olmadıysa bile, bu banyodan sonra hasta olacağını düşünür. Devamında kendisini boşuna kandırdığını, mutlak ateşinin olduğunu, gözlerinin iinin kızardığını, midesinde aynı yanma hissinin olduğunu; o kadar kustuktan ve aç karnına aspirin içtikten sonra böyle olması normal olsa da aspirine karşı vücudunda bir gerinme isteğinin olduğunu; böyle olduğunda ateşinin yükseleceği anlamına geldiğini düşünür, “bu da mı psikasteni?” diye sorar. Aldığı ilacın prospektüsünü yüksek sesle okurken sesinin biraz kısık olduğuna hükmeder (s. 100-103).

Antibiyotikten iki tane içtikten sonra vücudunun yavaşca ısındığını, belki de gerçekten hasta olmadığını, kendisini hasta sandığını, doktorun da böyle düşündüğünü aklından geçiren Recai Bey; devamında bu düşüncesine katılmaz. Kendisini bildiğini, eskiden hasta olmadığını, hasta değilken kendini hasta da sanmadığını, işinden bir gün dahi hasta diye kaytarmadığını düşünür (s. 104-105).

Ellerinde derisinin üstünde yer alan küçük kahverengi lekeleri “Benim karaciğerim bozuk galiba,” diyerek doktora gösterdiğinde doktor, onun söylediklerini duymazdan gelir. O, biraz üşütmüş olmasına rağmen gelecek günlere ve yaşlılığına dair endişeler duyar, bundan dolayı yüreği daralır. Elden ayaktan düşerse ne yapacağının derdine düşer. Korku ve üşüme içinde, yardımına gelecek kimseler olmadığına üzülür (s. 113-114).

Kendisini sürekli yoklayan Recai Bey, hafif bulanık gördüğünden gözünde de bir problem olduğundan şüphelenir, eliyle gözünü ovuşturduğunda bulanıklık geçeceğine artar. Bol suyla yüzünü ve gözünü yıkamayı, tıraş olmayı ve bol kolonya srnmeyi aklına getirir; o zaman gözünün açılacağını, bir şeyinin kalmayacağını düşünür. Yıkanmayı aklına getirdiğinde -evin soğukluğundan- ştecek olmaktan korkar. Elleri ve ayaklarının hiç ısınmadığını, belki de ölümün böyle yavaş yavaş bütün gövdenin soğumasıyla geldiğini aklından geçirir (s. 128, 146, 148).

Vücudundaki kırıklıktan trt antibiyotik almakla iyi ettiğini, yoksa ateşinin yk-selmiş olacağını zihninden geçirip hlsizliği dolayısıyla biraz vitamin alması gerektiğine hükmeden Recai Bey, son günlerde unutkanlığının arttığını düşünüp bunamak ve yatalak olup kalmaktan endişe duyar (s. 187).

Verilen örneklerden görüldüğü üzere romanın aktüel zamanında Recai Bey’in bütün dikkatinin sıhhati üzerinde yoğunlaştığı fark edilir. Önceleri sağlam bünyeli ve son derece sağlıklı olduğunu düşünen Recai Bey, son zamanlarda çok kolay hasta oldu-

ğunu düşünür. Vücudundaki en ufak bir belirtiden büyük hastalıklarının olduğuna kanaat getirir. Doktor, durumunun hastalık hastalığı olduğunu belirtmesine rağmen o, bunu kabullenmez, doktora da bundan dolayı öfke duyar.

2.4. Temizlik, Düzen ve Kontrol Takıntısı

Mantıksız ve anlamsız görünmesine rağmen öznenin zihninde yer alan takıntılı düşünce, imge ve dürtüler obsesyon olarak adlandırılırken; bu saplantılı düşüncelerden kurtulmak için girişilen davranışlara kompülsiyon denir. Bu rahatsızlık, kişide kaygı ve sıkıntı oluşturur. Kompülsif ritüellerin temizlenme, kontrol etme, tekrarlama, düzenleme/dizme ve sayma olmak üzere beş temel türü bulunur (Amerikan Psikiyatri Birliği, 2014: 129-130; Kring vd., 2017: 203- Butcher vd., 2013: 387-390; Köroğlu, 2014: 272-274; Arkonaç, 1999: 364; Güleç, 2014: 26-27).

En sık görülen takıntı türlerinden temizlik, düzen ve kontrol konularında Recai Bey'in normalin ötesinde bir hassasiyet sahibi olduğu görülür. O, hem kendisinin hem de çevresinin temizliği noktasında takıntılı bir algı içerisinde yaşar. Duş ve banyoyu ilk kez Polis Okulu'nda gören Recai Bey, o zamandan itibaren banyosu olan bir evde oturmayı düşler. Polis Okulunda da herkesle beraber duşa girmekten hoşlanmaz. Erkek veya kadın fark etmeksizin çıplak vücut görmek, onda tiksinti uyandırır. Bundan dolayı hamama gitmekten nefret eder. O, hamamlarda; halvetlerde, göbekaşlarında, ayakyollarında, odacık ve soğukluklarda kendisine kusma duygusu veren yoğun bir cinsellik kokusu alır (s. 177-178).

Temizliğin yanı sıra düzen konusunda da takıntılı davranışlar sergileyen Recai Bey; yatak çarşaflarını eve gelen gündelikçi kadına yıkatmaz, Ayrancı'daki çamaşırcıya götürür. Çamaşırların katlanıp dizilmesini de bu kadına yaptırmaz, kendisi yapar. Gömleklerini kendisi yıkar, ütülerini kendisi yapar. Yorgan kaplamaktan hoşlanmadığından nevresim kullanır. Binnur varken de düzeni bu şekildedir. Gündelikçi kadın en azından yerleri silip süpürüp camları temizlerken Binnur, bunu da yapmaz. Temizlikçi kadının yaptığı işi beğenmez, kendisi olmasa evi pislik götüreceğini düşünür. Mutfakta da her şey yerli yerinde ve düzenlidir. Çorabını giymeden önce ayaklarını pudralayıp çoraplarını öyle giyer, terliğinin içine de biraz pudra serper. Eşi Binnur'un bir gün, onun ayaklarının koktuğunu söylemesini anımsar. Ayaklarının hiç kokmadığını, talimler sırasında günlerce ayaklarını yıkayamadığında bile kokmadığını; kokmasın diye sabah akşam ayaklarını ve ayakkabılarının içini pudraladığını aklından geçirir (s. 25-27, 55, 148).

O, bazen ölümünü düşünürken de “tertemiz bir yatakta” tek başına ölmeyi hayal eder. Temizlik hassasiyetiyle tezat bir şekilde kendi ter kokusunu çok sevmesi dikkat çeker. Ter kokuları için satılan nesneleri kullanmaktan nefret eder; onların, pisliği ve kokuşmuşluğu örtbas ettiğini düşünür (s. 27, 30).

Akşam yatmadan önce bulaşığını yıkadığı ve en sevmediği şeyin mutfakta bulaşık tabak çanak bırakmak olduğu belirtilen Recai Bey; banyoda rastladığı böceklerle uğraşırken tavandaki lambanın kararmış camını inceler, temizliğe gelen kadına burayı temizlemesini söylemeyi planlar. Sürekli ellerini kolonyayla temizlediğini anımsayıp buna hastalık denemeyeceğine kanaat getirir (s. 24, 32, 83).

Alkolün en iyi mikrop temizleyicisi olduğunu düşünen Recai Bey’in her sabah boyununu, ensesini ve kulaklarının içini alkolle silip temizler. Ölen eşi Binnur’un, kendisi için “Sen temizlik hastası” diyerek alay ettiğini anımsar. Buna karşı zihninde kendisini haklı çıkarmaya çalışır. “Belki, zaman zaman...” diyerek bunu kısmen kabul eder. Ara sıra kapı tokmağını mendiliyle tutarken kendisini yakaladığını; keserken bıçak, kabuktaki toz ve mikrobi içine aktarmasın diye kavun ve karpuzu kesmeden önce sabunlu suyla yıkadığını düşünür (s. 35-36).

O, apartmanın merdivenlerinden inerken merdivenlerin pislik içinde olduğunu fark eder. Önceki günlerce kapıcıyı bu konuda sıkıştırdığını, kapıcının soğukta merdiven yıkanmayacağını bahane ettiğini, kendisi sıcak suyla yıkayabileceğini belirtince de adamın güldüğünü anımsar. Karakola ilk atandığında da herkesin arkasından güldüğünü; ancak geldiğinde tahtakurusu ve fare kaynayan, helası son derece pis olan karakolu iyice temizlettiğini; kirden simsiyah olmuş yatak ve çarşafı da temizlettiğini aklına getirir (s. 39).

Dairedeki odasına varıp çay söylemeyi hayal ettiğinde aklına, dışı bile yapış yapış çay bardakları gelir ve içi bulanır. Daireye sürülmeden önce karakolda kendi çaydanlığı ve demliği bulunduğunu, çay bardağının gıcır gıcır yıkanmış olduğunu anımsar. Daireye gittiğinde kapıdan girmeden ayakkabılarını demire iyice siler, ardından kapının içindeki paspasa siler. Herkes kendisi gibi davranırsa, koridorların bu denli pis olmayacağını düşünür (s. 54-55, 58).

Daireye ilk geldiğinde dosyaları karıştırıp silkeler, onlara tekrar elini sürmez. Bu dosyalara dokunursa bulaşıcı bir hastalık kapacakmış gibi hisseder. Dairede yemekhaneye gitmeyi düşündüğünde de aklına iyi yıkanmamış tabldotlar, bulaşık suyun dan yüzeysel olarak geçirilmiş çatal ve bıçaklar gelir, yemekhanenin ağır yemek ve bulaşık kokusuna dayanamadığını düşünür. Lokantaya gittiğinde de bardağını ve çatalını kâğıt peçeteyle özenle siler. Eve gittiğinde, bedenine lokantadaki yemeklerin kokusunun sindiğini düşünür (s. 59, 63-66, 101-102).

Başkomiserliğe yükseldiğinde karakoldaki bütün memurların masalarına birer kâğıt bırakan Recai Bey, karakolun pırıl pırıl olması gerektiğini vurguladıktan sonra; nezarethanenin yıkanıp temizleneceğini, bir tek fare, bit, tahtakurusu görmeyeceğini, nöbetçilerin yatakhaneindeki çarşafın yıkanıp ütüleneceğini, sobanın küllerinin düzenli olarak boşaltılacağını, yerlerin her sabah ve akşam düzenli olarak süpürüle-

ceğini, memurların giyimlerine dikkat edeceğini; pis ve uzun tırnaklı, tıraşsız, kirli ve ütüsüz kıyafetlerle karakola gelinmeyeceğini buyruk verir (s. 118).

O, daima çevresindekilerin pisliğine dikkat kesilir. Özellikle kadınların pis koktuğunu düşünür. Buna ölen eşi Binnur da dâhildir. Ona evlenmeden önce “o pis kokusu da o blucinle birlikte çıkıp gider diye” yeşil kadife bir elbise alır. Binnur’un göbeğinin içinin kir dolu olduğunu düşünür; içinden, tırnağıyla o kiri çıkarmak geçer. Bakışlarını kaçırmak istese de onunla konuşurken gözleri göbeğindeki çukura ve içindeki pislığe takılır (s. 144, 201).

Aynı dairede çalıştıkları Haşmet Hanım’la birlikte olduktan sonra kadının özel gününde olmasında dolayı üzerine bulaşan kanı günlerce temizleyemediğini ve aldığı kokunun günlerce burnundan çıkmadığını anımsar. Sonrasında bir hafta boyunca her akşam kükürtlü sabunlarla yıkanır. Kanın ve kokusunun çıkmadığını düşünür. Bir hafta boyunca hiçbir şey yiyemez. Sonrasında bir sabah jiletle cinsel organını kesmeye kalkar, son anda cesaretini yitirip fazla derine inmez, doktora bunun bir kaza olduğunu söyler; doktor buna inanmayıp onun kendisini iğdiş etmek istediğini düşünür. Haşmet Hanım’la geçirdiği geceyi hatırladıkça da içinden, “İğrenç böcek. Namussuz Kahpe...” sözlerini geçirir. Onların yanı sıra bir kez gittiği genelevdeki kadının da çok pis koktuğunu hatırlar. O, yaşamı boyunca yanına yaklaşan bütün kadınlarda aynı kokuyu duyduğunu sanar (s. 45-46, 52-53, 139, 152, 156).

Temizlik ve düzen konusundaki obsesif davranışlarının yanı sıra o, kontrol konusunda da takıntılı davranışlar sergiler. Musluklar sıkı sıkıya kapalıyken, yine de bakma ihtiyacı hisseder. Havagazını kapatmış olmasına rağmen kontrol etmek ister. Elektrikleri de kontrol etmeyi ihmal etmez. Ceplerini yoklar; anahtar, kimlik, cüzdan ve mendilinin yerinde olduğundan emin olur. Evden çıkarken duraksar, havagazının ana musluğunu kapatıp kapatmadığını düşünür. Dönüp tekrar kontrol eder. Mutfağın musluğu aklına gelir, iyi sıkıştırmadığını fark eder, su basınçlı gelirse diye endişe duyar. Kapıyı kapatıp iki kez kilitler. Eliyle tabancasını yoklar, onun varlığından da emin olur. İkinci kata indiğinde pasosunu alıp almadığını aklına gelir, cebini yoklayıp onun da varlığından emin olur (s. 39).

Recai Bey’in bu başlık altında örneklenen davranışları, obsesif kompulsif bozukluk rahatsızlığında en sık rastlanan beş takıntı türünden üçünü teşkil eder. O; kendisinin, evinin, çalıştığı iş yerinin ve rastladığı insanların temizliği konusunda takıntılı bir hassasiyet sahibidir. Diğer taraftan, evinde her şeyin tertipli olması çabası; evin içinde çeşitli düğme ve vanaların açık ya da kapalı olduğuna dair kaygılı düşünce ve kontrol etme tavrı da onun takıntı olarak değerlendirilebilecek tutumlarından.

SONUÇ

Erhan Bener, Recai Bey'in hayat hikâyesini onun son yirmi dört saatinden başlayarak, yani son'dan başlayarak anlatmaya başlar. Satırlar ve sayfalar geçtikçe okuyucuya bitmiş bir resmin renklerinin tabloya nasıl ve ne sebeple eklendiğini göstererek bu 'kötü adam'ı ortaya çıkaran şartları gözler önüne serer.

Henüz çocukluğunda babasını yitiren ve baba sevgisiyle tanışamayan Recai Bey; annesinden ve birlikte yaşadıkları dayısından da sevgi göremez. Bilakis onlar tarafından daima sözlü ve fiziki şiddete maruz kalır. Kız kardeşiyle birlikte yaşadıkları yangın, kardeşinin ölümüyle sonuçlanır. Bu olay, onda geçmeyen bir travma olarak yer eder. Sevgisizlik noktasında, yaşı ilerledikçe tablo, değişiklik göstermez. O, eğitim ve iş hayatında bir itibar görmez. Evliliğinde de sevgiyle tanışmaz. İnsanların kendisine göstermediği sevgiye o, yoğun bir öfkeyle karşılık verir. Hayvanlar da dâhil olmak üzere bütün canlılardan nefret eder, hepsini yok etmek ister.

Küçük yaşlarından itibaren böceklerden korkan Recai Bey, evinde rastladığı tek böceği yok etse de onu zihninde yok edemez; zihnindeki böcekten bir türlü kurtulamaz. Böcek sevmezliğiyle insan sevmezliği kafasında birleşir. Dolayısıyla o, insanları da birer böcek olarak görür. Zihninde, küçük yaşlarda tanıştığı yangınla beliren ateş imgesi, yok ediciliği temsil eder. Recai Bey, evdeki böceği ateşle yok ettiği gibi kendisine toplum içinde yer tanımayan, ona saygı ve sevgi göstermeyen insan türünü de büyük bir ateş yakarak yok etmek, kendisi de bu yangında onlarla beraber yok olmak ister.

KAYNAKÇA

- Amerikan Psikiyatri Derneği (2014). *DSM-5: Ruhsal Bozuklukların Tanısal ve Sayımsal El Kitabı*. çev. Ertuğrul Köroğlu, Ankara: Hekimler Yayın Birliği Yayıncılık.
- Aras, İnci (2017). “Böceklerle Gelen İlet: Erhan Bener’in ‘Böcek’, Rawi Hage’in ‘Hamamböceği’ ve Clarice Lispector’un ‘G. H.’nin Çilesi’ Eserlerine Varoluşçu Bir Yaklaşım”. *Researcher: Social Science Studies*. S. 4.
- Arkonaç, Oğuz (1999). *Açıklamalı Psikiyatri Sözlüğü*. İstanbul: Nobel Tıp Kitabevleri.
- Atılgan, Yusuf (2016). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bener, Yiğit (2016a). “Böcek Üzerine”. *Böcek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Bener, Erhan (2016b). *Böcek*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Butcher, James N, Susan, Mineka, Hooley, Jill M. (2013). *Anormal Psikoloji*. çev. Okhan Gündüz, İstanbul: Kaknüs Yayınları.
- Güleç, Cengiz (2014). *Psikiyatrinin ABC'si*. İstanbul: Say Yayınları.
- Kemal, Orhan (2014). *Murtaza*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Köroğlu, Ertuğrul (2015). *Psikiyatri Sözlüğü*. Ankara: HYB Yayıncılık.
- Kring, Ann M., Johnson, Sheri L., Davison, Gerald, Neale, John (2017). *Anormal Psikolojisi*. çev. ed. Muzaffer Şahin. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Özçelebi, Betül (2004). “Erhan Bener: Hayatı, Sanatı ve Eserleri”. *Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi. Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara.
- Necatigil, Behçet (1998). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Willson, Rob ve Veale, David (2017). *Hastalık Hastası Olmak (Sağlık Anksiyetesi)*. çev. Sevil Kurdoğlu. İstanbul: Kuraldışı Yayıncılık.
- Yalçın, Murat (Ed.) (2010). “Erhan Bener”. *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*. C. 1. İstanbul: YKY.

ABDÜLHAK HAMİD TARHAN'IN *FİNTEN* ADLI ESERİNDE KADININ TEMSİLİ: FEMİNİST EDEBİYAT KURAMI BAĞLAMINDA BİR ANALİZ

Representation of Women in Abdülhak Hâmid Tarhan's *Finten*: An Analysis in
the Context of Feminist Literary Theory

Sorumlu Yazar /
Corresponding Author

Nazmiye KORKMAZ

Yüksek Lisans Öğrencisi,
Karabük Üniversitesi, Türk
Dili ve Edebiyatı Bölümü,
Karabük, Türkiye.

ORCID

0009-0006-1856-3487

E-mail

kormaz078@hotmail.com

Geliş Tarihi / Submitted:

22.04.2025

Kabul Tarihi / Accepted:

26.05.2025

Kaynak Gösterim / Citation:

Korkmaz, Nazmiye (2025).
“Abdülhak Hamid Tarhan'ın
Finten Adlı Eserinde Kadının
Temsili: Feminis Edebiyat
Kuramı Bağlamında Bir
Analiz”, *Karabük Türkoloji
Dergisi*, 6/11, 039-058.

Öz

Feminizm, kadınların ataerkil toplum yapısı içerisinde sahip oldukları değeri ve deneyimleri görünür kılmayı amaçlayan düşünsel ve toplumsal bir harekettir. Bu bağlamda ortaya çıkan feminist edebiyat kuramı ise edebî metinlerde kadın karakterlerin temsili, toplumsal konumu ve bireysel deneyimlerini odağına alır. Abdülhak Hâmid Tarhan, ele aldığı konular ve bu konuları işleyiş tekniği bakımından dönemindeki sanatçılardan farklı bir konuma sahiptir. Bu çalışma Tarhan'ın yalnızca sahnelenmek için değil, okunmak amacıyla kaleme aldığı *Finten* adlı tiyatro eserini Marksist-sosyalist feminizm kuramı çerçevesinde değerlendirmektedir. 19. yüzyıl sonu Osmanlı toplumunun ataerkil yapısını yansıtan eserde kadınların ekonomik bağımlılığı, duygusal bağılılığı ve özgürlük arayışı çok katmanlı biçimde işlenmiştir. *Finten* karakteri, bireysel özgürlüğü uğruna ataerkil normlara başkaldıran, güçlü ve sorgulayıcı bir kadın olarak kurgulanırken diğer kadın figürleri aracılığıyla kadınlık deneyimlerinin çeşitliliğine dikkat çekilir. Tarhan'ın kişisel müşahedelerinden yola çıkarak oluşturulan metin, kadını yalnızca edilgen bir varlık olarak değil, toplumsal ve düşünsel bir özne olarak sunar. Bu çalışmada feminist kuram merkeze alınarak metin merkezli, betimleyici ve yorumlayıcı bir analiz yöntemi kullanılmıştır. Çalışma yalnızca *Finten* adlı eserle sınırlı tutulmuş, karşılaştırmalı metin okumalarına yer verilmemiştir. Çalışma sonucunda *Finten*, dönemin geleneksel kadın temsiliyi sorgulayan ve kadını farklı açılardan ele alan bir metin olarak değerlendirilmektedir.

Anahtar Kelimeler: Abdülhak Hâmid Tarhan, *Finten*, feminizm, marksist-sosyalist feminizm.

Abstract

Feminism is an intellectual and social movement that aims to make visible the values and experiences of women within the patriarchal social structure. Feminist literary theory, which emerged in this context, focuses on the representation, social position and individual experiences of female characters in literary texts. Abdülhak Hâmid Tarhan has a different position from the artists of his period in terms of the subjects he deals with and the technique of processing these subjects. This study evaluates Tarhan's theatre piece *Finten*, which was written not only to be staged but also to be read, within the framework of Marxist-socialist feminism theory. In the late 19th century Ottoman society's patriarchal structure, women's economic dependence, emotional attachment and search for freedom are treated in a multi-layered manner. While the character of *Finten* is constructed as a strong and questioning woman who rebels against patriarchal norms for the sake of individual freedom, the diversity of female experiences is emphasised through other female figures. The text, based on Tarhan's personal observations, presents woman not only as a passive being but also as a social and intellectual subject. In this study, a text-centred, descriptive and interpretative method of analysis was used, with feminist theory at the centre. The study was limited to *Finten* only and comparative textual readings were not included. As a result of the study, *Finten* is evaluated as a text that questions the traditional representation of women of the period and deals with women from different perspectives.

Keywords: Abdülhak Hâmid Tarhan, *Finten*, feminism, Marxist-socialist feminism.

Giriş yahut Feminizmin İzinde: Tarihsel Süreç ve Kuramsal Dönüşüm

Kadın; tarih boyunca toplumun, ideolojilerin, dinin ve geleneklerin belirlediği çerçeveler içinde farklı konum ve değerlerle tanımlanmıştır. Ancak bu konumlandırmalar, çoğunlukla kadınların haklarının göz ardı edilmesine, toplumsal rollerinin sınırlandırılmasına ve erkek egemen yapılar tarafından çeşitli biçimlerde sömürülmesine yol açmıştır. Kadınlar yüzyıllar boyunca yalnızca biyolojik farklılıklar temelinde tanımlanmış, toplumsal düzenin öznesi olmaktan çok nesnesi konumuna itilmişlerdir. Atavistik söylem kadını edilgen, bağımlı ve ikincil bir varlık olarak inşa ederken, onun bireysel kimliğini ve iradesini yok sayarak toplumsal sistemin hizmetinde bir figüre dönüştürmüştür. Bu bağlamda kadın yalnızca biyolojik cinsiyet farklılığı üzerinden değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel kodlarla şekillendirilmiş bir “öteki” olarak kurgulanmıştır.

Kadının ötekileştirilme süreci, tarih boyunca farklı ideolojik ve kültürel sistemler tarafından desteklenmiş; gelenekler, yasalar ve dinî söylemler aracılığıyla da pekiştirilmiştir. Kadının kamusal alandan dışlanarak özel alanla sınırlandırılmış bir yaşama mahkûm edilmesi, onun bireysel varlığını toplumsal bir özne olarak değil, eril söylemin çizdiği sınırlar içinde tanımlanmış bir nesne olarak tanımlanmasına sebep olmuştur. “Kadınlar hiçbir vakit özerk ve kapalı bir toplum kuramamışlardır, erkeklerin yönettiği bir topluluğa karışmışlardır” (Beauvoir 2). Dolayısıyla kadın çoğu zaman bir birey olarak kendi haklarını savunma yetisinden yoksun bırakılmış, toplumun temel dinamiklerini oluşturan erkek merkezli yapıların gölgesinde var olabilmektedir. Edebiyat ise kadınlar için özgür bir söylem ortamı yaratarak tüm bu sürecin hem dile getirilmesine hem de kadın kimliğinin toplum içinde nasıl şekillendirildiğini anlamak için önemli bir araç görevi üstlenmiştir. Kadının temsil biçimleri, edebî eserlerde onun hangi toplumsal, ideolojik ve kültürel kodlarla inşa edildiğini gözler önüne sererken aynı zamanda bu anlatılara yönelik eleştirel bir bakış geliştirmeyi de mümkün kılmaktadır.

Feminizm 18. yüzyılda İngiltere’de doğmuş olan, kadınların toplumsal, siyasal ve ekonomik haklar açısından erkeklerle eşit bir konuma gelmesini amaçlayan düşünsel ve eylemsel bir harekettir. Bu terim, 1890’larda özellikle kadınlara oy kullanma hakkının verilmesi ve kadınların eğitim ile çalışma imkânına (Marshall 240) sahip olmaları için kullanılmıştır. Tarihsel olarak bakıldığında zaman ise üç ana dalga¹ hâlinde incelendiği görülür ve her dalga farklı mücadele alanlarına odaklanır.

¹ “Feminizmin birinci dalgası, aşağı yukarı 1848–1960 yılları arasında gerçekleşir. Kadınların hak arama direnişi, tarihsel olarak uzun süre öncesine dayanmasına karşın en çok bu yıllar arasında asıl etkinliğini gösterir. İkinci dalga feminizm de cinsellik ve doğurganlık savaşımı adına ortaya çıkar. Tıbbın ilerlemesiyle birlikte doğum kontrol hapları bu yönde geliştirilir. Post-Feminizm olarak da anılan üçüncü dalga feminizm ise ‘1990 ortalarında’ başlar (Rampton, 2008) ve kadın kimliği üzerine durur. Söz konusu bu dalga kadınların sorunları köktenci bir bakışla ele alınır” (Baştan 174–175).

Feminizmin tarihsel evrimi, edebiyat kuramları üzerinde derin etkiler yaratmış ve bu süreç, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Feminist edebiyat kuramı adı verilen özgül bir eleştiri yaklaşımının bir disiplin hâline gelmesine zemin hazırlamıştır. Feminizm 1960'lı yılların sonundan itibaren ise edebî ve kültürel çalışmaları kökten uca değiştirmiştir (Royle ve Bennett 235). Bu kuram aracılığıyla kadınların edebiyat içindeki temsilleri, erkek egemen anlatı yapıları ve kadın öznenin varoluş biçimleri incelenmeye başlanmıştır. Kuramın önemli temsilcileri arasında Simone de Beauvoir, Julia Kristeva, Virginia Woolf, Elaine Showalter, Kate Millett ve Judith Butler gibi isimler yer almaktadır.

Feminist edebiyat kuramı, zaman içerisinde gelişim göstererek farklı alt disiplinlere ayrılmış ve çok yönlü bir yapı kazanmıştır. Hisarcıklılar'ın da belirttiği üzere (65) Feminist Edebiyat Kuramı, zamanla bir ideoloji hâline gelen feminizm hareketi içerisinde doğmuş olup bu dört koldan gelişimini sürdürmeye devam etmiştir. Bu dört temel yaklaşım; okuru merkeze alan okumalar, yazarı merkeze alan yaklaşımlar, psikanalitik çözümlemeler ve Marksist-sosyalist yorumlar olarak sınıflandırılmaktadır. Böylece kuram, yalnızca tek bir perspektife bağlı kalmadan edebî metinleri farklı açılardan değerlendirme imkânı sunan zengin bir kuramsal çerçeveye dönüşmüştür.

Okur olarak kadına yönelik Feminist edebiyat kuramı, edebî bir eser karşısında okurun kadın veya erkek cinsiyete sahip olması sebebiyle, okurun eser karşısındaki tavırının farklılığı üzerine odaklanır. Burada temel mesele dişiliğin biyolojik bir zorunluluk değil, toplumsal ve kültürel bir inşa olduğudur. Bu perspektiften bakıldığında, Simone de Beauvoir'ın "Kadın doğulmaz, kadın olunur" ifadesi, kadının toplumsal normlar ve değerlerle şekillenen bir kimlik sürecine tâbi olduğunu vurgular. Burada asıl önemli olan dişiliğin doğal bir olgu olarak kabul edilmesinin ötesine geçerek, kadının kendi kimliğini inşa etme sürecini ve bu sürecin toplumsal cinsiyetle olan etkileşimini anlamaktır. Kadın olmak doğal bir gerçek değil, medeniyet tarihinin bir ürünüdür.

Yazara yönelik Feminist edebiyat kuramı, kadın yazarın dişil söylemi ile erkek yazarın eril söylemi arasındaki potansiyel farkları ve bu farkların metin üzerindeki etkilerini inceleyen bir yaklaşım olarak şekillenmektedir. Buna göre dişil söylem ile eril söylem arasında hiçbir zaman tam bir benzerlik yoktur, çünkü asıl mesele dilin yapısında yatmaktadır. Bu kuram kadın yazarların dil kullanımını, anlatı tekniklerini ve tematik tercihlerini toplumsal cinsiyetin şekillendirdiği özgün bir bakış açısıyla değerlendirir. Dolayısıyla, kadın yazarların edebî üretimlerinin, erkek egemen edebiyat geleneğinden farklı bir dilsel ve ideolojik yapı sunup sunmadığını sorgularken bu farklılığın nasıl ortaya çıktığını ve ne tür toplumsal ve kültürel koşulların bu farkı ürettiğini de açığa çıkarmaya çalışır.

Psikanalitik açıdan feminist edebiyat kuramı, kadını hem okur hem de yazar kim-

likleriyle psikanalitik bir çerçevede incelemektedir. Bu yaklaşım, Freud, Jung ve Lacan gibi psikanaliz kuramcılarının düşüncelerinden beslenerek kadının toplumsal ve bireysel kimliğini, psikanalitik bir düzeyde ele alır.

Marksist-sosyalist açıdan Feminist edebiyat kuramı, Simone de Beauvoir'un *Le Deuxième Sexe* (1949) adlı eserine dayanarak kadınların toplumsal cinsiyet rollerini ve özgürlüklerini ele alır. Beauvoir: “Benim tanımıma göre, feministler, kadınların içinde bulunduğu şartları sınıf mücadelesiyle bağlantılı olarak ama aynı zamanda da ondan bağımsız olarak, toplumun bir bütün olarak değişmesine bağımlı kılmadan, değiştirmek için mücadele eden kadınlar ve hatta erkeklerdir” (12). “*Écriture féminine*” kavramı, Fransa’da doğmuş ve kadınların eril söylemlerden bağımsız, özgün bir dil yaratmayı hedefleyen bir yazım biçimi olarak şekillenmiştir. Marksist feminist kuram, kapitalist toplumda kadının nesneleştirilmesini ve metaya dönüşmesini eleştirirken kadının sadece bir “mal” olarak görülmesine karşı çıkar. Ancak bu durum toplumsal yapılar tarafından biçimlendirilen kadınların kimliklerinin sistemin dışına çıkabilmesiyle aşılabılır.

1. BİR ERKEK YAZARIN BAKIŞ AÇISIYLA KADIN VE İKTİDAR

Modern Türk edebiyatı Tanzimat dönemiyle birlikte yüzünü batıya yöneltmiştir, bu kültürel ve edebî yönelim sürecinde tiyatro, tanınan ilk edebî türlerden biri olmuştur. (M.E.B İslam Ansiklopedisi 567). Türk edebiyatında tiyatro türünün yer edinmesiyle birlikte bu türün bir propaganda aracı olarak görülmesi de gecikmemiştir. Tanzimat yazarlarının büyük bir kısmı tiyatroyu siyasi, ideolojik ve toplumsal düşüncelerini aktarmada etkili bir araç olarak kullanmıştır. Osmanlı toplumunda ise söz konusu olan düşünceler, dönemin kalıplaşmış değer yargılarıyla örtüşmediği için olumlu bir şekilde karşılanmamıştır. Demirdağ, tiyatronun Osmanlı yaşamına dâhil olmasının geleneksel yapının direnciyle karşılaşmasının kaçınılmaz olduğunu (391) belirtmektedir. Tanzimat’ın ikinci döneminde edebî kişiliğiyle ön plana çıkan Abdülhak Hâmid Tarhan, tiyatrolarını sahnelenmekten ziyade okunmak üzere kaleme almış ve bu metinlerde dönemin koşullarına kıyasla son derece ilerici nitelikler taşıyan kadın karakterlere merkezî bir yer vermiştir. Akyüz’ün ifadesiyle, “Tanzimat tiyatrosunun en mühim ve en verimli şahsiyeti, şüphesiz, Abdülhak Hâmid’dir” (63). Bu tespitten hareketle Hâmid’in tiyatro anlayışı kadın imgesine yönelik yeni bir tahayyül biçimini de beraberinde getirir. Estetik ve güzellik kavramına daima büyük bir değer atfeden şairin bu anlayışı, özellikle Londra yıllarında belirginleşir. Hâmid’in sanat anlayışında önemli bir yer tutan bu şehir, estetik ilhamın ve kadın tasvirinin şekillendiği bir kültürel atmosferdir. Bu doğrultuda, Finten karakterinin ortaya çıkışında da Londra’nın ve burada tanıdığı kadın figürlerinin etkisi hissedilir bir seviyededir. Gürsoy’un da belirttiği üzere, “Sanatkârın güzelliğe olan aşkı ezeldir. Devamlı ola-

rak güzele, güzelliğe karşı bir incizap duyan şair, Londra'yı güzeller diyarı olarak nitelendirir" (11). Bu estetik yönelim, Hâmid'in kadın imgesine bakışını sıradan bir temsilden çıkararak güzelliğin ve sanatın iç içe geçtiği idealize bir düzleme taşır. Dolayısıyla Finten karakteri Hâmid'in güzellik anlayışının ve estetik ideallerinin somut bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Abdülhak Hâmid'in kadın kahramanları, dikkat çekici derecede "güçlü, mücadeleci ve birey olma bilincine sahip" figürler olarak öne çıkar. Tanpınar, Hâmid'in tiyatrolarında "olayların yükünü kadın kahramanların taşıdığını" belirtirken bu figürlerin kimi zaman "arzularını tatmin yolunda kan dökmekten çekinmeyen, intikam ya da kıskançlık hisleri içinde tabii bir âfete benzeyen" çarpıcı karakter çizgilerine işaret eder (Tanpınar 552). Hâmid'in kadın temsillerine verdiği bu belirgin ağırlık, yazarın kadın meselesine dair yüksek duyarlılığını açığa çıkarır ve metinlerinde gözlemlenen feminist eğilimleri görünür kılar. Bu yaklaşım çağdaş sanatçılara kıyasla ilerici bir karakter taşır ve kadınları eylem üretme kapasitesi yüksek öznelere sahneye davet eder. Bu bağlamda Hâmid'in poetikasında kadın, toplumsal dönüşümün potansiyel öznesi hâline gelir.

Abdülhak Hâmid Tarhan'ın 1887-88 yıllarında Londra'da kaleme aldığı Finten adlı eseri, aynı yıl İstanbul'dan basılması için izin talep edilmesine rağmen yayınlanma fırsatı bulamamıştır.² Bu sebeple Finten, yazma zamanına göre geç neşrolunan eserlerden birisidir (Sançar 182). Eserin tam metni ilk kez 1 Mart 1328/14 Mart 1912 tarihinden itibaren Hak gazetesinde yayımlanmış ve 1916 yılında kitap olarak basılmış, ardından 1927'de yeni bir baskı yapılmıştır (Enginün 17). Finten, nazım ve nesrin iç içe kullanıldığı tiyatro eserleri arasında yer almaktadır. Hâmid bu tiyatrosunu tüm yazılarının içerisinde en edebî kılıklı olduğu ve onu diğer yazılarına tercih ettiğini (Ünaydın 5) belirtir. Başlangıçta yalnızca okunmak üzere yazılmış olmasına rağmen Finten, Türk tiyatrosunda hem sahnelenmiş³ hem de kendisine son derece müstesna bir yer edinmiştir.

2. MARKSİST-FEMİNİST BİR PERSPEKTİF: FİNTEN TİYATROSU

Her sanatkârın ferdi ve sosyal tecrübeleri, bireysel yaşamında deneyimledikleriyle birlikte eserlerine bir şekilde sirayet eder yahut yazarların anlam dünyalarını aktarmasına yardımcı olur. "Sanatkârların fikrî ve edebî hayatları, şahsi bir hayatlarının olduğu gerçeğini baltalamadığı takdirde eserlere ilişkin daha geniş ölçekli tahliller

² "Abdülhak Hâmid, Londra'da yazdığı Finten'i kitap halinde bastırmak İstanbul'a göndererek Maarif Nezaretinden daha o zaman ruhsat istemişti. Eseri tetkik eden Mizancı Murad Bey tab'ında mahzur görmedi. Fakat Hâmid'in aynı zamanda bastırmak istediği Zeynep bir hafiyenin jurnali üzerine saltanatla alay eder mahiyette tefsir edildiğinden, müsaadesi verilen Finten de bastırılmadı" (Tarhan 5).

³ Finten tiyatrosu ilk defa Burhaneddin Bey [Tepsi] tarafından 1916 yılında sahnelenmiş, 1956 ve 1969-1970 yıllarında Devlet Tiyatrosu'nda oynanmıştır (Enginün, 1998, s. 17).

yapmak da mümkün olabilecektir” (Atay ve Kaya 29-30). Abdülhak Hâmid Tarhan'ın Finten adlı eserini, Londra yıllarında edindiği deneyimler ve tanıdığı kadınlardan ilham alarak kaleme alması, sanatçının bireysel tecrübelerinin eserlerine yansımalarının bir örneğini teşkil etmektedir. Nitekim Hâmid, Finten'in ön sözünde bu durumu açıkça dile getirerek şu ifadeleri kullanır: “Finten'in içindekilere gelince, kaynağım Londra'da geçen hayatım, şahitlerimse kendi müşahedelerimdir” (Tarhan 13). Özellikle eserin merkezinde yer alan Finten karakteri, Abdülhak Hâmid'in İngiltere'de tanıdığı kadınların bir prototipi niteliğindedir. Enginün de bu durumu destekleyerek, “İngiltere'de tanıdığı kadınlar hem Finten hem de Cünûn-ı Aşk'taki şahıslara tesir eder” ifadeleriyle (67) bu etkinin altını çizmektedir. Bu durum Hâmid'in bireysel gözlem ve deneyimlerinin kurmaca evrenine hangi şekilde nüfuz ettiğini ve kadın karakterlerinin hem sosyokültürel hem de psikolojik derinliğini hangi kaynaklardan beslediğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Manzum ve nesrin iç içe geçtiği bir tiyatro eseri olan *Finten*, Marksist-sosyalist feminizmin temel ilkeleri doğrultusunda değerlendirilmeye elverişli bir metin sunar. Kadın emeğinin görünmez kılınması, toplumsal cinsiyet rollerinin üretim ilişkisiyle olan kesişimi ve ataerkil-kapitalist yapının kadını ikincil konuma itmesi gibi meseleler, eser bağlamında somut biçimde izlenebilir. Finten'in sosyeteye girme isteğiyle ekonomik bağımsızlığa duyduğu arzu, yalnızca bireysel bir özgürlük talebi değil, aynı zamanda sınıfsal ve cinsiyete dayalı tahakküm yapılarına karşı geliştirilen stratejik bir direnç biçimi olarak okunabilir. Kadının üretim süreçlerine erişiminin sınırlı olduğu bir düzlemde, Finten'in kendi bedenini ve duygularını bir değişim aracı olarak kullanması, ataerkil normların yeniden üretildiği yapıya karşı bilinçli bir mücadele pratiğine işaret eder. Bu bağlamda August Bebel'in *Woman Under Socialism* (1878) adlı eserinde savunduğu gibi, kadının kurtuluşunun ancak sosyalist bir toplumsal dönüşümle mümkün olabileceği yönündeki yaklaşım, eserdeki kadın temsiliinde karşılık bulur.

Finten'in aşkı araçsallaştırması ve duygusal ilişkileri ekonomik stratejiye dönüştürmesi, kadının hem yeniden üretim hem de ekonomik yapı içindeki ikincil konumuna karşı geliştirdiği farkındalığın göstergesidir. Böylece eser, ataerkil yapı ile kapitalizmin kesiştiği yapısal düzlemde, kadın öznesinin mücadele eden bir figür olarak görünür kılındığı bir anlatı sunar. Simone de Beauvoir'in öncülüğünü yaptığı bu kuramsal çerçeve içinde, Finten karakterinin hırsla örülü duruşu, kadının ekonomik ve duygusal bağımlılık içinde tanımlanmasına karşı bir başkaldırı olarak okunabilir. Marksist-sosyalist feminizm kuramı çerçevesinde ele alındığında, eserdeki kadın karakterler arasında özellikle Finten'in sergilediği kişilik özellikleri, ataerkil düzenin kadını ekonomik bağımlılık içinde konumlandırmasına karşı geliştirilen stratejik ve hırslı bir duruşla örtüşmektedir. Finten'in karmaşık ruhsal yapısının bir sonucu olarak gerçekleştirdiği entrikalar ve manipülasyonlar, kadın ve erkeklerin aşk anlayış-

ları arasındaki belirgin farklılıkları da gözler önüne sermektedir. Özellikle Finten'in "kötü kadın" imgesi etrafında şekillenen kimliği ve yaşadığı varoluşsal huzursuzluklar, bu kuram kapsamında incelenmeye elverişli unsurlar barındırmaktadır. Feminist teori, erkekler ve kadınlar arasındaki ilişkilerin sistematik yapısını özgül bir şekilde inceleyebilirken Marksist teori ise tarihsel maddeci yaklaşımıyla feminist çözümlemenin eksik kaldığı alanlara katkı sağlayabilir (Çakır 189). Bu sebeple Finten'in toplumsal konumunu, duygusal yönelimlerini ve stratejik davranışlarını çözümlemek, ancak bu iki yaklaşımın kesişiminde mümkün hâle gelmektedir.

2.1. Tutku, Güç ve İktidar Peşinde Bir Kadın: Finten

Asıl adı Mrs. Cross olan Finten, genç ve evli Kanadalı bir kadındır. Onun en büyük arzularından biri İngiliz sosyetesine dâhil olabilmektir. Finten'in İngiliz sosyetesine dâhil olma arzusu, onun Marksist feminist kuram çerçevesinde değerlendirilmesini engellemez. Zira Marksist feminizm, yalnızca emekçi kadınları değil, tüm kadınların ataerkil ve sınıfsal düzen içindeki konumlarını analiz eder. Finten'in üst sınıfa yönelimi, bu düzenin kadına dayattığı edilgen rolleri aşma ve özneleşme çabası olarak okunabilir. Finten'in sosyeteye girme arzusu onun ataerkil bir yapıda kendisine bir özne olarak yer edinme çabasıdır. Ancak bu hedef doğrultusunda hareket ederken içsel bir ikilem yaşamaktadır, bir yandan kocasından ayrılmayı arzularken diğer yandan onun serveti nedeniyle bu birlikteliği sürdürmek istemektedir. Finten evliliğine rağmen birçok âşığa sahiptir ve sevmenin değil, sevilmenin peşinde olan bir kadındır. "Finten, güzelliği sayesinde erkeklere tesir ederek, onları dilediği gibi kullanabilen bir kadındır" (Gürsoy 133). Âşıklarından biri Hintli uşağı Davalaciro, diğeri ise soylu bir aileye mensup Lord Dick'tir.

Eserde Finten'in Davalaciro'dan dünyaya getirdiği, toplum tarafından "ucube" olarak nitelenen bir çocuğun varlığı, metnin derin anlam katmanlarından biri olarak öne çıkar. Çocuğun fiziksel özellikleri üzerinden yapılan bu niteleme, Finten'in içsel dünyasının bir yansımasını temsil eder. Abdülhak Hâmid Tarhan'ın tiyatro metinlerinde karakterlerin fiziksel görünümüleriyle psikolojik dünyaları arasında kurduğu bağ, onun anlatımındaki derinliğin önemli göstergelerindendir. Finten adlı eserinde yer alan "Fakat bazı çocuklar şekil ve simalarıyla ana babalarının dış yüzlerini değil, iç yüzlerini gösterirler" (Tarhan 95) şeklindeki ifade, bu anlayışın açık bir örneğini sunar. Bu cümle, ruhsal ve ahlaki bir aktarımı ifade eder; çocuk karakter, Finten'in içsel çatışmalarının, bastırılmış arzularının ve ahlaki çözülmesinin sembolik bir izdüşümüdür. Tarhan'ın karakter inşasında psikolojik çözümlemeye verdiği bu önem, onun tiyatro anlayışının temel taşlarından biridir. Akgün'ün de belirttiği gibi, "Bilhassa, çeşitli ihtirasların tasvir ve tahlilinde çok güçlüdür. Bu bakımdan Finten, onun en başarılı eseri olarak kabul edilebilir" (Akyüz 65). Bu bağlamda, Hâmid'in bire-

yin içsel karmaşasını da sanatsal düzlemde ifade edebilme yetisi, Finten'i Tanzimat sonrası tiyatro edebiyatı içerisinde özgün bir konuma yerleştirir. İngiliz sosyetesine kabul edilme arzusuyla hareket eden Finten, çocuğun babasının Lord Dick olduğunu ileri sürerek bir tür meşruiyet zemini yaratmaya çalışır. Ancak Dick ailesi, çocuğun görünümünden duyduğu utancı, onu evin üst katına kapatarak toplumdan gizlemek suretiyle ifade eder. Finten, bu kurgusal düzlemi sürdürebilmek adına çocuğun annesi rolünü üstlenecek, asil olmamakla birlikte asalete layık görülebilecek bir kadını seçer ve bu tercihi üzerinden Lord Dick ile evliliğe giden yolu kurgular. Ancak seçtiği kadının ani ölümü ve Davalaciro'nun, Finten'in kocasını öldürme görevini yerine getirme sürecinde yaşanan gelişmeler, onun hesaplarını boşa çıkarır. Neticede Finten, tutkularının, iktidar arzusunun ve sınıf atlama hırsinin yarattığı hayal dünyasında kendi yıkımına sürüklenir. Bu trajik çözümlüş, karakterin bireysel arzularla toplumsal gerçeklik arasındaki çatışmayı yönetemeyişinin dramatik bir sonucudur.

2.2. Finten'de Aşkın Toplumsal Sınıf ve Cinsiyete Dayalı Temsili

Simone de Beauvoir, insan doğasının en yüce duygularından biri olarak kabul edilen aşkı, kendi düşüncel çerçevesinde yorumlamış ve değerlendirmiştir. Ona göre, aşkı gerçek anlamda deneyimleyen yalnızca kadındır; erkek ise bu duyguyu aynı derinlikte yaşamaz. Beauvoir, bu görüşünü şu sözlerle ifade etmektedir: “Erkekler varoluşlarının belirli anlarında tutkulu âşıklar olmuş olabilirler, ama ‘büyük bir âşık’ olarak tanımlanabilecek bir erkek yoktur. En şiddetli coşkularında bile hiçbir zaman her şeyden vazgeçmezler; sevgililerinin önünde diz çöktüklerinde bile, istedikleri hâlâ ona sahip olmak, onu ilhak etmektir” (371). Erkeğin aşkı, çoğu zaman kadınınkinden farklı bir biçimde tezahür eder; zira erkek, kadına duyduğu ilgide çoğunlukla onun bedeninden faydalanma arzusuyla hareket edebilir. Finten adlı eserde de kadın ve erkek karakterlerin aşk anlayışlarının birbirinden belirgin biçimde farklı olduğu görülmektedir. Kadının aşkı, tutku ve adanmışlık ekseninde şekillenirken erkeğin aşkı daha çok sahip olma ve hâkimiyet kurma isteğiyle kendini göstermektedir.

Eserin başkahramanı Finten; aşkı bir tutku ve güç aracı olarak gören, iktidar peşinde koşan bir kadın figürüdür. Onun için aşk, yalnızca bir duygusal bağ değil, aynı zamanda toplumsal statüsünü yükseltmenin bir yolu ve iktidarını pekiştirmenin bir aracıdır. İngiliz sosyetesine girme hırısı, onun aşkı stratejik bir oyun gibi kullanmasına neden olur. Sevimliyi seven, ancak gerçek anlamda sevmeyen bir kadın olarak çizilen Finten, aşkı kendi çıkarları doğrultusunda manipüle eder ve bu uğurda her türlü entrikayı devreye sokar: “Finten, garip aşkları ve tuhaf entrikalarıyla hırslı bir kadının kendi kendini yok edişinin hikâyesidir” (Demirdağ 393). Bu yönüyle, Beauvoir'ın eleştirdiği “kadının aşk içinde kendini yitirmesi” paradigmasının tam tersine, aşkı bir bağımsızlık ve güç mekanizmasına dönüştüren bir figür olarak ortaya çıkar.

Finten, hırsı ve tutkuları doğrultusunda iktidarı kendi ellerine almak isteyen, bu uğurda erkekleri birer araç olarak kullanmaktan çekinmeyen bir karakterdir. Onun için aşk, duygusal bir bağılıktan ziyade, güç ve otorite elde etmenin bir yoludur. Finten tüm erkeklerin kendisine bağlanmasını ister; zira bu, onun hâkimiyetini pekiştiren bir unsur olacaktır. Nitekim eserde Melville'in şu sözleri Finten'in aşkının yalnızca hırs ekseninde şekillendiğini açıkça ortaya koymaktadır: “Zaten dünya yüzünde senin olmayan erkek var mı? Ancak, hiçbirisine aşkından değil, hepsine hırsından musallat olursun” (Tarhan 146). Melville'in bu sözleri, Finten'in aşkı iktidarını genişletmenin bir aracı olarak gördüğünü doğrulamaktadır. Onun aşk anlayışı, kendisine yönelen ilgiyi bir güç mekanizmasına dönüştürmekten ibarettir. Bu bağlamda Melville'in şu ifadesi, Finten'in aşk ile hırs arasındaki ayrılmaz ilişkisini daha da belirgin kılmaktadır: “Sen o kadar hırsına mağlup bir kadınsın ki, içinde erkek olduğunu anladığın mezarlara bile âşık olursun” (Tarhan 147). Bu sözler Finten'in aşkı yalnızca bir hırs ve sahip olma dürtüsü olarak yaşadığını, dolayısıyla onun duygularının geleneksel aşk kavramıyla bağdaşmadığını ortaya koymaktadır. Finten aşkı bireysel bir tatmin aracı değil, toplumsal ve siyasi bir yükselme vesilesi olarak görmektedir. Bu yönüyle o, klasik kadın karakterlerden ayrılarak, güç ve iktidar ekseninde şekillenen bir femme fatale figürü olarak ortaya çıkmaktadır.

Finten karakteri, edebiyatta “kötü kadın” olarak tanımlanan femme fatale figürünün belirgin bir örneğidir. Bu figür ise kurduğu entrikalarla erkeği kendi iradesine boyun eğdirmeyi başaran, onun gücünü kontrol eden kadın tipini temsil eder. Nitekim Acar ve Çetin'in belirttiği gibi, “kurguladığı oyunlarla seçtiği erkeği elinde oynatan ve onun gücünü kontrol etmeyi başaran kadın, sıradan ve kendisine hiçbir şey sunmayacak erkekler yerine gücü olan erkeği ayartır. Tahrik etme gücünden yararlanarak kurduğu oyunlar, femme fatale'in en önemli özelliklerinden biridir” (441). Bu bağlamda Finten'in iktidar sahibi erkekler üzerindeki hâkimiyeti ataerkil iktidar yapısının içten içe çözülmesine neden olan kadın öznesinin stratejik konumlanışı olarak da değerlendirilebilir.

Eserde femme fatale figürünün yanı sıra idealize edilen “iyi kadın” imgesine de yer verilmesi, anlatının çok katmanlı ve zengin bir yapıya ulaşmasını sağlar. Finten'in karşısında konumlanan kadın karakterler -özellikle hizmetçisi Melville ve kara saçlı kız Blanche- geleneksel anlamda erdemli, sadık ve edilgen kadın tipolojisini temsil eder. Bu karakterlerin varlığı, hem kadın kimliğinin toplumsal ve bireysel düzeydeki çeşitliliğine işaret eder hem de Finten'in bu kadınlar arasındaki ayrık ve sorgulayıcı konumunu görünür kılar. Bu bağlamda, “özellikle Finten ve İçli Kız isimli oyunlarında, femme fatale tipin örnekleriyle karşılaşmak mümkündür. Her iki eserin ana karakterleri kötücül kadın özellikleri sergilemekte ve karşılarında melek kadın imgesiyle birlikte sunulmaktadır” (Acar ve Çetin 442). Söz konusu karşıtlık, Abdülhak Hâmid'in kadın tasvirlerinde toplumsal cinsiyet rollerine yönelik farklı bakış açıla-

rını ve dönemin kadın anlayışına yönelik eleştirel tavrını da ortaya koyar. Böylece Hâmid, kadın karakterleri tek boyutlu temsillerden uzaklaştırarak edebî bir çoğulluk ve psikolojik derinlik içinde işler.

Öte yandan eserdeki erkek karakterler -özellikle Lord Dick ve Davalaciro- aşkı Finten'den farklı bir duygulanım içinde yaşarlar. Lord Dick, aristokrat bir figür olarak aşkı toplumsal statüsüne zarar vermeyecek bir sınır içinde tutmaya çalışırken Davalaciro ise efendisine körü körüne bağlı bir âşıktır. “Yok canım, o bir hanım, ben bir uşak... hem de hanımın papağanlarıyla kısraklarının uşağı!..” (Tarhan 46). Bu durum, Marksist-sosyalist feminizm bağlamında, sınıfsal hiyerarşinin aşk ilişkileri üzerindeki etkisini de ortaya koymaktadır. Davalaciro gibi alt sınıftan gelen bir erkek, aşkını bir tür sadakat ve hizmet anlayışıyla yaşarken, Lord Dick'in aşkı statü ve güç dengeleriyle sınırlıdır. Lord Dick, Blanche ile evlendikten sonra Finten ile olan ilişkisini sona erdirebilmişken Davalaciro, Finten'in aşkı uğruna kendi felaketini hazırlamıştır. Bu durum, erkekler arasındaki toplumsal statü farkının, duygusal ve kişisel ilişkilerdeki farklılıklara nasıl yansıdığını gözler önüne serer. Lord Dick'in yüksek sosyal statüsü onu Finten'in etkisinden kurtarıırken Davalaciro'nun alt sınıf konumu onun bu ilişkiden çıkış yolu bulamadan kendisini Finten'in tutkusuna kap-tırmasına yol açar. Böylece, toplumsal statü ile bireysel duygular arasındaki ilişki eserde önemli bir tematik boyut kazanır.

Engels'e göre, Marksist-sosyalist feminizm perspektifinden kadınların aşkı, toplumsal yapıların etkisi altında şekillenir ve bu duygusal bağ, sınıfsal dinamiklerle derin bir şekilde ilişkilidir (Engels 1979). Finten de bu bağlamda, kadın ve erkek karakterlerin aşkı farklı şekillerde yaşadığını gözler önüne seren bir metin olarak değerlendirilebilir. Kadın, aşkı toplumsal bir varoluş ve mücadele alanı olarak deneyimlerken erkekler aşkı ya bir güç gösterisi ya da toplumsal düzenlerini sürdürebilecek bir araç olarak kullanmaktadır. Finten'in aşkı, onun toplumsal statüsünü yükseltme ve iktidarını pekiştirme aracı hâline gelirken erkekler için bu ilişki daha çok sahiplenme ve kontrol etme isteğiyle şekillenmektedir. Ancak, eserin sonunda Finten'in kendi tutkularının ve iktidar hırsının kurbanı olması, kadının ataerkil toplumda ne kadar güçlü ve etkili görünse de nihayetinde toplumsal sistemin dayattığı sınırlamalarla karşı karşıya kaldığını açıkça ortaya koymaktadır. Bu durum, toplumsal cinsiyetin, aşk ve güç ilişkileri üzerindeki belirleyici rolünü vurgulayan bir izlek olarak öne çıkmaktadır.

2.3. Feminizmin Metafizikleşmesi: Ruh, Ölüm ve Finten

Metafizik, ölüm ve ruh kavramları Abdülhak Hâmid Tarhan'ın hem zihinsel tahay-yülünde hem de edebî üretiminde merkezî bir eksen oluşturur. Tanpınar, *Makber*'den

itibaren “onun şiirini değiştiren ölüm temasının tiyatrolarını da değiştirdiğini” vurgular (552). Böylece Hâmid’in edebî poetikasında ölüm, salt kişisel bir kaygı olmaktan çıkar, dramatik yapıyı da dönüştüren estetik bir prensibe dönüşür. Akün’ün “metafizik düşüncenin hareket noktası, bazı şahsî felaketlerin doğurduğu derin ızdıraplardır” tespiti (569), bu dönüşümün motivasyonunu açıklar: Hâmid, bireysel trajedilerden doğan ıstırabı, metafizik sorgulamanın başlangıç ânı olarak kullanır. Dolayısıyla onun yapıtlarında ölüm korkusu, varoluşsal ve felsefî bir irdelemeye kapı aralar; ruh ile beden arasındaki gerilim, dramaturjik bir yapıtaş hâline gelir. Böylece Hâmid, dönemin edebî ikliminde metafiziği kişisel felaketin estetik yankısına dönüştüren özgün bir poetik zemin inşa eder. Enginün’ün belirttiği üzere “Hoca Tahsin Efendi’nin Hâmid üzerine derin bir tesiri”ni burada hatırlamak gerekir (10). Hâmid’in felsefî ve metafizik meselelere olan ilgisinin özellikle Hoca Tahsin Efendi’nin etkisiyle derinleştiği ve bu dönemde yoğunlaştığı görülmektedir. Enginün bu durumun sanatına yansımaları ise şu sözlerle ifade eder: “Alelade tabiat tasvirlerine hemen metafizik bir boyut katmıştır” (44). Hâmid’in bu yaklaşımı onun kadın karakterlerini de yalnızca bireysel ya da toplumsal değil, aynı zamanda varoluşsal sorgulamalarla nasıl çerçevelediğini gösterir; dolayısıyla Hâmid’in kadın temsilleri, döneminin ötesine geçen felsefî ve ontolojik bir derinlik taşır.

Hâmid, eserlerinde metafizik unsurları edebiyatının temel dinamiklerinden biri olarak ele almıştır. *Finten* adlı eserinde de bu yönelimi açıkça görmek mümkündür. Eserdeki ruh sahneleri ve metafizik atmosfer, Hâmid’in felsefî arayışlarının bir yansıması olmanın ötesinde, kadın karakterin içsel çatışmaları ve toplumla olan mücadelesini feminist bir perspektifle yorumlamaya da imkân tanımaktadır. Böylece şairin metafizik düşünceleri, toplumsal ve cinsiyet temelli okumaların da merkezine yerleşmektedir.

Finten karakteri acı çeken ve son derece karmaşık bir ruhsal yapıya sahip bir figür olarak öne çıkar. Bu karmaşıklık o denli derindir ki, bazen bir hastalık hâlini aldığı söylenebilir. Demirdağ’ın ifade ettiği gibi, “Finten’in karmaşık ya da hasta psikolojisi, onun eylemlerini belirlemede belirleyici bir rol oynar” (391). Bu ruhsal durum, karakterin işlediği entrikaların ve aldığı kararların ardındaki motivasyonların daha net bir şekilde anlaşılmasına olanak sağlar. Hâmid’in felsefî ve metafizik dünyasını yansıtan Finten, derinlikli bir karakter olarak şekillenir. Onun felsefî söylemleri, kişiliğini yüzeysel bir temsil olmaktan çıkarıp çok katmanlı bir varlık hâline getirir. Bu bağlamda Finten’in içsel çatışmaları ve karmaşık düşünsel yapısı, onu sadece edebî bir figür olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel düzeyde anlamlı ve acı çeken bir kadın karakter olarak konumlandırır.

Eserdeki gerek ruh ve mezar sahneleri gerek ölüm üzerine olan sahneler Marksist-sosyalist feminizm çerçevesinden incelendiğinde yeni anlam alanlarını görünür

kılacaktır. Bu kuram bireylerin toplumsal yapıların ve sınıfsal dinamiklerin etkisi altında şekillenen varlıklar olduğunu vurgular. Finten'in ruhsal hâli, onun içsel çatışmaları, toplumsal hiyerarşilerle kurduğu ilişkiler ve iktidar hırsı, kadın kimliğini ve toplumsal cinsiyeti ele alırken bu kuramsal çerçeveye oturtulabilir.

Eserde mezarlıklardan çıkarılan cesetlerin kadın olmasının, kadına atfedilen ikincil konumu vurguladığı söylenebilir. “İşte sırtıtmış bir kelle ki, yer altından bütün kâinata gülüyor. Bu benim başımdır. Bilmem dünyadaki hâlime benziyor mu? Yirmi yaşında bir güzel kızın başı!..” (Tarhan 69). Kadavra hâline gelmiş kadın bedeninin bile sergilenmeye değer bir nesneye indirgenmesi, kadının yalnızca yaşarken değil, öldükten sonra da tahakküm ilişkileri içinde konumlandırıldığını göstermiş olur. Ruhların birbirleriyle iletişim kurabilmesi, ancak görünmemeleri ve duyulmamaları da kadınların toplumsal konumunun bir yansıması olarak okunabilir. Zira görünmezlik, ataerkil düzende kadına biçilen sessiz ve edilgen kimliğin metaforik bir izdüşümüdür. Kadınlar toplumsal yapılar içinde varlıklarını sürdürürler, ancak sıklıkla ikincil bir konuma itilir ve bu konumları nedeniyle görünürlükleri sistematik olarak yok sayılır. Bu bağlamda Altay'ın da belirttiği (420) üzere, “ataerkillik nedeniyle kadınlar, doğal haklarından ve fırsatlardan mahrum edildi ve ataerkillik kadınların devingenliğini sınırlandırdığı gibi mülklerinin yanı sıra kendileri üzerindeki özgürlüklerini reddeder.” Ruhlar, bu eserde bir metafor olarak kullanılarak esere hem metafizik bir boyut eklenmiştir hem de kadınların konumları metalaştırılmıştır.

Finten karakteri kurgulanış yapısı itibarıyla zihninde ölüm ve öldürme düşünceleri olan bir karakterdir ve eser boyunca da bu düşünceler doğrultusunda hareket eder. Blanche'ın Lord Dick ile evlendikten sonra öleceğini düşünmesi ve Davalaciro'yu kocasını öldürmesi için Avusturalya'ya göndermesi bu düşüncenin somut örnekleridir. “Eğer sen beni sevmiş olaydın, eğer dönüşünde ne yapacağımı bileydin, Avusturalya'ya yüz yüze gider de bu işi görürdün!..” (Tarhan 52). Finten, nihai bir noktada Davalaciro'yu bizzat öldürerek ölüm fikrinin mutlak hâkimiyetine teslim olur; böylece metinde sürekli varlık gösteren ölüm teması, kadının her daim “melek” olmayıp kimi zaman şeytanî bir kudrete de bürünebileceğini imler. “Melek mi, yoksa insan mı diyordum... Belki şeytandır” (Tarhan 66) deyişi, bu savı dramatik bir vurguyla pekiştirir ve “masum kadın” kalıbını kırarak okuyucuya ahlaki ikiliğin kapılarını aralar. Finten'in bu şekilde kurgulanışı, onu Tanzimat sonrası sahne metinlerindeki konvansiyonel kadın tipolojisinden ayırır; aynı zamanda Beauvoir'ın kadının toplumsal olarak ötekileştirilmiş bir varlık olmakla birlikte, bu rollerin ötesine geçme potansiyeli taşıdığı yönündeki düşüncesini de somutlar. Böylece Hâmid, kadın imgesini hem meleksi hem de şeytanî yönleriyle ele alarak dönemin toplumsal cinsiyet kalıplarını tartışmaya açar ve Finten'i yalnızca tragedyadaki bir karakter olmaktan çıkarıp varoluşsal bir soru(n) alanına dönüştürür.

2.4. Kadınlar Arasındaki Güç Dinamikleri ve Konumlanış

Kadınlar ve erkekler arasındaki toplumsal ve biyolojik farklılıklar kadar kadınların kendi aralarındaki çeşitlilik de dikkate değerdir. Kadınlık deneyimi, sınıf, ırk, kültürel geçmiş ve bireysel kimlik gibi birçok değişkenden etkilenerek farklı biçimlerde inşa edilir. Butler'a göre (77) toplumsal cinsiyet, bir yapma edimdir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet ontolojik bir referansa sahip değildir. Her kadının dişil kimliği kendine özgüdür ve tek bir "kadınlık" tanımıyla sınırlandırılmaz. Beauvoir'ın belirttiği gibi, "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözü kadın kimliğinin biyolojik değil, toplumsal olarak şekillenen bir süreç olduğunu vurgular. Finten'de de kadın karakterler arasındaki bireysel farklılıklar, onların toplumsal statüleri ve erkeklerle olan ilişkileri üzerinden belirginleşir; böylece kadınlık deneyiminin tek bir kalıba sığdırılamayacak kadar çeşitli olduğu gözler önüne serilmiş olur. Eserin başkahramanı Finten, zenginliği ve cazibesıyla hem maddi ayrıcalıklara sahiptir hem de erkekler tarafından arzusunun nesnesi hâline getirilmiştir. Buna karşılık, Finten'in hizmetçisi Melville, alt sınıfa mensup olması sebebiyle yalnızca hizmet etmekle tanınlanır; onun varlığı, Finten'in yaşamını kolaylaştıran işlevsel bir konuma indirgenmiştir. Öte yandan kara saçlı Blanche ise tüm bu ihtirasların dışında konumlanır; onun temel arzusu, maddi ya da duygusal kazanımlar değil, yalnızca sağlığına kavuşmaktır. Bu karakterler arasındaki farklılaşma, kadınlık hâllerinin bireysel koşullara ve ataerkil yapının dayattığı rollere göre şekillendiğini ortaya koyar. Dolayısıyla Finten, kadın kimliğinin tek bir biçime indirgenemezliğini gösteren çok sesli bir anlatı yapısı ortaya koymuş olur.

Eserdeki kadın karakterler, toplumsal sınıf farklılıkları doğrultusunda belirlenen sosyal statülerine göre konumlandırılmış ve bu durum kişiliklerine de yansıtılmıştır. Özellikle Finten ve hizmetçisi Melville arasındaki ilişki, Marksist-sosyalist feminist bakış açısıyla incelendiğinde, sınıfsal hiyerarşinin kadınlar arasındaki dinamikleri nasıl şekillendirdiği açıkça görülmektedir. Finten, burjuvazinin bir parçası olabilmek adına güç ve servet için her türlü entrikaya başvururken Melville ise ekonomik bağımlılığı nedeniyle Finten'in emirlerine boyun eğmek zorunda kalan bir figür olarak karşımıza çıkar. "Sen cinayetsin, ben matemim... Sen intikamsın, ben nedametim" (Tarhan 108). Ancak olayların ilerlemesiyle birlikte Melville'in bu boyun eğiştiren rahatsız olduğu ve sınıfsal konumu gereği bastırılan sesiyle mücadele etmek zorunda kaldığı görülür. Bu durum kadınların sınıfsal ayrımlara dayalı bir düzen içerisinde farklı ezilme biçimleriyle karşı karşıya kaldığını ortaya koymaktadır.

Finten'in verem hastanesine giderek kara saçlı kızı seçip onu Fransız asilzadesi Blanche olarak Lord Dick'e tanıtmaması, Marksist-sosyalist feminist edebiyat kuramı çerçevesi bağlamında bir sınıf eleştirisi sunar. Bu eylem, toplumsal hiyerarşinin kadınlar üzerindeki belirleyici etkisini ve kadınların bu yapı içerisinde nasıl araç-

sallaştırıldığını açıkça ortaya koyar. Kara saçlı kız, düşük sosyal statüsü nedeniyle hem bedensel hem de duygusal düzlemde ezilmiş bir figür olarak ortaya çıkar: “Asalet nerde, ben nerede? Belki Âdem’le Havva’ya bile bir nispetim yoktur” (Tarhan 61). Bu sözler, karakterin sınıfsal yabancılaşmasını ve değersizlik duygusunu açıkça yansıtır. Finten ise bu kırılğan durumu kendi iktidar arzusunun bir parçası hâline getirerek genç kızı çıkarları doğrultusunda kullanır. Böylece metin, kadınlar arası sınıf farklarının kadın öznenin tahakküm alanının bir parçası olabileceğini gözler önüne serer. Butler’ın ifade ettiği gibi kadınlık deneyimi, sosyal sınıf gibi toplumsal faktörlerin etkisiyle şekillenir ve bu etkenler bireysel kimliklerin üzerindeki güç ilişkilerini belirler. Kara saçlı kızın, Finten’in manipülasyonu ile sahip olmadığı bir kimliği kabul etmesi, onun sınıfsal konumunun ve toplumsal baskılarının bir yansımasıdır. “Beauvoir’a göre içkinliğe tabi olan kadın bir varlık olarak hiçbir zaman özgür olamamıştır, bunun yanında kadın tarihsel süreçte sürekli köle ruhlu, baskı altına alınmış, nesne konumuna indirgenmiş ve hep “Mutlak Başka” olarak konumlandırılmıştır” (Aydınalp 478). Beauvoir’ın görüşüyle de örtüşen bu durum, kadının varoluşunun toplumsal yapılar tarafından nasıl belirlenip sınırlandırıldığını bir edebî eser çerçevesi içinde göstermiş olur.

2.5. Kadınlar Arasındaki Güç Dinamikleri ve Konumlanış

Kadınlar, tarihsel süreç boyunca kamusal alandan dışlanarak ev içi rollerle sınırlandırılmış ve ekonomik üretim süreçlerinden uzak tutulmuştur. Toplumsal cinsiyet rollerinin belirlediği iş bölümüne göre, kadınlar ev içi emeği üstlenirken erkekler kamusal alanda çalışarak hane ekonomisini sürdürmekle yükümlü kılınmıştır. “Erkekler ‘dışarıda’ çalışıp evin ekmeğini getirirken kadınlar ‘içeride’ kalıp erkeklerin ve çocukların bakımını üstlenmiş ve böylece ücretsiz olan emekleri daha da görünmez olmuştur” (Karakaya 78-79). Bu durum, ataerkil kapitalist sistemin bir sonucu olarak, kadınları ekonomik bağımlılığa mahkûm etmiş ve toplumsal statülerini erkeklerle bağlı hâle getirmiştir. Engels, kapitalist bir düzenin var olduğu yerde, kadınların ev işleriyle sınırlı ve sorumlu tutuldukları sürece, erkeklerle toplumsal düzeyde eşit olabilmelerinin imkânsızlığını (Dikici 528) ifade etmektedir. Kapitalist düzen içinde üretim araçlarına erişimi olmayan kadınlar, ekonomik varoluşlarını sürdürebilmek adına erkeğe bağımlı kılınmış ve evlilik onlar için ekonomik bir zorunluluk hâline gelmiştir.

Marksist-sosyalist feminizm kuramı, kadının ekonomik güvencesizliği nedeniyle toplumsal ve ekonomik statüsü yüksek erkekleri tercih etmesini, sistemin yarattığı bir koşullanma olarak ele alır. Kadınlar, bu yapı içinde sadece aşk ya da romantik duygularla değil, aynı zamanda ekonomik istikrar arayışıyla evlilik kurumuna yönlendirilirler. Engels’e göre; evlilik, eşitler arasında doğal bir çift olarak kalmak

yerine, yalnızca erkeğin mülk üzerindeki kontrolünü sağlamak ve gelecekteki mirasçılarını temin etmek amacıyla, ekonomik bir kurum hâline gelmiştir (Gardner 139). Böylece, ataerkil kapitalist sistemin kadın üzerindeki tahakkümü yalnızca toplumsal rollerle değil, ekonomik araçlarla da pekiştirilmiş olur.

Ataerkil sistemin kadınlara dayattığı ekonomik bağımlılık olgusu Finten’de belirgin bir biçimde işlenmiştir. Nihayetinde erkek bir yazarın bakış açısıyla kaleme alınan eser, ataerkil sistemin kodlarını yeniden üretmekte ve bu çerçevede kadın karakterlerin ekonomik güvencelerini sağlamak adına eril düzenin sınırları içinde hareket etmelerini betimlemektedir. Finten’in kocasına duyduğu sevgiye değil, onun mal varlığına bağlı olarak evliliğini sürdürme arzusu ve bu çıkar ilişkisini tehdit eden durumu ortadan kaldırmak için Davalaciro aracılığıyla onu öldürmeyi düşünmesi, bu sistemin işleyişine güçlü bir örnek teşkil eder. Kocasının ölümünü izleyen süreçte Finten’in, toplumsal konumunu tahkim etmek adına aristokrat sınıfa mensup Lord Dick ile evlilik tasarlaması, Hâmid’in metninde evliliğin salt duygusal bir bağdan ziyade ekonomik teminat sağlayan stratejik bir kurguya dönüştüğünü açıkça belli eder. Finten’in sınıf atlama stratejisi, veremli ve yoksul kara saçlı kızı kendi hırslarına hizmet eden bir “kukla”ya dönüştürmesiyle somut bir hâle dönüşür. “Fransız asilzadelerinden Blanche de la Tour’sunuz” (Tarhan 65) diyerek hastalıklı bedenine aristokrat bir kimlik biçer ve onu Lord Dick’e sunar. Böylece ataerkil düzenin tek geçerli terfi yolu olan “soyul evlilik” sahnesinde, sahte aristokrasi kurgusunu kullanarak yükselme emellerine kapı aralar. Ne var ki Finten’in inşa ettiği bu kimlik, genç kızı görünüşte ekonomik güvencenin eşiğine taşıırken aslında erkeğin mülkiyet ve tasarruf alanına zincirlemekten başka bir işlev görmez. Hâmid, bu hamle aracılığıyla hem kadının ataerkil sistem içinde meşru sayılan tek manevra alanının daraltıcılığını ortaya koyar hem de toplumsal sınıf hiyerarşisini kendi lehine çevirme girişimlerinin öznenin varoluşsal özgürlüğünü nasıl erozyona uğrattığını eleştirel bir bakışla gözler önüne serer.

SONUÇ

Abdülhak Hâmid Tarhan, güçlü gözlem yeteneği ve edebî birikimiyle ele aldığı konuları derinlikli bir şekilde işleyen bir yazar olarak edebiyat dünyasında yerini edinmiştir. Şiir ve tiyatro türlerindeki eserlerinde doğrudan ideolojik bir söylem benimsemese de toplumsal meselelere kayıtsız kalmamış, özellikle kadın karakterlere verdiği önemle Tanzimat edebiyatında bir dönüşüm başlatmıştır. Kadının toplumsal statüsü, ona atfedilen değer ve içinde bulunduğu koşullar, Hâmid’in eserlerinde belirgin bir biçimde kendisine yer bulur. Kendi müşahedelerine dayanan olay örgüsü ve karakter inşası ise eserlerine gerçeklik düzeyi kazandırarak dönemin toplumsal yapısına dair önemli bir anlatı sunmaktadır.

Finten kurgu yapısı itibariyle kadınların sosyo-kültürel toplum içindeki yerlerini anlamlandırma açısından değerli bir metin özelliği gösterir. Bu yapılar kadın meselesi -feminizm- ekseninde incelenmeye ve bu incelemenin sonucunda kadınların edebî bir eserde nasıl konumlandırıldığını gözler önüne serer. Marksist-sosyalist feminizm kuramı çerçevesinde ele alınan eserde, kadınların ataerkil sistem içindeki konumları, iktidar ve güç ilişkilerine nasıl dâhil edildikleri ve erkek egemen yapıya karşı nasıl konumlandıkları çok yönlü bir biçimde işlenmiştir. Finten, sunduğu toplumsal ve sınıfsal dinamiklerle bu kuramsal çerçevede incelenmeye elverişli bir metin olup kadın kimliğinin inşasını ve eril tahakküm karşısındaki varoluş mücadelesini anlamlandırmada önemli bir anlatı yapısı sunmaktadır.

Finten, dönemin toplumsal normlarına meydan okuyan sıra dışı bir kadın figürü olarak kurgulanmıştır. Eserdeki kadın karakterler arasında sahip olduğu iktidar arzusu, hırsı ve güç tutkusu ile öne çıkan Finten, aşkı ve ilişkileri romantik bir bağdan ziyade toplumsal statü ve ekonomik güvenceye ulaşmanın bir aracı olarak görmektedir. Marksist-sosyalist feminizm perspektifinden değerlendirildiğinde, Finten'in iktidar arayışı ve bireysel çıkarları uğruna insanları manipüle etmesi, kadınlık ve güç ilişkisini yeniden düşünmeyi gerektiren bir yapı sunmaktadır. Ancak tüm hırsına ve stratejik hamlelerine rağmen, Finten'in nihayetinde başarısız olması, ataerkil sistemin kadın öznesine çizdiği sınırları gözler önüne sermektedir. Bu bağlamda eser, kadının iktidar ile kurduğu ilişkileri, ataerkil sistemin kadın üzerindeki tahakkümünü ve toplumsal cinsiyet rollerini sorgulayan önemli bir metin olarak değerlendirilebilir.

Marksist-sosyalist feminizm perspektifinden ele alındığında Finten'de toplumsal cinsiyet rollerinin aşk ve iktidar ilişkileri üzerindeki belirleyici etkisi açıkça gözlemlenebilir. Eserde kadınlar ve erkekler, aşkı farklı biçimlerde deneyimlemekte ve içselleştirmektedir. Kadınlar, aşkı yalnızca duygusal bir bağlılık olarak değil, aynı zamanda kimliklerinin bir parçası olarak yaşarken erkekler için aşk, çoğunlukla kadın bedeni üzerinde kurulan bir tahakküm ve sahiplenme biçimine dönüşmektedir. Bunun yanı sıra, aşkın yalnızca romantik bir his değil, güç ve iktidar elde etmenin bir aracı olarak da inşa edildiği görülmektedir. Bu bağlamda eserde aşk, toplumsal yapının kadın ve erkek üzerindeki farklı beklentilerini yansıtan ideolojik bir olgu olarak ortaya çıkmaktadır.

Eserde Hâmid'in metafizik düşüncelerinin bir yansıması olarak yer alan ruh sahneleri, ölüm olgusunu merkeze alarak kadının toplumsal konumuna dair derin bir okuma sunmaktadır. Ruh, metafizik ve ölüm temaları kadının yalnızca edilgen ya da masum bir varlık olarak değil, aynı zamanda güç ve iktidar arayışında şeytani ve ölümcül bir figüre de dönüşebileceğini göstermektedir. Marksist-sosyalist feminizm perspektifinden değerlendirildiğinde, ruhların varlığı kadının ataerkil düzende görünmez kılınmasını ve toplumsal yapının ikincil öznesi hâline getirilmesini simgesel ve metaforik bir anlatımla ortaya koymaktadır. Bu bağlamda eser, kadın kimliğinin

toplumsal inşasını sorgulayan çok katmanlı bir özellik göstermektedir.

Eserde kadın karakterlerin kendi aralarındaki farklılıklarla ele alınması, kadınlık deneyiminin tekil bir anlatıya indirgenemeyeceğini göstermektedir. Marksist-sosyalist feminizm bağlamında değerlendirildiğinde iyi ve kötü kadın tiplerinin karşıtlığı, ataerkil sistemin kadınları belirli kalıplara hapsedme eğilimini yansıtırken aynı zamanda kadınlar arası sınıfsal ve toplumsal ayrımları da görünür kılmaktadır. Bu karşıtlık, eserin çok sesli yapısını pekiştirerek kadın kimliğinin toplumsal ve ekonomik dinamikler çerçevesinde nasıl inşa edildiğini de okuyucuya sunmuş olmaktadır.

Marksist-sosyalist feminizm perspektifinden değerlendirildiğinde, eserde öne çıkan bir diğer tema, erkeklerin kadınlar için bir “ekonomik güvence” unsuru hâline getirilmesidir. Ataerkil sistemin kadınları kamusal üretim süreçlerinden dışlaması, onların ekonomik bağımsızlıktan yoksun bırakılmasına ve dolayısıyla erkeğe bağımlı kılınmasına yol açmaktadır. Bu bağlamda, evlilik kurumu ekonomik bir zorunluluk olarak şekillenmektedir. Kadının geçim kaygısıyla erkeği bir maddi dayanak olarak görmesi, patriyarkal kapitalizmin yarattığı yapısal bir sonuç olarak değerlendirilebilir.

Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Finten’i, Tanzimat döneminin eril bakış açısını muhafaza etmekle birlikte, kadınlık deneyimlerini çok katmanlı biçimde temsil etmesiyle dikkat çeker. Metin, ataerkil yapının kadına biçtiği rollerin hem sınırlarını hem de bu sınırların aşılabileceği nüansları sergiler. Çalışmada gerçekleştirilen feminist okuma, Hâmid’in karakter inşasındaki özgün estetik dehayı görünür kılarken marksist-sosyalist perspektif, sınıfsal tahakkümün cinsiyetle kesişen boyutlarını açığa çıkarır. Bu bağlamda Finten, hem döneminin edebî ufku genişleten özgün bir tiyatro metni hem de güncel eleştirel kuramlarla yeniden tartışılabilir dinamik bir metin olarak değer kazanır.

KAYNAKÇA

Acar, Barış Berhem ve Seda Çetin. (2023). “Abdülhak Hâmid’in Oyunlarında Femme Fatale İmgesi: İçli Kız ve Finten Örneği”. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, Aralık– 40(2), ss. 439-454.

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2023.

Altay, Saadet. (2019). “Ataerkillik ve Kadının İkincilliği; Kuramsal Bir Analiz”. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, Nisan, Cilt:11, Sayı:1 (23), ss. 417-427.

Atay, Selçuk ve Ahmet Kaya. (2022). “Edebiyat Üstatlarımızın Aşkları” Röportajı ve Roman À Clef’e Bir Giriş Denemesi. *1.Uluslararası Türkoloji Kongresi: “Arayışlar ve Yönelimler”*, ss. 22-37, Karabük.

Aydınalp, Esra Başak. (2020). “Varoluşçu Özgürlük Bağlamında Kadın: Simone de Beauvoir ve İkinci Cinsiyet”. *Litera: Dil, Edebiyat ve Kültür Araştırmaları Dergisi*, 30(2), ss. 464-488.

Baştan, Ajda. (2015). “Feminizm ve İngiliz Feminist Tiyatro”. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 3, Sayı: 21, s. 173-185.

Beauvoir, Simone De. *İkinci Cins*. İstanbul: Payel Yayıncılık, 1993.

Beuavoir, Simone De. [1. Baskı 1949]. *İkinci Cinsiyet-Yaşanmış Deneyim* (C. II). (çev.) G. Acar-Savran, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2021.

Beauvoir, Simone De. *Ben Bir Feministim*. İstanbul: Kadın Çevresi Yayınları, 1986.

Bennett, Andrew & Royle Nicholas. *Edebiyat, Eleştiri ve Kurama Giriş*. (çev.) Deniz Tekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2018.

Butler, Judith. *Cinsiyet Belası*. İstanbul: Metis Yayınları, 2014.

Gürsoy, Belkıs. *Abdülhak Hamid Tarhan'ın Tiyatro Eserlerinde Kadın* (Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum, 1981.

Çakır, Serpil. (2008). “Kapitalizm ve Patriyarkaya Karşı: Sosyalist Feminizm”. *Toplum ve Demokrasi*, 2 (4), Eylül-Aralık, ss. 185-196.

Demirdağ, Refika Altıkulaç. (2023). “Abdülhak Hâmid’in Finten Adlı Oyununda Kötü Kadın Tipi ve Felsefi Huzursuzluk”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 13, ss. 390-400.

Dikici, Erkan. (2016). “Feminizmin üç ana akımı: Liberal, marxist ve radikal femi-

nizm teorileri”. *International Journal of Social Science*, 43, ss. 523-532.

Engels, Friedrich. Ailenin, *Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*. Yer belirtilmemiş: Eriş Yayınları, 2003.

Enginün, İnci. *Abdülhak Hâmid Tarhan*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1986.

Enginün, İnci. *Duhter-i Hindû, Finten. Abdülhak Hâmid Tarhan Tiyatroları 3*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 1998, 7-33.

Gardner, Catherine Villanueva. *Historical Dictionary of Feminist Philosophy*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2006.

Hisarcıklılar, Emel. (2022). “Kadıköyü’nün Romanı” Adlı Eserin Beauvior’un Feminist Edebiyat Kuramı Doğrultusunda İncelenmesi. *Gazi Türkiyat*, 31, ss. 63-78.

Karakaya, Handan. (2018). “Görünmez Emek ve Ev Kadınları”. *Fırat Üniversitesi İİBF Uluslararası İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, cilt:2, sayı:1, ss. 73-94.

Marshall, Gordon. *Sosyoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları, 2021.

Akün, Ömer Faruk. “Türk Edebiyatı”, *İslam Ansiklopedisi*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi, 1988.

Sançar, Nejdî. (1954). *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserleri*. Cilt 3, sayı 2, ss. 171-184.

Tarhan, Abdülhak Hâmid. *Finten*. Ankara: Maarif Basımevi, 1959.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2022.

Uğurcan, Sema. *Abdülhak Hâmid Tarhan’ın Eserlerinde Tarih*. İzmir: Akademi Kitabevi, 2002.

Ünaydın, Ruşen Eşref. *Diyorlar ki*. (Yay. Haz.) Ş. Kutlu, Ankara: Ketebe Yayınları, 1985.

GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE “BABA” KELİMESİ VE KELİMENİN BİÇİM, ANLAM VE KAVRAM BOYUTU ÜZERİNE

On the Word “Father” from Past to Present and the Form, Meaning and Conceptual Dimensions of the Word

Sorumlu Yazar /
Corresponding Author

Dilek ALAÇAM

Doktora Öğrencisi, Hacettepe
Üniversitesi, Türk Dili ve
Edebiyatı Bölümü, Ankara,
Türkiye.

ORCID

0000-0001-9632-2757

E-mail

dilekalacam3@gmail.com

Geliş Tarihi / Submitted:

07.05.2025

Kabul Tarihi / Accepted:

11.06.2025

Kaynak Gösterim / Citation:

Alaçam, Dilek (2025).
“Geçmişten Günümüze ‘Baba’
Kelimesi ve Kelimenin Biçim,
Anlam ve Kavram Boyutu
Üzerine”, *Karabük Türkoloji
Dergisi*, 6/11, 059-074.

Öz

Çocuk dilinde baba kelimesi, “ba-ba” ses yansımasından ve “kalın sesli kişi” bebek sözünden türetildiği ifade edilmektedir. Fakat geçmişten günümüze incelendiğinde baba kelimesinin, sadece baba biçiminde yansıma bir sözcük olarak değil çok çeşitli biçimlerde ve farklı anlamlarda da kullanıldığı tespit edilmiştir. Bundan dolayı bu çalışmada da baba sözcüğünün geçmişten günümüze kadar hangi biçimlerde kaç farklı şekilde olduğu incelenmiş ve geçmişten günümüze baba anlamında kullanılan kelimeler ve taşıdıkları anlamlar ifade edilmiştir. Sözcüğün geçmişte başka hangi kelimelerle ifade edildiği açıklanmış ve bu kelimelerin geçtiği metinlerden örnekler verilmiştir. Aynı zamanda günümüzde farklı dillerde ve Anadolu ağzlarında baba kelimesi yerine kullanılan kelimeler de gösterilmiştir. Daha sonra baba sözcüğünün biçim, anlam ve kavram alanı üzerinde durulmuş ve Türkiye Türkçesinde baba kelimesi ile kurulmuş atasözleri, deyimler, birleşik kelimeler ve bunların anlamları verilerek bunların temel anlamı dışındaki anlamları da ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Baba, Yansıma, Atasözleri, Deyimler, Birleşik Kelimeler.

Abstract

In children's language, the word baba is said to be derived from the onomatopoeia “ba-ba” and the word “person with a thick voice” baby. However, when examined from past to present, it has been determined that the word baba has been used not only as an onomatopoeia in the form of baba but also in many different forms and meanings. Therefore, in this study, the forms and how many different forms the word baba has had from past to present have been examined and the words used in the meaning of baba from past to present and the meanings they carry have been expressed. It has been explained with which other words the word has been expressed in the past and examples from the texts in which these words are used have been given. At the same time, the words used instead of the word baba in different languages and Anatolian dialects today have been shown. Then, the form, meaning and conceptual area of the word baba have been emphasized and the proverbs, idioms, compound words established with the word baba in Turkish of Turkey and their meanings have been given and their meanings other than their basic meaning have been expressed.

Keywords: Father, Reflection, Proverbs, Idioms, Compound Words.

Giriş

Baba sözcüğü, çocuk dilinde “ba-ba” ses yansımasından ve “kalın sesli kişi” bebek sözünden türetilmiş olduğu söylenen ve yansıma veya bebek kelimesi diye nitelen-dirilen ses taklidi kelimelerden birisi olarak ifade edilmektedir. Kelime, birçok dilde çocukların ba- yansıma sesinin tekrarıyla türetilmiştir. Bu sebeple bu kelime çocuk dilinde “kalın sesli kişi” olarak ifade edilmektedir. Bir bebeğin ilk kelimeleri olarak ifade edildiği için de bebek kelimeleri olarak tanımlanabilmektedir. Temel anlamıyla çocuğu olan erkeği ifade etse de geçmişten günümüze incelendiğinde baba kelimesi, çok çeşitli biçimlerde ve birden farklı anlamlarda da kullanıldığı tespit edilmiştir.

Clauson’un eserinde “baba” kelimesiyle ilgili yaptığı açıklamalara göre, bu sözcüğün en eski Türkçe biçimlerinin “*apa*” ve “*ata*” olduğu belirtilmektedir. Clauson “baba” kelimesinin kökenini çocuk diline ait tekrarlı hecelerden türemiş olabileceğini ve diğer dillerdeki benzer ebeveyn adlandırmalarında olduğu gibi (“papa”, “father” vb.) evrensel bir dil eğilimiyle açıklamaktadır. Ayrıca Clauson da baba kelimesi geçmemekte “*dede*” kelimesinin “baba” kelimesini karşıladığı ifade edilmektedir. Oğuz-Kıpçak grubunda aslen ‘baba’ olduğu, daha sonra baba tarafından bu anlamda ‘büyükbaba; yaşlı adam, derviş’ ve benzerlerinin de kullanıldığı ifade edilmiştir. Aynı zamanda Clauson, eski Türkçe metinlerde “*apa*” formunun erken dönemlerde kullanıldığını, ancak Orhun Yazıtları’nda doğrudan geçmediğini, buna karşılık Uygur ve Karahanlı metinlerinde hem “*ata*” hem de “*apa/baba*” varyantlarının görüldüğünü de ifade etmektedir (Clauson, 1972).

Bununla birlikte Clauson, “baba”nın sadece biyolojik babayı değil, aynı zamanda saygı duyulan yaşlı erkekleri, dini liderleri veya koruyucu figürleri ifade etmek üzere geniş bir anlam yelpazesine sahip olduğunu vurgulamaktadır. Clauson’a göre, “ata” kelimesi daha çok soy ve atalara işaret ederken, “baba” gündelik dilde somut bir hitap biçimi olarak dile yerleşmiştir. Ayrıca, Türkçenin tarihsel sürecinde “apa”nın “baba”ya dönüşmesinin fonetik bir evrimle açıklanabileceğini, bu değişimin diğer Altay dilleriyle de paralellik gösterdiğini belirtmektedir (Clauson, 1972).

İbrahim Kafesoğlu ise Clauson’un bu tespitlerini eserinde ifade ederken “baba” kelimesinin Türk sosyal yapısındaki karşılığına dikkat çekmektedir. Ona göre, “baba” terimi Türk kültüründe bir otorite figüründen ziyade, koruyucu ve yol gösterici bir rolü de simgelemektedir. Kafesoğlu’nun bu açıklaması Clauson’un sözlükteki analizini, Türk tarihindeki aile ve devlet geleneği bağlamında tamamlayıcı özelliktedir. Aynı zamanda İbrahim Kafesoğlu’nun Clauson’dan aktardığı bilgilere göre, eski Türklerde kullanılan kang (baba) ve ög (anne) kelimelerinin 9. yüzyıldan itibaren *ata* ve *ana* olarak değiştiği de ifade edilmektedir (Kafesoğlu, 1995: 217).

Fuad Köprülü’ye göre ise baba kelimesinin gidişatındaki en önemli etmen dindir.

Çünkü Eski Türklerde yaygın bir şekilde devam eden Baksı-Kam, İslamiyet'ten sonraki dönemde İslamiyet etkisinde de (ata, bab, baba isimlendirmeleriyle) Türkmen Baba/dervişlerince varlığını sürdürmüştür (Köprülü, 2005: 20).

İslam Ansiklopedisindeki bilgilere göre de “baba” kelimesinin anlam alanı incelendiğinde bazı mutasavvıflara, tarikat şeyhleriyle halifelerine veya meczuplara verilen bir unvan olduğu da tespit edilmiştir. *Bab* veya *baba* unvanı, farklı nedenlerle 10. yüzyıldan itibaren bazı sufilere verilmiştir. *Baba* unvanının ise, İran ve Azerbaycan başta olmak üzere İslam ülkelerinde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandığı görülmüştür. 12. yüzyılda da bu unvan, Türkistan'da hâcegan yolunu tutan sufilerle Yesevi dervişleri arasında da ilgi görmeye başlamıştır. Birçok mürid, şeyh, halife, derviş ve meczup da baba unvanıyla tanınmıştır. Ayrıca baba kelimesi, Şii ve Sünnî tasavvuf çevrelerinde ortaklaşa kullanılan bir unvandır. Bu bilgilerden de anlaşıldığı üzere baba kelimesi, Anadolu'nun fethinden önce de yaygın bir biçimde kullanılmıştır (İA, IV, 365). Bununla birlikte Anadolu'nun fethinden sonra buraya gelen sûfi ve dervişler arasında da baba unvanlı mutasavvıf ve şeyhler var olmuş ve başta Hacı Bektaş-ı Velî olmak üzere Baba İlyas'ın halifelerinden çoğu ve ilk Bektaşiler baba unvanını kullanmamıştır. Öte yandan 13. ve 14. asırda Anadolu'daki tasavvuf zümreleri arasında da bu unvan yaygınlaşmıştır. Ayrıca Bektaşilik tarikatında da baba kelimesinin etkisi vardır. Bektaşiliğin iki kolundan biri olan Babalar (Bâbâgân veya Nâzenînân) kolunda, babalık belli bir eğitimden geçtikten sonra ulaşılan önemli bir tarikat makamı olmuştur. Ahî birliklerinde esnaf teşkilatının başında bulunan kişiye de “ahî baba” denilmiştir (İA, IV, 366). Ayrıca velî olduğuna inanılan babaların hâtıralarını yaşatmak için Anadolu ve Rumeli'de de çeşitli köylere, kasabalara, şehirlere, mahalle, cami, mezarlık ve türbelere de baba kelimesiyle başlayan isimler verilmiştir (bk. A. Güzel – Ş. K. Seferoğlu, “*Türk Kültüründe Babalar*”, Erol Güngör İçin, Ankara 1988, s. 56-77).

Türkler arasında bu kelimelerle birlikte, aynı anlamda olmak üzere *bab* kelimesi de kullanılmıştır. Ancak bab kelimesinin Arapça'da “kapı” anlamına gelen bâb ile ilgisi yoktur ve kelime Fuad Köprülü'ye göre babanın kısaltılmış biçimidir. Nitekim Farsça'da da *bâbâ* ve *bâb* kelimeleri eş anlamlı olarak kullanılmaktadır (İA, IV, 366).

Çetin'e göre de günümüzdeki türbe ziyaretleri, evliya/aziz/bab/baba/atalardan yardım isteme, himmet umma ve bunlar vasıtasıyla Tanrı'ya yakarma; bu adlarla adlandırılanların Yayık ile olan benzerliklerini ortaya koymaktadır. Buna; Kırıkkale'nin Keskin ilçesine bağlı Haydar Sultan köyünde bulunan Haydar Dede yatırında tespit edilenleri örnek olarak göstermektedir. Bunlardan başka, Türkistan sahasında özellikle Karatav (Karadağlar) ve Alatav (Aladağlar) çevresinde yerleşen Türk boyları arasında da evliya, aziz, bab, baba, ata adlarıyla anılan ulu şahsiyetlerin türbeleri bulunmaktadır. Bu şahsiyetler hakkında da farklı menkıbeler oluşmuş ve bu menkıbeler günümüze kadar gelmiştir (Çetin, 2007: 72).

Özçelik’e göre de Tarama Sözlüğünde, Dede Korkut ve Dîvânü Lugâtî’t-Türk eserlerinde baba kelimesi dışında bu kelimeyi karşılayan *ağa* ve *ata* kelimelerinin de birçok kez kullanılmış örnekleri vardır (Özçelik, 2016).

İslamiyet’ten önceki dönemde baba kelimesinin Türk kültürü içinde var olduğunu söylemek mümkündür. Saygı duyulması gerekli olan şahıslar için de kullanılan Baba/Bab kavramı, Türkistan sahasında *evliya*, *aziz*, *sultan*, *ata* kelimeleri ile karşılanıp yaygın olarak “evliya” anlamında kullanılmıştır (Çetin, 2007: 70).

İslamiyet’in Türk toplumunda yaygınlaşması ve kabul görme sürecinde *ata/baba/bab/aziz/evliya* adlandırması bütün fonksiyonları ile varlığını sürdürmüşlerdir. İslamiyet’ten önceki dönemde adları ister kam ister baksı ister bahşi ister oyun ister baba veya ata olsun, **İslamiyet’ten sonraki** dönemde zaman zaman aynı adla (*baba*, *bab*, *ata*, *bahşi*), zaman zaman da yeni tanışılan kültür çevresinden alınan ödünçleme kavramlar ile (*şaman*, *evliya*, *aziz*, *şeyh*, *derviş*, vb.) adlandırılmışlardır (Çetin, 2007: 70).

Söng Lı’ye göre de baba kelimesine ilk olarak **Orhun Yazıtlarında** ‘*kaŋ*’ sözcüğünde rastlanılmaktadır. Daha sonra geçmişten günümüze baba kelimesini karşılayan, bu sözcüğün anlamına karşılık gelebilecek birçok kelime de kullanılmıştır. Bu kelimelerden birkaçı *aça*, *ağa-ağa*, *apa*, *aba*, *ebe*, *epe*, *ata*, *ākā*, *kan*, *papa*, *peder*, *tata*, *āba*, *eb*, *eçü* ve *wālid*dir. *Aça* kelimesi, baba anlamında günümüz Türk dillerinin birkaçında kullanılmaktadır. Moğolcadan geçmiş olan *ağa-ağa* kelimeleri de Tarama Sözlüğü, Derleme Sözlüğü ve Dede Korkut eserinde “baba” anlamında tespit edilmiştir (Söng Lı, 1999: 107).

Clauson da *aba*, *apa*, *ebe*, *epe* biçimlerindeki sözcüklerin de günümüz Türk dillerinde “ata, dede, nine, baba, anne, amca, hala, ağabey, abla, ebe” gibi anlamları olan çeşitli akrabalık terimlerini gösterdiğini ifade etmektedir (Clauson, 1972).

Orhun Yazıtlarında *apa* “ata, ecdat” sözcüğü ve *eçü* “ata, ecdat” sözcüğü ile birlikte kullanılmıştır:

- Eçüm apam bunun kagan istemi kagan olurmuş “*Atalarım dedelerim Bumin Hakan (ve) İstemi Hakan (hükümdar olarak) tahta oturmuş*” (Kül Tigin Yazıtı, D1).

Ata sözcüğü de ilk olarak Uygurcada kullanılmaya başlanmış ve daha sonra yavaş yavaş *kaŋ* sözcüğünün yerini almıştır (Söng Lı, 1999: 109). Bu sözcük, Caferoğlu’na göre Uygurcada “baba” biçiminde tespit edilmiştir (Caferoğlu, 1968).

- Atası oğlı tapa kelmiş teg “*Babası oğluna doğru gelmiş gibi*” (TT X: 14-15).

Ata sözcüğü, günümüz Türk dillerinde “baba” veya “dede” anlamında kullanılmaktadır. *Ata* sözcüğü, *baba* sözcüğü ile birlikte ikileme olarak Azerice *ata-baba* ve Türkmence *ata-bäba* “ecdat” anlamında kullanılmaktadır. *Äkä* sözcüğü ise günümüz Türk dillerinin birkaçında “baba” anlamında kullanılmaktadır. *Kaň* sözcüğü de Orhon Yazıtlarında “baba” sözcüğü biçiminde tespit edilmiştir: (Söng L1, 1999: 110-112).

- Kaňım kağan süsi böri teg ermiş “*Babam Hakanın askerleri kurt gibi imiş*” (Kül Tigin Yazıtı, D 12).

Bu sözcük, Orhon Türkçesinden sonra **Uygurcada** da kullanılmış ama bunun yerini daha sonra yavaş yavaş *ata* sözcüğü almıştır (Clauson, 1972).

Karahanlı Türkçesinde de *kaň* sözcüğünün kalıntıları olarak *kaňdaş* “babaları bir olan” ve *kaňsık* “üvey” sözcükleri tespit edilmiştir:

- Kaňdaş kuma urur igdiş öru tartar “*Baba bir olanlar, (birbirini çekemedikleri için) çok dövüşürler: ana bir olanlar (aralarında sevgi olduğu için) birbirine yardım ederler*” (DLT III: 382-383).

Biçim bakımından çocuk diline ait olan *papa* sözcüğü de Rusça *nána* [pápa] veya Lehçe *papa* sözcüğünden geçmiş olup günümüz Türk dillerinin birkaçında kullanılmaktadır. *Peder* sözcüğü ise Farsça *pidar* sözcüğünden geçmiştir. Biçim bakımından çocuk diline ait olan *Tata* kelimesi de Rusça veya başka bir Slav dilinden geçmiş olup günümüz Türk dillerinin birkaçında kullanılmaktadır (Söng L1, 1999: 115-116).

Aynı zamanda Dîvânü Lügâti’t Türk’te ata-oğul ilişkisi üzerine şu atasözlerine de rastlanılmıştır:

- “Tay atatsa at tınur, ogul redhse ata tınur; tay yetişse at dinlenir, ogul yetişirse baba dinlenir”; “Ata oğlu ataç togar; Çocuk babasına çeker” (Atalay, 1992- II: 207,80).

Dede Korkut eserinde ise “baba” kelimesi nadiren kullanılmıştır. Kelime eserde “*ağa: ağabey; baba*” şeklindedir (Söng L1, 1999: 107-108). Bununla birlikte eserde “*kang, dede, koca, beg/bey, oğul, er*” kelimeleri de kullanılmıştır. “*Kang/kagan*” kelimeleri Dede Korkut’ta az geçmekte ancak bazı varyantlarda kullanıldığı tespit edilmektedir. Örneğin eserde Salur Kazan’ın Evinin Yağmalanması Boyunda “*kangı müslüman idi, adı Belli Beğ idi.*” ifadesi geçmektedir. Eserde “*dede*” kelimesi de aslında “*baba*” veya “*büyük baba*” anlamında kullanılmaktadır. Dede Korkut’un kendisi için de bu unvan geçmektedir. Eserde “*Koca Kazan Bey*” hem bir karakterin adı hem de oğlu Uruz’un babasıdır. Bu sebeple “*koca*” kelimesi de saygı ifadesiyle

hem erkek hem de baba anlamında eserde kullanılmaktadır. Eserde “*Beg/Bey*” kelimesi de “*Bey oğlu bey olur.*” ifadesiyle toplumsal statüyü de yansıtarak baba yerine kullanıldığı anlaşılmaktadır. Yine eserde cesur, yiğit erkek anlamında olan “*er*” kelimesinin de “*er atadan görmezse erlik etmez.*” ifadesinde geçtiği ve “*baba (ata)* örnek olmazsa, oğul da yiğit olamaz.” ifadesinden de anlaşıldığı üzere anlam olarak aile bağları içinde de kullanıldığı görülmektedir. Yine “*koca*” kelimesinin de eserde “*Koca Kazan*” biçiminde hem bir karakter ismini hem de baba figürünü temsil ederek kullanıldığı görülmektedir. Bunların dışında Dede Korkut Hikâyelerinin bazı bölümlerinde de baba kelimesi “*ata*” biçiminde kullanılmıştır:

- “*Oğul dahı neylesün baba ölüp mal kalmasa. Baba malından ne faide başta devlet olmasa*”; “*Ata adını yorıtmayan hoyrad ogul ata bilinden ininçe inmise yig, ana rahmine düşünce toğmasa yig. Ata adın yoridanda devletlü oğul yig.*” (Ergin, 1989: 74).

Günümüz Türk dillerinde ise “baba” anlamında şu sözcükler kullanılmaktadır:

Türkçe *baba, babey, babo, babu, bıba, bibe, boba, buba, buva, uva, voa*, Gagauzca *boba, baba, buba*, Azerice *baba*, Türkmence *bāba, bāwa, buwa*, Salarca *paba*, Yeni Uygurca *baba, bowa, bawa, buva*, Özbekçe *bābā, buwā, bāba, baba, babay, bāwa, bawa, bā, bābā, bābāy, bāwa, bāway, bāwā, bāwā, bowa, buwa, buwā, buwā*, Kırım Tatarcası *baba, babay*, Karaimce *baba*, Karaçayca *baba*, Nogayca *baba*, Kazakça *baba*, Karakalpakça *baba, babay, bawa*, Tatarca *baba, babay*, Başkurtça *baba, babay*, Barabaca *baba, babay, papay*, Kırgızca *baba*, Çulımca *pova, poba*, Hakasça *paba*, Karagasça *bāba, bābak, bābay*, Halaçça *bāba, baba, bā, bowa, ağu bāba, bābacān*, Çuvaşça *papay* gibi (Söng Lı, 1999: 113-115).

Ağızlarda ise baba/ata ve oğul sözcüklerinin bölgelere, illere göre farklı şekilleri, telaffuzları ve adlandırmaları bulunmaktadır. Ağızlarda fonetik (sessel) değişikliklerle birçok farklı biçimde görülmektedir: Giresun, Trabzon, Ordu dolaylarında *boba, buba, poba*, Bilecik dolaylarında *bāba, boba, bova, vuva, fuva*, Muğla, Aydın, Denizli, Uşak dolaylarında *bubā, buba, buba, buva, buvva*, Ordubad dolaylarında *boba*, Gence, Şeki, Karabağ dolaylarında *bava* vs. Bunun dışında Kars, Bitlis, Van, Muş dolaylarında *baba > ata*, Sivas dolaylarında *ağa*, Siirt dolaylarında *ebi*, Kars dolaylarında *dede*, Bakü, Şamahı, Mereze dolaylarında *ata, dede*, Gazah ve Ordubad dolaylarında *aba*, Borçalı dolaylarında *ata, lele, gağa, dede* vs. karşılık gelen farklı adlandırmaların olduğu görülmektedir (Gulusoy-Dağlı, 2018: 192).

Aynı dil grubuna girmelerine rağmen ağızlardaki baba/ata ve oğul sözcükleri bölgelere, illere göre ayrı ayrı şekilleri, telaffuzları ve adlandırmaları açısından farklılık göstermektedir:

- a) “Baba” sözcüğünde görülen konson değişimleri b->p şeklinde Doğu Karadeniz

ağızlarında, -b->-v- şeklinde Marmara, Ege, İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgesi ağızlarında ve Azerbaycan'ın Gazah ilinde ve Karabağ bölgesi ağızlarında, b->f- şeklinde Marmara bölgesi ağızlarında görülmektedir;

b) “Baba” sözcüğünde görülen vokal değişimleri a > o şeklinde Karadeniz, Marmara, Ege, İç Anadolu, Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu bölgesi ağızlarında ve Azerbaycan'ın Bakü şehri ağızında, a > â şeklinde Marmara, Ege, Akdeniz, İç Anadolu, Doğu Anadolu bölgesi ağızlarında, a > u şeklinde Karadeniz, Marmara, Ege, İç Anadolu ve Doğu Anadolu bölgesi ağızlarında, a > e şeklinde Ege bölgesi ağızlarında, a > é şeklinde Güneydoğu Anadolu bölgesi ağızlarında, a > ü şeklinde Doğu Anadolu bölgesi ağızlarında görülmektedir; (Gulusoy-Dağlı, 2018: 200).

Bahaeddin Ögel'in açıklamasına göre, Osmanlılar, ana-babaları için *uluca* ifadesini kullanmışlardır ve ayrıca annenin babasına saygı duyarak da onlara *ana-ata* şeklinde hitap etmişlerdir. Bunlarla birlikte Türklerde saygıdeğer kişiler sayılmaya başlanmadan önce Eski Uygur şiirlerinde de olduğu gibi “anam ve babam” denilmiş, ondan sonra ulu kişilere geçilmiştir. Öte yandan ise yakın tarihteki Ulu Yüz Türklerinin geleneklerinde de oğlan evlendikten sonra babanın izni olmadan babasından ayrılamadığı tespit edilmiştir. Bütün bu örneklerden de anlaşılacağı üzere baba kelimesinin eskiden beri saygı duyulan kişi anlamına geldiği anlaşılmaktadır (Ögel, 1988: 246).

Yavuz'a göre de baba kelimesi ağızlarda şu biçimlerde: *Boba, buba, buva, buvva, bova, aga, ede, ata, dede, bobu, ağa, atam, bava* (Yavuz, 2013: 75-76).

Gülensoy'a göre ise kelime Anadolu ağızlarında şu şekillerdedir: *Babo, baw, bawo, baawo, baave, bay, babey, babo, baboş, babu, babuş, bıba, bıbe, boba, bobili, bobuş* (Gülensoy, 2007).

BABA SÖZCÜĞÜNÜN BİÇİM ALANI

Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlük'ünde *baba* sözcüğünün biçim alanında *baba adam, babaanne, babaannelik, baba boyunduruğu, baba bucağı, babaca, babacan, babacanca, babacanlaşma, babacanlaşmak, babacanlık, babacı, babacık, babacıl, babacılık, babaç, babaço, Babadağ, babadan kalma, baba diyarı, baba dostu, Babaeski, babaevi, babafingo, baba hindi, Babai, Babailik, babaköş, babalanabilme, babalanabilmek, babalanma, babalanmak, babalı, babalık, baba mirası, baba nasihatı, baba ocağı, baba sanlı, babasız, babasızlık, baba soylu, baba soyluluk, baba tarafı, baba tatlısı, baba yadigârı, babayani, babayanilik, baba yarısı, baba yerli, baba yerlilik, babayığit, babayığitçe, babayığitlik, baba yurdu olmak üzere toplamda 54 sözcük tespit edilmiştir. Görüldüğü üzere *babacanlaş-, babalanabil-, babalan-**

eylem biçimleri, diğerleri ad biçimidir (Türkçe Sözlük, 2019: 219-221). **BABA**

SÖZCÜĞÜNÜN KAVRAM ALANI

Türk Atasözlerinde baba, birçok kelimedede baba kelimesine, babanın niteliğine karşılık gelmektedir. Sözcük, sadece bir örnekte baba olarak değil ata olarak geçmekte ve bu örneğin de yine baba kelimesine karşılık geldiği tespit edilmektedir.

Ata dostu, oğula mirastır: ‘Babalarımızın dostları, bizim için büyük bir güven kaynağıdır’ anlamında kullanılan bir söz.

Baba malı tez tükenir, evlat gerek kazana: ‘Kendini bilen, yaşama sorumluluğu duyan akıllı evladın gerçek malı, kendisinin kazandığı maldır’ anlamında kullanılan bir söz.

*Baba oğluna bir bağışlamış, oğul babaya bir salkım üzüm vermemiş*¹: ‘Babalar çocukları için büyük fedakârlıklara katlanırlar ancak çocuklar babaları için fedakârlıkta bulunmazlar’ anlamında kullanılan bir söz.

Baba koruk (veya erik) yer, oğlunun dişi kamaşır: ‘Babanın yaptığı kötü işin sıkıntısını çocuğu çeker’ anlamında kullanılan bir söz.

Baba malı tez tükenir, evlat gerek kazana: ‘Kendini bilen, yaşama sorumluluğu duyan akıllı evladın gerçek malı, kendisinin kazandığı maldır’ anlamında kullanılan bir söz.

Babamın adı Hıdır, elimden gelen budur: ‘Gücüm ancak bu kadarını yapmaya yeter’ anlamında kullanılan bir söz.

Babam sağ olsun: ‘Bir çocuğun babasına, yaptığı yardımlardan dolayı takdir amacıyla söylediği bir söz.

Babanın sanatı oğla mirastır: ‘Bir evlat babasının sanatını onun ölümünden sonra sürdürür’ anlamında kullanılan bir söz.

Baba oğluna bir bağ bağışlamış, oğul babaya bir salkım üzüm vermemiş: ‘Babalar çocukları için büyük fedakârlıklara katlanırlar ancak çocuklar babaları için fedakârlıkta bulunmazlar’ anlamında kullanılan bir söz.

(Biri ötekinin) babasına rahmet okutmak: Biri, kötü bir kimseden daha kötü çıkmak.

Babasından mal kalan, merteği içinden bitmiş sanır: ‘Miras yoluyla mal edinen kimse, onun için ne denli çabalar gösterilip sıkıntı çekildiğini bilemez’ anlamında kullanılan bir söz.

¹ Yusuf Çotuksöken, 2004, s. 18-21.

Baba vergisi görümlük, koca vergisi doyumluk: ‘Bir babanın kızı için harcadığı para, hazırladığı çeyiz göstermelik olmaktan ileri gidemez, kızın yaşam boyu süren giderlerini kocası üzerine almıştır’ anlamında kullanılan bir söz.

Hık demiş (anasının, babasının) burnundan düşmüş: ‘Her durumuyla birine çok benziyor’ anlamında kullanılan bir söz (Türkçe Sözlük, 2019: 219).

Deyimlere bakıldığında ise deyimlerde baba sözcüğünün babanın çeşitli dereceleri-ne ve özelliklerine atıfta bulunduğu tespit edilmiştir. Deyimlerde babanın fiil biçim-leri; *tut-*, *san-*, *düş-*, *ol-* eylemleriyle ifade bulmuştur.

Ana baba günü: Çok kalabalık, karışık, telaşlı durum.

Baba değil, tırabzan babası: Çocuklarına karşı babalık görevlerini yerine getirme-yen, onlara hayrı olmayan baba.

Babaları tutmak (üstünde olmak): Sinir ve öfkeden bağırıp çağırmak, çok öfkelenmek.

Babasının hayrına: “Hiçbir çıkar elde etmeden, sadece iyilik olsun diye” anlamında.

Ha babam (ha): 1. Durmadan, sürekli olarak. 2. “Hadi göreyim seni.” anlamında yüreklendirme sözü.

Her gördüğü sakallıyı babası sanmak: Görünüşe aldanmak.

Mürüvvetini görmek: 1. Ana baba evladının mutlu günlerini görmekle sevinç, kıvanç duymak. 2. Ana baba evladının ilgi ve yardımıyla rahat bir yaşam sürmek.

Öp babanın elini: Beklenmeyen bir durum karşısında “Şimdi ne yapacağız?” anla-mında kullanılır.

Babam!: 1. Sese verilen tona göre şaşma, beğenme, acı, üzüntü vb. duygular anlatan söz. 2. Kadın erkek, büyük küçük herkese karşı kullanılan bir seslenme sözü.

Babana rahmet: Yapılan bir iş, bir davranış karşısında ‘Allah senden razı olsun.’ anlamında kullanılan bir söz.

Baba olmak: Erkek, çocuk sahibi olmak.

Babasının (veya babalarının) çiftliği: Bir malı veya kuruluşu yalnızca kendi çıkarla-rına araç yapanlar için kullanılan bir söz.

Babasının kızı: Her yönüyle babasına benzeyen kız çocuğu.

Babasının oğlu: Her yönüyle babasına benzeyen erkek çocuğu (Türkçe Sözlük, 2019: 219).

Birleşik kelimelere bakıldığında da bunların çoğu sıfat tamamlaması çoğu da isim tamamlaması şeklindedir. Bu tamlamaların hem gerçek hem de mecaz anlamlar ifade ettiği görülmektedir:

Baba adam: Yaşlı, ağırbaşlı, iyi yürekli, olgun adam.

Babaanne: Babanın annesi.

Baba boyunduruğu: Babaya demir halatı bağlamak veya demir halatın babadan çıkmasını önlemek amacıyla kullanılan güvenlik halatı.

Baba bucağı: Baba ocağı.

Babacan: Olgun, hoşgörülü, iyi kalpli, güvenilir (erkek).

Baba diyarı: Soyun, kökenin bulunduğu yer.

Baba dostu: 1. Çok eski, hayırlı aile dostu. 2. Hiçbir yardımda bulunmayan, hayırsız çıkan eski tanıdık kimse.

Babaevi: Baba ocağı.

Baba hindi: İri ve iyi beslenmiş erkek hindi.

Baba mirası: Babadan kalan değerli mal veya dost.

Baba nasihati: Büyüklerin deneyimine dayanarak gençlere verdikleri öğüt.

Baba ocağı: Babadan, dededen kalma mülk veya bir kimsenin içinde doğup büyüdüğü, yaşadığı ev, toprak, yurt, babaevi, baba bucağı, baba yurdu.

Baba sanlı: Babasının soyadını alan.

Baba soylu: Baba soyluluğa ilişkin olan, baba soyluluğa dayanan.

Baba taraflı: Ailenin baba yönünden akrabaları.

Baba tatlısı: Şambaba.

Baba yadigarı: Babadan kalan, baba döneminde yapılmış, babanın hatırasını taşıyan.

Baba yarası: Amca.

Baba yerli: Baba yerliliğe ilişkin olan, baba yerliliğe dayanan.

Babayiğit: 1. Yürekli kimse. 2. Bir girişimde kendine güvenebilecek durumda olan kimse. 3. Güçlü kuvvetli (kimse).

Baba yurdu: Baba ocağı.

Babadan kalma: Babanın miras olarak bıraktığı (mal, mülk, eşya).

Âdembaba: 1. Parasız, aç, en kötü durumdaki mahkûm. 2. Afyonkeş. 3. Hayatta hiçbir şeyi olmayan kimse.

Âdem baba: Âdem.

Ağababa: 1. Dede, ata. 2. Bir yerde, bir topluluk içinde etkili olan, sözü geçen, ileri gelen (kimse). 3. Sanı ‘ağa’ olan babaya çocuğunun sesleniş sözü.

Ana baba: Ana ile babanın oluşturduğu birlik.

Ana baba günü: 1. Kargaşa içindeki kalabalık. 2. Karmakarışık durum.

Ballıbaba: Ballıbabagillerden, beyaz çiçekli ve çok yıllık otsu bir bitki, ballık (Lamiumalbum).

Beybaba: 1. Çocukların babaları için kullandığı saygı sözü. 2. Yaşlı erkekler için kullanılan bir seslenme sözü:

Büyükbaba: Dede.

Cicibaba: Üvey baba.

Devlet baba: ‘Koruyucu, kollayıcı’ anlamında devleti anlatan bir söz.

Dönbaba: Turnagagası.

Efendibaba: Bazı ailelerde çocukların babaları, gelinlerin kayınpederleri için kullandıkları saygı sözü.

Kayınbaba: Kaynata.

Noel Baba: Hristiyanlarca Noel gecesi gelip çocuklara armağan dağıttığına inanılan, ak sakallı masal ve efsane kahramanı.

Paşababa: Paşalık yapmış dede.

Süt baba: Sütannenin kocası.

Şambaba: Bir tür hamur tatlısı, baba tatlısı, şambabası.

Üvey baba: 1. Öz olmayan baba, babalık. 2. Çocuğuna kötü davranan baba.

Vaybabamcı: Kalabalıkta hızla çarptığı kişiye kazayla çarptığını söyleyip özür dilerken karşısındakinin cüzdanını çekip alan kimse.

Bektaşî babası: Bektaşî tarikatından olan derviş.

Dert babası: Herkesin derdini rahatlıkla, çekinmeden, bir çözüm yolu bulabilir ümi-diyle anlattığı kimse.

Fikir babası: Bir düşüncüyü ilk olarak ortaya koyan kimse.

Fukara babası: Yoksullara yardım etmeyi seven (kimse).

İsim babası: Bir ürüne veya bir kavrama ilk defa ad veren kişi.

İskele babası: 1. Yanaşan gemileri bağlamak için rıhtıma konmuş dökme demir veya betondan silindir. 2. İşe yaramaz, sorumsuz.

Öksüz babası: Yoksul ve kimsesiz olanları gözetken erkek.

Para babası: Parası çok, varlıklı kimse.

Şambabası: 1. Şambaba. 2. Sorumluluğu olmayan, hayırsız baba.

Tırabzan babası: 1. Merdiven başlarında bulunan, parmaklığı desteklemeye yarayan, kalın, yuvarlak taşlı dayanak. 2. Babalık ödevini yapmayan kimse (Türkçe Sözlük, 2019: 219-220).

BABA SÖZCÜĞÜNÜN ANLAM ALANI VE EŞ ANLAMLILIK DÜZLEMİ

Türk Dil Kurumu’nun Türkçe Sözlüğünde *baba* sözcüğünün 1’i sıfat, 13’ü isim olmak üzere 14 anlamı vardır:

1. Çocuğu olan erkek, peder.
2. Çocuğun dünyaya gelmesinde etken olan erkek.
3. Kazılarda çıkarılan toprağın miktarını hesaplayabilmek için yer yer bırakılan toprak dikme.
4. Çatı mertegi.
5. Bir ülkeye veya bir topluluğa yararlı olmuş kimse.
6. Anlayışlı, iyi huylu erkek.
7. Silah kaçakçılığı, kara para aklama ve uyuşturucu madde ticareti vb. kirli ve gizli işler yapan çetenin başı.
8. Koruyucu, babalık duyguları ile dolu kimse.
9. Ata.

10. Çok kaliteli, üstün nitelikli.
11. Tarikatların bazısında tekke büyüğü.
12. Bu gibi kimselere verilen unvan.
13. Gemi veya iskelede halatın takıldığı yuvarlak başlı iri demir, ağaç veya beton dikme.
14. Bir merdivende, tırabzanın sahanlıkla birleştiği yerde bulunan dikey öge (Türkçe Sözlük, 2019: 219).

SONUÇ

Baba kelimesi, yansıma veya bebek kelimesi diye nitelendirilen ses taklidi kelimelerden birisi olarak değerlendirilmektedir. Çocuk dilinde baba kelimesinin “ba-ba” ses yansımasından ve “kalın sesli kişi” bebek sözünden türetilmiş olduğu düşünülmektedir. Fakat geçmişten günümüze incelendiğinde baba kelimesinin çok çeşitli biçimlerde ve birden farklı anlamlarda da kullanıldığı tespit edilmiştir. Çalışmada da görüldüğü üzere baba kelimesi, bazı dillerde aynı yapıda ve anlamda, bazı dillerde ise benzer yapıda kullanılmıştır. Söng L1 baba kelimesi ile ilgili biçim olarak 17 farklı kelime tespit etmiştir. Ağızlarda ise yazarların farklı açıklamaları olmakla birlikte kelimenin birden fazla farklı biçimiyle de karşılaşılmıştır.

Geçmişte baba sözcüğünün kullanıldığı ilk eserin Orhun Yazıtları olduğu düşünülmekte ve bu eserde baba kelimesi “kaŋ” sözcüğü ile ifade edilmektedir. Ama Clau-son baba kelimesinin yerine “apa” biçiminin erken dönemlerde kullanıldığını söylemektedir. Daha sonra zamanla baba kelimesini karşılayan, bu sözcüğün anlamına karşılık gelebilecek aça, ağa-ağa, apa, aba, ebe, epe, ata, äkä, kan, papa, peder, tata, äba, eb, eçü ve wälid gibi farklı kelimelerin de kullanıldığı görülmüştür. Bu kelimelerin de Tarama Sözlüğü, Kül Tigin Yazıtı, Dîvânu Lugâti't-Türk, Dede Korkut, Turfan Texte gibi birçok farklı eserde kullanıldığı tespit edilmiştir. Aynı zamanda birçok araştırmacı da baba kelimesinin sadece baba olarak değil birçok farklı kelime ve anlamlarda da kullanıldığını dikkat çekmişlerdir.

Günümüze gelindiğinde ise Türk Dil Kurumu'nun Türkçe Sözlüğünde baba kelimesinin biçim alanında 54 farklı anlamda kullanıldığı tespit edilmiştir. Sözcüğün kavram alanında ise baba sözcüğü ile ilgili atasözleri, deyimler ve birleşik kelimeler verilmiş ve bu kelimelerin hem sayıca hem de nitelik bakımından zenginliğine dikkat çekilmiştir. Aynı zamanda bu örneklerde kelimenin hem temel hem de mecazi anlamlarda kullanıldığı da görülmüştür. Fiil biçimi olarak ise baba kelimesi; tut-, san, düş-, ol- fiilleriyle karşılık bulmuştur. Baba sözcüğünün anlam alanında ise l'i

sıfat, 13’ü isim olmak üzere 14 anlamının olduğu tespit edilmiştir. Görüldüğü üzere baba kelimesinin sadece yansıma bir sözcük ve çocuğu olan erkeği ifade eden bir kelime olmadığı bunların yanı sıra bir hitap ismi, ailenin büyüğü, dede gibi çeşitli anlamlara da geldiği tespit edilmiştir. Bunlarla birlikte kelimenin günümüzde baba olmayan genellikle bir hitap şekli olarak konuşma esnasında “naber baba, baba ne yapıyorsun?” gibi kullanımlarına da rastlanılmaktadır.

Çalışmada baba sözcüğünün geçmişten günümüze değişimleri, anlam ve kavram alanları genel hatlarıyla ele alınmıştır. Geçmişte baba kelimesini karşılayan sözcükler ve bu sözcüklerin kullanıldığı bazı eserlerden örnekler verilmiştir. Günümüzde ise sözcüğün Türkçe Sözlükteki kavram, anlam alanı verilmiş ve baba sözcüğü ile ilgili atasözleri, deyimler, birleşik kelimeler örnek olarak ifade edilmiştir. Aynı zamanda baba sözcüğünün çok anlamlı bir kelime oluşu da gösterilmiştir.

KAYNAKÇA

Atalay, Besim (1939-1940). *Divanû Lûgat'it-Türk Tercümesi*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Caferoğlu, Ahmet (1968). *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü*, İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Clauson, Gerard (1972). *An Etymological Dictionary of Pre -Thirteenth Century Turkish*, Oxford.

Çetin, İsmet (2007). *Türk Kültüründe Bab (Baba)/ Ata Geleneği*, Millî Folklor, Yıl 19, Sayı 76.

Çotuksöken, Yusuf (2004). *Türkçe Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü*, İstanbul: Toroslu Kitaplığı.

Derleme Sözlüğü I -XII (1963-1982). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Ergin, Muharrem (1989). *Dede Korkut Kitabı I, Giriş-Metin-Faksimile*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Gulusoy, İlkin – DAĞLI, Hacı (2018). *Türkiye Türkçesi ve Azerbaycan Türkçesi Ağızlarında “Baba” ve “Oğul” Sözcüklerinin Fonetik Varyantları Üzerine*, Volume 13/5, p. 187-204, ISSN: 1308-2140.

Gülensoy, Tuncer (2007). *Türkiye Türkçesindeki Türkçe Sözcüklerin Köken Bilgisi Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Güzel, Abdurrahman – SEFEROĞLU, Şükrü Kaya (1988). *Türk Kültüründe Babalar*, Erol Güngör İçin, Ankara, s. 51-77.

İslam Ansiklopedisi, IV, 365-366.

Kafesoğlu, İbrahim (1995). *Türk Milli Kültürü*, 13. Baskı. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Köprülü, Fuat (2005). *Anadolu'da İslamiyet*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Ögel, Bahaeddin (1988). *Dünden Bugüne Türk Kültürünün Gelişme Çağları*, İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları.

Özçelik, Sadettin (2016). *Dede Korkut -Dresden nüshası- giriş, notlar (1. cilt)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özçelik, Sadettin (2016). *Dede Korkut -Dresden nüshası- metin, dizin (2. cilt)*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Söng Lı, Yong (1999). *Türk Dillerinde Akrabalık Adları*, Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 15, İstanbul: Simurg Kitapçılık ve Yayımcılık Limited Şirketi (Yay. Mehmet ÖLMEZ).

Tarama Sözlüğü I- VIII (1963-1977). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tekin, Talat (1998). *Orhon Yazıtları Kül Tigin, Bilge Kağan, Tunyukuk*, İstanbul: Simurg Yayınevi.

Tuna Turhan, Sibel (2018). *Türklerde Milli Değerlerden Birisi: Ana-Baba Sevgisi*. Uluslararası Folklor Akademi Dergisi, 137-148.

Türkçe Sözlük (2019). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Türkische Turfan-Texte 1-X. (1929-1959).

Yavuz, Serdar (2013). *Türkiye Türkçesi Ağzlarında Akrabalık Adları*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: 23, Sayı: 2.

<https://lugatim.com/s/baba>

<https://sozluk.gov.tr/>

<https://www.nisanyansozluk.com>

BOŞLUKTA KONUŞMAK: *PARMAK HESABI*'NDA MODERNİST POETİK KIRILMALAR VE ÖZHENİN ŞİİRSEL İNŞASI

Speaking Into the Void: Modernist Poetic Ruptures and the Construction of
Subjectivity in *Parmak Hesabı*

Sorumlu Yazar /
Corresponding Author

Habibe USTACIK GÜNEŞ

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

ORCID

0009-0008-8194-106X

E-mail

hbustacik@hotmail.com

Geliş Tarihi / Submitted:

19.05.2025

Kabul Tarihi / Accepted:

10.06.2025

Kaynak Gösterim / Citation:

Ustacık Güneş, Habibe (2025).
“Boşlukta Konuşmak: Parmak
Hesabı’nda Modernist Poetik
Kırılmalar ve Özhenin Şiirsel
İnşası”, *Karabük Türkoloji
Dergisi*, 6/11, 075-092.

Öz

Sihirbazın Düğünü, *Eğer Bensem* ve *Parmak Hesabı* isimli kitaplarında topladığı şiirlerindeki özgün poetik arayışlarıyla Sümeyra Yaman, günümüz Türk şiirinde dikkat çeken genç bir ses olarak öne çıkmaktadır. Ana teması, duyarsızca akıp giden modern hayatın beraberinde getirdiği hızlı değişimler ile bireysel ve toplumsal sorunlar karşısında bireyin sıkışmışlığı, çaresizliği ve yalnızlığı olan şiirlerinde Yaman, modern ve kapitalist sistemin yarattığı değişim ve keşmekeş içinde bir kadın, bir anne ve sorgulayan bir insan duyarlılığını korumakta ve modern bireyin arafta kalışını yansıtmaktadır. Bu bağlamda şiirlerdeki kırılgan benlik, parçalanmış anlatı yapıları ve simgesel dille kurulan anlam boşlukları, metinleri çağdaş modernist şiir anlayışıyla ilişkilendirme imkânı sunmaktadır. Bu çalışmada söz konusu eser, birey-toplum-doğa ekseninde şekillenen modernist şiir poetikasının güncel bir örneği olarak ele alınacak, şiirlerde öne çıkan bireyin varoluşsal sıkışmışlığı, toplumsal aidiyetle kurduğu çatışmalı ilişki ve geleneksel temsillerle hesaplama biçimleri irdelenmeye çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sümeyra Yaman, Parmak Hesabı, Modernizm, şiir, sembol, poetika.

Abstract

Sümeyra Yaman emerges as a noteworthy young voice in contemporary Turkish poetry with her debut collection *Parmak Hesabı* (Finger Counting). The central theme of her poetry revolves around the individual's sense of entrapment, helplessness, and loneliness in the face of rapid changes brought about by an indifferent modern life, along with its accompanying individual and societal problems. In her poems, Yaman maintains a sensitivity shaped by her identity as a woman, a mother, and a questioning human being amid the chaos and transformations generated by the modern capitalist system, reflecting the in-betweenness of the modern individual. In this context, the fragile self, fragmented narrative structures, and the meaning gaps constructed through symbolic language allow for an interpretation of her work within the framework of contemporary modernist poetics. This study will analyze *Parmak Hesabı* as a current example of modernist poetry shaped along the axes of individual-society-nature. It will explore the existential confinement of the individual, their conflicted relationship with social belonging, and their confrontation with traditional representations as prominent themes in Yaman's poetry.

Keywords: Sümeyra Yaman, Modernism, poetry, symbol, poetics.

Giriş

Teknolojik ve bilimsel gelişmeler ile bireysel ve toplumsal hayata birçok kolaylık getirdiği yadsınamaz olan modernizmin, zemin hazırladığı ve dolayısıyla sebep olduğu ekonomik, siyasi, sosyolojik, kültürel ve psikolojik birçok olumsuz gelişme hem toplumsal hem de bireysel alanda ciddi sorunlar yaratmıştır/yaratmaktadır. Özellikle idealize edilerek sunulan Batı kaynaklı ekonomik, siyasi ve kültürel modellerin dayattığı çifte standartların (Yücel, 2023: 77) ve ilerleyen teknolojik gelişmelerin birey üzerinde kurduğu tahakkümün dijital dünya ile ortaya çıkan yoğun bilgi kirliliğiyle birleşerek aşırı bireyselleşmeyi teşvik etmesi, bireyin toplumsal bağlarını zayıflatarak kalabalıklar içinde derin bir yalnızlık deneyimlemesine yol açmıştır. Çetişli'nin ifadesiyle:

[...] mahalli ve milli değerler, küreselleşme ile evrensel değerlerin hücumuna uğramış; pragmatizm (faydacılık) bütün değerlerin üstünde tutulup diğer değerlerin ölçüsü ve belirleyicisi haline getirilmiş; madde ilahlaştırılırken mana yok sayılmış, akıl pragmatizmin aracı yapılmıştır. Böylece insan yabancılaşma, yalnızlaşma, tatminsizlik, güvensizlik, inançsızlık bunalımları içinde ne olduğu ne olması gerektiği soruları arasında bir kimlik krizine düşmüştür (Çetişli: 2009: 202).

Modernizmin aklı ve bilimsel gelişmeleri temel alarak pozitivist bir bakış açısıyla geleneksel olana şüpheci yaklaşma ve sorgulama eğilimi, bir süre sonra, kaçınılmaz olarak kendi sisteminin de sorgulanması sonucunu beraberinde getirmiştir. Sonuç itibarıyla Sanayi devrimi, iki dünya savaşı, kentleşme, sekülerleşme ve bireyin mutlak hakikat anlatılarından uzaklaşması gibi gelişmeler hem bireysel hem de kolektif varoluş biçimlerinde radikal kırılmalara yol açmıştır (Bradbury & McFarlane, 1976, s. 25–27). Bu sebeple edebi eserlerde ve özellikle, bireyin kendisiyle ve dünyayla kurduğu dilsel ve simgesel ilişkinin en yoğun biçimde ifadesini bulduğu alanlardan biri olan şiir metinlerinde, bu sorgulama temayülünün hem toplumsal hem de bireysel ölçekte izdüşümünü görmek şaşırtıcı olmamıştır.

Örneğin modernist şiir, yalnızca biçimsel bir yenilenmeyi değil, aynı zamanda anlamın, kimliğin ve aidiyetin sorgulanmasını da beraberinde getirmiştir (Levenson, 2011, s. 4–5). Modernist poetika, geleneksel şiirin bütünlük, ahenk ve temsil ilkelelerine karşı, kopukluk, belirsizlik ve çok anlamlılık ekseninde bir karşı duruş geliştirir (Anwar, 2015, s. 2). Bu bağlamda modernist şiirde anlamın açıkça sunulması yerine kapalılık; imgenin yalınlığı yerine çok katmanlı semboller, öznenin tutarlılığı yerine parçalanmış bir benlik yapısı ön plandadır (Somani, 2023, s. 355-356). Özellikle şiirlerinde içkin varoluşsal düalizmi aklın sınırlarını aşan bir imgelem kullanımıyla okuyucuya aktaran ve zengin bir imgelem gücünü şiirin temel yaratıcılık noktası olarak tasvir eden (Güngör, 2018, s.115) Fransız şair Baudelaire'un kurucusu olduğu

sembolizm, modern şiirin literal dilden metaforik dile geçişine olanak sağlamıştır. Öyle ki Michael H. Whiteworth, dilin doğrudan ve metaforik olmayan kullanımının daha çok bilimsel alanlara özgü olduğunu; buna karşılık simgesel, paradoksal ve dolaylı anlatım biçimlerinin özellikle modernist şiirle birlikte belirginleştiğini ifade etmektedir (Kaçıroğlu, 2018, s.18). Modernist şiir bu yönüyle hem bir anlam arayışının hem de anlamın nihai olarak ulaşılamaz olduğunun sezgisel kabulünün şiirsel tezahürüdür. Şiirin kendi içine kapanması, sessizliğe, boşluğa ve eksiklik fikrine açılması da bu dönüşümün doğal sonucudur.

Türk şiirinin ise Cumhuriyet dönemiyle birlikte bireyin kendi benliğiyle hesaplaşma alanına dönüşmeye başladığı görülür. Garip Akımı, şiiri gündelik dile yaklaştırarak geleneksel kalıpları yıkmayı hedeflerken bu yıkımı radikalleştiren hareket **İkinci Yeni** olur. Bu şiirlerde anlam, dolaysız bir dille değil, çoğu zaman gecikmeyle hatıta sessizlikle kurulur. Türk şiirinde de Ahmet Haşim'in empresyonist doğa algısı (Yivli, 2002; 34). Asaf Halet Çelebi'nin mistik bireyselliği (Akıncı, 2019: 300); İkinci Yeni hareketinin öncüleri olan Ece Ayhan, Edip Cansever ve Cemal Süreya'nın soyutlama düzeyi yüksek, anlamı sürekli erteleyen şiirleri (Aksan, 1998: 45-67; Erdoğan, 2016: 1460–1470) modernist poetikanın Türkiye'deki uzantıları olarak değerlendirilebilir. Bu şairlerin metinlerinde birey hem tarihsel hem de psikolojik anlamda parçalanmış bir varlık olarak görünür; sözcükler ise anlamdan çok sezgiye, anlatımdan çok çağrışıma hizmet eder.

1980 sonrası ise Türk şiiri için hem biçimsel deneylerin hem de kimlik, cinsiyet, hafıza ve mekân gibi temaların daha belirginleştiği bir döneme karşılık gelir. Modernist şiirin bu ikinci evresi, yalnızca bireyin değil, kadın şairlerin edebi alana dahil olarak kendi bedensel ve dilsel alanlarını kurdukları bir zemini de mümkün kılar (Sivri 2019: 32). Örneğin Lale Müldür, Birhan Keskin gibi şairler; dilin parçalanabilirliğini, kimliğin inşasını ve duygulanım politikalarını şiirin merkezine taşır (Tunç, 2021: 279). Ahmet Oktay ise konuyla ilgili “1980 sonrası kadın şairlerin genellikle imgeci şiire yakın durdukları, bireysel/kişisel deneyimlere öncelik tanıdıkları, bu özellikleri dolayısıyla kimi zaman itirafçı bir şiir kurdukları söylenebilir” tespiti yapar (Oktay, 2004: 87).

Günümüz Türk şairleri arasında üç şiir kitabıyla dikkat çekmeyi başaran Sümeyra Yaman'ın bu geleneğin temsilcilerinden biri olduğu söylenebilir. Özellikle *Parmak Hesabı* adlı üçüncü kitabında yer alan şiirlerini, modernist şiir poetikasının sembolik ve kavramsal imkânlarıyla yorumlamanın mümkün olduğu düşünülmektedir. Çünkü Yaman şiirindeki sembolik anlam katmanı kazıldıkça, benliğin içsel çözülüşü ile toplumsal beklentiler arasındaki çatışmalı bir hattın olduğu görülür. Şiirsel bir anlatımla görünür kılınan bu hattın üzerinde modernist şiirin estetik ilkeleriyle sunulmuş bir anlam evreninin yaratıldığı hissedilir. Bu anlam evreni ise bireyin zihinsel

kırılmaları, toplumsal belleğin baskılayıcı dili ve kadınlık deneyiminin travmatik tortuları ile şekillenir. Bu bağlamda Yaman'ın şiirinde birey, doğa ve toplum üçgeni yalnızca tematik bir çerçeve sunmakla kalmaz; aynı zamanda poetik bir hesaplaşmanın da zeminini oluşturur. Bu çok katmanlı seyir içerisinde Sümeyra Yaman, modernist şiirin son halkalarından biri olarak hem bireyin parçalanmış dünyasını hem de kadın deneyiminin kırılğan, sessiz ve bastırılmış boyutlarını estetik bir kurgu içinde yeniden üretir. *Parmak Hesabı* bu bağlamda bir edebi mirasın devamı niteliğinde olduğu kadar ona yöneltlen sessiz ama derinlikli bir eleştiridir.

Parmak Hesabı: Modernist Bir Poetikanın Sembolik Haritası

Sümeyra Yaman'ın 2019 yılında Şule Yayınları tarafından yayımlanan şiir kitabı *Parmak Hesabı*, içerdiği 21 şiirle hem biçimsel hem tematik düzlemde çağdaş Türk şiirinde dikkate değer bir modernist poetika örneği sunar. Kitapta toplanan şiirlerinin, varoluşsal kırılmalarla biçimlenen bir benliğin şiirsel izini sürdüğü hissedilir. Şiirlerdeki birey, ne klasik anlamda özneleşmiş, bütünlük taşıyan bir figürdür ne de romantik şiirin yüklediği aşkınlıkla donatılmıştır. Aksine, Yaman'ın şiirlerinde birey dağılmış, sessizliğe gömülmüş, zamansal ve mekânsal olarak yerinden edilmiştir. Bu durum modernist birey tasavvuruyla paralellik gösterirken, şiirlerde dili eksiltlen, detaya girmeyen, gereksiz sözcük kullanmayan, aidiyetini yitirmiş; böylece *eksiltilmiş* bir birey algısı yaratmaktadır. Böylece şiirsel öznenin, sabit kimlik sınıflandırmalarına sığmayan; çoğunlukla cinsiyet, ırk, sınıf, tarih ve hafızanın gölgesinde şekillenen ancak bu yapıları da sürekli sorgulayan, özerk ve öznel bir sezgi alanında dolaştığı hissedilir. Örneğin kitabın son bölümünde, 17. sırada yer alan *Eksik Kalan Parmak Hesabı* isimli şiirde kullanılan “parmaklarım doğuştan eksik” dizesi, yalnızca bedensel bir yoksunluğu değil, aynı zamanda ifadenin, temsilin ve iletişimin eksiltildi doğasını simgeler mahiyettedir. Birey, burada hem fiziksel hem de sözel bir eksiklik üzerinden tanımlanmaktadır. Bu şiirsel yaklaşım Julia Kristeva'nın *abjekt/tiksinti* kavramıyla da yorumlanabilecek, benliğinin sınırlarında gezinen, kendini ve dünyayı dışlayarak başka bir deyişle kendine ve dünyaya yabancılaşarak var olmaya çalışan ontolojik bir hâli tasvir eder.

Genel anlamda şiirlerde dil, temsil eden değil, gizleyen bir yapıdadır. Anlamanın açıklığından çok, çağrışımların çokluğuna yaslanan şiirsel yapı, bireyin zihinsel dağınıklığının ve içsel karmaşasının yansıtılmasında ustalıkla kullanılmıştır. Şiirler, dikkatli bir okuyucu isteyen imgelem dünyası ve sembolik çağrışımlarıyla keşfedilmeyi ve açılmayı bekleyen gizli bir hazine sandığı gibidir. Bu sebeple sözcüklerin bir araya gelişinin çoğu zaman dil bilgisel değil, duygulanımsal bir mantıkla ilerlediği görülür. Bu yönüyle eserin, hem biçimsel olarak modernist şiirin gelenekle hesaplaşmasını sürdürdüğü hem de tematik olarak modern bireyin “konuşamama”, “anlatamama” ve

“kuramama” durumlarını imlediği hissedilir.

Öte yandan ontolojik olarak kaybolmuş, sıkışmış ve eksilmiş bireyin şiirle kurduğu ilişki, bir tür terapötik alan açılımı olarak da okunma imkânı sunar. Şiir dili bu noktada bir anlatım biçiminden çok, sessizliğin dili, boşluğun biçimi hâline gelmiş gibidir. Yaman’ın dizeleri özelinde bu yaklaşımın—çağdaş postmodern şiirin kırılğan özne tasavvurunu da içinde barındırmakla birlikte—daha çok modernist eksiklik estetiğiyle harmanlandığı düşünülmektedir.

Şiirsel anlatının çizgisel yapısını kırarak düşey ekseninde anlam kurmaya yönelen Yaman, metinlerinde şiirin özetlenemezliğini hissettirmekte ve okurun kendi çağrışım evrenine göre anlamı yeniden üretebilmesini mümkün kılmaktadır. Bu bağlamda “metnin çizgiselliği kırıldığı için şiir, dilin düşey ekseninde yer alır” (Eziler Kıran, 2005: 19).

Şiirlerin konusu ve ana temaları itibarıyla *Parmak Hesabı*’nın 3 bölüme ayrıldığını söylemek mümkündür. Ara mısralar eklenerek birbirinden ayrılan bu bölümler şu şekildedir:

1. “Kimdir/Ayakları erise de/Vazgeçer uykusundan” (Yaman, 2019, s.11) mısralarıyla ayrılan 4 şiir, Hz. Muhammed’in hayatından şairin duygu ve düşünce dünyasında iz bırakan kesitlere dair şiirlerdir. Kendine özgü üslubu ve zengin sembol kullanımı ile yazılan bu şiirlerde Hz. Muhammed’e peygamberliğin gelişi, Medine’ye hicret, Hz. Zeynep’in gerdanlığının kayboluş hikâyesi, Sevr mağarasında Hz. Muhammed’in yaşadıklarına dair şairin hissettikleri aktarılmaktadır.
2. “Kimdir/Duvarları yıkılsa da/Çatıyı ayakta tutan” (2019, s. 25) mısralarıyla diğer bölümlerden ayrılan bölüm 7 şiirden oluşmaktadır. Bu bölümde modernizmin sacayaklarından olan gelişmiş teknolojinin olumsuz etkilerinden biri olarak silahlanmanın artışının ve tüketime odaklı modern kapitalist sistemin doymak bilmez enerji arayışının bir sonucu olarak ortaya çıkan savaş ve açlık, ülkemizin acı tecrübeleri; Müslümanların ilk kiblesi olarak bilinen Mescid-i Aksa’nın sahipsizliğinden duyulan üzüntü şairin gündemindedir.
3. “Kimdir/Gölgesi durduğu halde/Kendi kaybolan” (Yaman, 2019, s.50) mısralarıyla ayrılan son bölüm, modern insanın gündemini ele geçirmiş olan sosyal medya ve etkileri gibi değişen alışkanlıklara, bireysel sorunlara, günlük hayata, aileye, anneliğe, babalığa, evlatlığa dair kaleme alınan 8 şiirden oluşmaktadır.

Sümeysra Yaman’ın şiir poetikasında öne çıkan temel niteliklerden biri, yoğun ve katmanlı bir sembolik anlatım diline dayanan imgesel üslubudur. Bu poetik tercih, şairin metinlerine hem çok yönlü anlam derinliği kazandırmakta hem de şiirlerini çözümlemeye açık fakat yüzeysel yorumlara karşı dirençli bir yapıya büründürmek-

tedir. Kitabın ismi her ne kadar ilk bakışta edebiyat tarihimizin temel tartışmalarından biri olan ölçü meselesini—özellikle de Namık Kemal'in hece veznine ilişkin “parmak hesabı” tanımlamasını (Namık Kemal 1993, s. 31) ve Cenap Şahabettin'in bu ölçüye yönelik küçümseyici yaklaşımını (Armağan, 2007, s. 74)—akla getirse de Yaman'ın şiir evreninde bu başlık, ölçü tartışmalarından ziyade daha derin ve kişisel bir göndergeler zincirine kapı aralamaktadır. Nitekim kitabın ilk şiiri olan *Olmayan Önsöz* isimli şiirde geçen: “Kalem elimi şaşmış dikey çizgi bu kadar/Bana ancak yetiyor/Parmaklarım çok değil” (Yaman, 2019, s.9) ifadeleri, şairin ifade imkânlarındaki sınırlılık hissine ve yaratıcı sürece içkin olan yetersizlik duygusuna gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda, “parmak hesabı” ifadesi, ölçü tartışmalarına dolaylı bir göndermede bulunsun da asıl olarak bireysel dayanma gücü, hesaplama ve eksiklik temaları etrafında örülen şiirsel bir alegoriyi imlemektedir.

Yaman'ın şiirlerinde yalnızca parmak sembolü değil; doğa unsurlarından (su, yağmur, gökyüzü, güneş, bulut, gölge, taş, yaprak, çiçek), insan anatomisine ait organ adlarından (parmak, omuz, göz, damar, kan, avuç, sırt, topuk) ve hayvan imgelerinden (kuş, güvercin, karınca, örümcek) oluşan zengin bir semboller ağı dikkat çeker. Bu unsurlar, şiirsel bağlam içerisinde yalnızca estetik bir işlev görmekle kalmaz, aynı zamanda şairin varlık, kimlik, direnç ve aidiyet gibi temel meseleleriyle kurduğu derin düşünsel ilişkiye aracılık eder. Söz konusu sembollerin şiirsel bağlam içindeki anlam alanlarını ve çağrışım boyutlarını daha sistematik bir biçimde ortaya koymak adına, kitabın her bölümünden seçilecek temsili şiirler üzerinden kapsamlı bir semantik analiz yapılması yerinde olacaktır. Bu tür bir çözümleme, Yaman'ın poetikadaki sembolik derinliği kavramak ve onun şiirsel evrenini anlamlandırmak açısından önemli bir katkı sağlayacaktır.

Öncelikle kitabın *Olmayan Önsöz* başlıklı ilk şiirinin, her kitapta çoğunlukla bulunan bir önsöz niyetiyle yazıldığı görülür, ancak başlıkta peşinen önsözün olmayışının vurgulanması yine geleneksel yapıları reddeden bir bakış açısını hissettirir. Şiir düzyazı ve serbest nazımın iç içe geçtiği melez bir form taşıırken, son şiir yine benzer yapıda “sonsöz” işlevi görmektedir ve geleneksel metinlerdeki “sonuç” bölümüne tekabül etmektedir. Bu iki metin arasında sembollerin tekrarına dayanan bir yankılanma kurulmuş; pozitif bilimlerden alınan terimlerle varoluşsal sorgulamalar iç içe geçirilmiştir. “Kütle”, “yerçekimi”, “ivme”, “dikey”, “yatay” gibi fiziksel kavramlar, şiirsel anlatının taşıyıcı mecazlarına dönüşerek, bireyin modern yaşam karşısındaki sıkışmışlığını ifade eden birer sembol olarak kullanılmıştır.

Olmayan Önsöz

Deniz hoşlanmaz içine kaçırmaktan insanın çirkin gizini.

Yani aslında güzel ve mübarek olan senin kitabından geçmesiye bir sözün, tartıştı ben kuramam.

Kefe sende, ağırlık bende olsa da.
 Ben yataysa çok yatay olan bir kalabalıktan çıkıp
 dikeyse çok dikey olan bir yalnızlığa nasıl göçerim.
 İşte benim insan zorluğum bu.
 Şiire böyle başlayamam
 Sona almalı bu sesi
 Zaten bu şiir değil
 Dikey ağırlık bende değil kütle ve yerçekimi
 Çarpıyor birbirine insan düzlem yatay değil
 Bugün sabrım yok değil
 Denizi taşıran biziz
 Ölü ve diri farklı enlem yer çekiyor kemikleri
 Kalem elimi şaşmış dikey çizgi bu kadar
 Bana ancak yetiyor
 Parmaklarım çok değil (Yaman, 2019, s. 9).

Bu açılış şiiri, şiirin doğasına, insan olmanın varoluşsal yüküne ve modern yaşamda bireyin yalnızlığına ve çaresizliğine dair yoğun göndermeler içermektedir. “Ağırlık bende” ifadesiyle başlayan bu göndermeler yatay yani sıradan ve tekdüze kalabalıklar içinde dikey yani dik, onurlu bir duruşun yarattığı yalnızlığının “insan olma zorluğu” olarak tanımlanmasıyla devam eder. “Parmak” imgesi, daha ilk şiirde duyarlı bir insanın ve sanatçının bireysel ifade yetersizliğini simgelerken, aynı zamanda kitabın başlığına da anlam kazandıran merkezi bir sembol olarak öne çıkar. Diğer ve yatay gibi sıklıkla kullanıldığı görülen düzlemsel metaforlar ayrıca bireyin sıradanlıkla iç içe geçmiş hayatından şiirsel özneye dönüşme çabasını anlamlandırır. Yatay metaforunun modern insanın rutine ve mecburiyetlere boğulmuş sıradan hayatını; ayrıca kadim değerlere sırtını dönerek duyarsız, eylemsiz ve tepkisiz kalışını çağrıştırdığı hissedilir.

Birinci Bölüm:

Ölçülü Naat

İnsan uzunca seçildi

Değerlendi bir yapraktan koparak
 Yaprak eskiyen kalın bir mevsim sonu
 Damarları ve kanıyla ve etiyle bozulan yaprak
 Geri dönüp ince otursun eski dalına
 Bir gülümseme gibi akmış omzuna yetim saçların
 Senin şehrinde anlat nasıl vurursa göğe yıldızlar

Dala dönüşürse nasıl çırpınarak bir kuş
Bir fil çırpınarak nasıl kızgın taş

Bilmiyorum incinir mi gözlerin
İnsanlar kayar kapılardan dışarı
Yüzünün perdesini çekmiş kadınlar kalınca
Sokak boyu ayakları ayakları
Çokça ayakları
Çatılardan kelimeler inzal
Mağara önüne gelenlere
Önünde duranlara
Ve önünden
İşte böyle birikiyor – sahih mi? – dağılıyor işte böyle
Filmin uzayan parmakları var yokluyor zihnimi
Perdeyi aç ışığı ayarla gözümü doğrult
Yüzleri dökülen çokça adam – ışık
Nefes nefese çokça ev – perde
Göçerken omzunu taşıyan
Işığı kapat perdeyi doğrult sözümü ayarla

Bilmiyorum ellerin nasıl Arapça
Okşarken bir çocuğun giderek büyüyen alnını
Devenin koyulaşan ayak izleri
Yere çökmesi ne uzun merasim
Ne uzun çökmesi dizlerini kırarak
Kırarak inanmıyorlar diye neredeyse kendini
Başka yer var dönülecek sanarak
Yaprak
Ölçülebilen bir biçimdi (Yaman, 2019, s. 13–15)

Bu şiir, Hz. Muhammed'in hicretini bireysel bir duyarlılıkla ele alır. Yaprak sembolüyle ayrılık ve mevsimsel döngü ilişkilendirilmiş; kuş imgesiyle çırpınan ruh hâli tasvir edilmiştir. Kuş sembolü yine edebiyat tarihi boyunca imgesel olarak çokça kullanılmış bir semboldür. Hayat, canlılık, özgürlük, ölüm, ayrılık, hatırlama, arayış gibi çok geniş bir çağrışım yelpazesine sahiptir. “Kuş sözcüğüne içkin olan ürkeklik ve nereye konacağına ilişkin müphemiyet çağrışımları, onun kontrol edilemez niteliğini artırır [...] Oktay Rıfat ilk aşamada kuş sözcüğüyle hatırlamaya gönderimde bulunur ve kuşun dala konması ile hatırlama edimini arasında koşutluk kurar” (Tunç, 2020, s. 111). Tasavvufi anlamda Divan edebiyatında ötelere, bilinmeyeni keşif, arayış içindeki insan için kuş sembolünün kullanıldığı bilinmektedir. (Sinecen, 2017, s. 119). Yaman'ın bu şiirinin konusu bağlamında düşünüldüğünde *dala dönüşen kuş*,

vatanla bir oluşun, vatandan istemeyerek/ çırpınan bir kuş gibi ayrılışın yarattığı hüznü çağrıştırmaktadır.

Peygamberin Medine’ye varışıyla oluşan kalabalık, kargaşa şiirin devamında “İnsanlar kayar kapılardan dışarı/Yüzünün perdesini çekmiş kadınlar kalınca/Sokak boyu ayakları ayakları /Çokça ayakları” mısralarıyla anlatılmakta, “Bilmiyorum incinir mi gözlerin” dizesi ile peygamberin duyguları merak edilmekte ve anlaşılmaya çalışılmaktadır: “Filmin uzayan parmakları var yokluyor zihnimi/ Perdeyi aç ışığı ayarla gözümü doğrult/ Yüzleri dökülen çokça adam – ışık” mısraları ile başlayan bölümde ise şairin, Peygamberin Medine’ye hicreti bir sinema perdesinden izliyormuş hissi verirken devamındaki “Işığı kapat perdeyi doğrult sözümü ayarla” ifadeleriyle odaklan, dikkatini topla ve hisset mesajı verir gibidir. “Filmin uzayan parmakları” dizesi, tarihsel bir olayın günümüzün sinematografik belleğinde yer edişini çağrıştırtırken sembolik anlamda kitabın bütünü temsil ettiği düşünülen parmak sembolünün yinelendiği görülür.

İkinci Bölüm:

Bekleme Sancısı

Savaşı soluyan çocuklara

Dağınık ağızda üç beş kelime

Anlaşıldığımdan emin olmak için mi – doğru

Ellerim yer değiştirse diyorum durduracak kadar büyük değil

Her bir uçağı eziyor çocuk parmağıyla – çok uçak – çok bomba – boş yük

Kalem damlıyor pat pat bir bulut daha düşse

Parmağıyla bir

Parmağıyla bir daha

Peş peşe sıralanınca cümle kurulmuyor

Biz kapıyı sıkı kilitleyelim – kitlemeyin derdi annem olsa

Dışarıda kediler kaç kedi var tırmalıyor zihnimi

Ayrıntı: çelik kapı tokmağı aşağıda

El yordamıyla buluyoruz ceplerimizde ne çok iş

Bir karşılık ver – beni affet – bugün karışık

Hah işte buradaydı anahtar burada giriş kapısı burada el-Fatiha

Aralanan kapıdan hayâ et gözünü derdi annem olsa

İnsan aklıyla yaşıyor bense gözlerim

Gözlerim boş yük bu da ayrıntı nasıl olsa

Resim dönüyor bekleyin göreceğiz bunu da

“Bekleyin –ki biz de sizinle beraber”
 Gözlerimizi çevirip sınırlardan içeri
 Her insan yalnız savaşır cesedinden anla
 Durduracak kadar büyük değil ağzım
 Pat üç beş kelime
 Pat uçak ölüleri
 Kapı tokmağı pat pat pat
 Hah işte tam da burada çocuk
 Yumuşacık dokunuyor yanağına
 Parmağıyla bir
 Parmağıyla bir daha
 Emin olmak için mi
 Rahminde bekler toprağın (Yaman, 2019, s. 31–33)

Kitabının ikinci bölümünde yer alan bu şiir, savaşın yıkıcılığına doğrudan tanıklık eden çocuklara ithaf edilmiştir. Genel poetik üslubu kapalı ve sembolik olan şairin, şiirin başlığı altına düştüğü “savaşı soluyan çocuklara” dizesiyle, yönelimini ve it-hafını ilk defa açık ettiği görülür. Metin, bir annenin duyarlılığıyla harmanlanmış insani bir çaresizliğin izlerini taşır. Bu bağlamda, şairin hem bir insan hem de bir edebî özne olarak savaş karşısındaki etkisizliğini duyumsadığı ve şiiri bu eksiklik hissinin bir aracı olarak kullandığı görülür. Masumiyetin en yalın hâliyle somutlaş-tığı çocukların savaşın yıkıcı gerçekliğiyle karşı karşıya kalması, şairin kalemiyle verebildiği en derin tepkiyi bile yetersiz kılmaktadır. Nitekim; “Kalem damlıyor pat pat bir bulut daha düşse/ Parmağıyla bir/ Parmağıyla bir daha/ Peş peşe sıralanınca cümle kurulmuyor” mısralarında, şiirsel dilin ifade gücünün kırıldığı, kelimelerin anlam üretmekte yetersiz kaldığı bir anı dile getirirken “kalem” imgesi, şairin edim-sel varlığına işaret ederek onun duygu dünyasındaki çözülme ve çaresizlik hâlini de simgeler. Bu dizelerde çocuk masumiyetine uzanan kirliliği ve kötücül savaş eli karşı-sında söylenecek çok fazla şey olduğunu ifade eden şairin, bu çokluk ve yoğunluk karşısında yetersiz ve çaresiz kalışı hissedilir. Yazmanın asli aracı olan parmak, bu-rada anlam üretmekte kifayetsiz kalan bir organa dönüşür.

Şiirde yer alan “bulut” ve “gökyüzü” sembolleri, klasik şiir geleneğinden modern şiire uzanan çizgide, çoğunlukla doğurganlık ve hayat kaynağı imgesiyle yüklüdür. Bulutun kar ve yağmur gibi hayatı destekleyen unsurların taşıyıcısı olması, belleğin geçmişi muhafaza eden ve besleyen niteliğiyle özdeşleştirilmiştir (Tunç, 2020, s. 103). Nitekim Yaman’ın başka şiirlerinde de bulut, “toprağın annesi” olarak nitelen-miş; doğayı besleyen, yaşama kaynaklık eden bir figür olarak konumlandırılmıştır (*Üç Kelime-Rabbim Bizi Bağışla*, s. 21). Ancak söz konusu şiirde bulut sembolü, geleneksel anlam dünyasının dışına çıkarak savaş uçaklarından bırakılan bombaların neden olduğu toz ve dumanı çağrıştırır biçimde yeniden işlevselleştirilmiş gibidir.

Bu dönüşümün, hayatla özdeşleştirilen bir imgenin ölüm ve yıkımla yan yana getirilmesiyle oluşan güçlü bir tezat üzerinden kurulmuş olması dikkat çekicidir.

Metin, savaşın yalnızca fiziksel bir yıkım değil, aynı zamanda modernitenin kapitalist ve endüstriyalist yapı taşları üzerine inşa edilmiş bir şiddet makinesi olduğuna dair eleştirel bir bakış açısını da içerir. Enerji kaynaklarına erişim ve ekonomik tahakküm motivasyonlarıyla yürütülen savaşlar, teknolojik gelişmeler sayesinde geçmiş dönemlere kıyasla daha geniş ölçekli yıkımlara ve sivillerin, özellikle de çocukların kitlesel olarak hedef alınmasına neden olmaktadır. Medya aracılığıyla bu yıkıma tanıklık etmek zorunda kalan çağdaş bireyin, şahitliğe indirgenmiş pasif varlığı, şiirin merkezinde yer alan etik ve varoluşsal bir problematik hâline gelir. Şairin bu trajik izleyiciliği, şiirin ilerleyen mısralarında açıkça görünür: “Ellerim yer değiştirse diyorum durduracak kadar büyük değil”, “Durduracak kadar büyük değil ağzım”, “İnsan aklıyla yaşlanıyor bense gözlerim”, “Gözlerim boş yük bu da ayrımı nasıl olsa” dizilerinde yer alan “el” ve “ağız” imgeleri, yalnızca fiziksel yetersizliklere değil, aynı zamanda ahlaki ve manevi sorumluluk hissine de işaret eder. Özellikle İslami literatürde geçen “kim bir kötülük görürse onu eliyle değiştirsin...” hadis-i şerifi (Müslim b. Haccâc. 2020, s.151) bağlamında okunduğunda, şairin kendisini bu hiyerarşinin en alt basamağında, yalnızca kalbiyle buğz etme durumunda hissettiği görülür. Bu durum, sadece bireysel bir acizyet değil, aynı zamanda inanç, etik sorumluluk ve şiirin sınırları üzerine de derin bir sorgulamayı beraberinde getirir. Şairin tanıklık ettiği kötülüğe karşı “dil” ve “el” yoluyla müdahalede bulunamaması, onu yalnızca kalben karşı durabilen bir figüre dönüştürür; bu ise şiirin ruhunu derin bir hüzne ve metafizik bir sorguya taşır.

Üçüncü Bölüm:

Yorgun Mukallit

Beğen

Çünkü tutuyor çekip çekip

Yakasına çökmüş kalabalık bir geceye

Kırmızı sesleriyle dolu dopdolu çocuklar

Akıyorlar köşesiz bir odada

İşte mumlar

Rengârenk yangını insanın

İşte üfleyerek susanlar

Lekeli bir sesle

İşte söz edenler bizden

Şöyleymişiz ve böyle

Yorum yap
 Islak sesinden tutunmuş bir kız
 Nasıl bir çırpıda siliyor uzun upuzun kirpikleri
 Nasıl ki dudak dönüşürse bir çırpıda ıslığa
 ıslık her dudağın farklı şekli
 Fısıltı her dudağın farklı
 Kırmızı her dudağın
 Siliyor bir çırpıda palyaço
 İşte bizimmiş kocaman ayaklar koskoca
 Daha hızlı mı koşuyor
 Biz hep çocuklar sevin sin diyeymiş
 Şimdi daha kutsal mı anneyiz
 Köşesiz odada köşeli şapkasıyla
 Çünkü yakasından tutuyor çekip
 Gözünü çekip gözünden çekip
 Çekip çekip bırakıyor daha çok beğenin
 Bizden söz edenler paylaşın sesinizdeki lekeyle
 Mumlar ve kıpkırmızı kirpikleriyle
 Bu palyaço ölü (Yaman, 2019, s. 68–69)

Kitabın üçüncü bölümünde yer alan *Yorgun Mukallit* adlı şiir, çağdaş hayatın merkezî bir unsuru hâline gelen sosyal medyaya yönelik eleştirel bir bakış sunmaktadır. Şiirin başlığında yer alan taklitçi yani “mukallit” kelimesinin kullanımı, şiirin tematik merkezini oluşturan bireysel ve toplumsal sahicilik krizine doğrudan işaret etmektedir.

Şiirde yer yer kullanılan “beğenmek, yorum yapmak, çekmek, paylaşmak” gibi dijital çağın gündelik pratiklerine ait eylem fiillerinin özellikle *emir kipinde* kullanılması, sosyal medyanın birey üzerindeki yönlendirici ve hatta buyurgan etkisine dikkat çekmektedir. Bu kullanım biçimi, özellikle çocuklar başta olmak üzere bireylerin dijital ortamlardaki edilgenliğine değil, aksine sürekli olarak eyleme çağrılan birer etkin katılımcı veya görsel tüketim nesnesi olarak konumlandırıldığını; farklı motivasyon ve/veya ödül mekanizmalarıyla sosyal mecralarda faillğe zorlandığını imâ eder.

Ayrıca şiirde “Kırmızı sesleriyle dolu dopdolu çocuklar/ Akıyorlar köşesiz bir odada” mısralarında geçen “kırmızı” rengi, sadece fiziksel bir nitelik değil, aynı zamanda yoğun anlam katmanlarına sahip sembolik bir unsurdur. Türk şiirinde, özellikle de Divan edebiyatından günümüze renklerin sembolik işlev yüklenmesi yaygın bir poetik eğilimdir. Kırmızı renk, cazibe, güzellik, heyecan, öfke, tutku, kahramanlık ve savaş gibi çeşitli anlam alanlarını çağrıştırmaktadır (Demir, 2015, s. 57, 84). Bu

bağlamda, çocukların “kırmızı seslerle” dolu olması, onların dijital dünyanın albenisine kapılmışlığını ve bu dünyanın hem fiziksel hem psikolojik bir saldırganlık içerdiğini simgeler gibidir. Aynı şiirde geçen “kırmızı dudak” ve “kırmızı kirpik” tamlamaları da bu bağlamda, sosyal medyanın görseelliğe dayalı, abartılı, yapay ve ticarileşmiş estetik anlayışını eleştirel bir biçimde yansıtmaktadır.

“Akıyorlar köşesiz bir odada” dizesiyle ise çocukların sosyal medya karşısında geçirdikleri zamanın sınır ve denetimden yoksun, kontrolsüz biçimde akıp gidişinin ifade edildiği düşünülmektedir. Burada kullanılan “köşesiz oda” metaforu, dijital mekânların hem fiziksel olmayan doğasına hem de bireysel sınırları aşındıran yapısına dair güçlü bir görsel imge sunmaktadır. Bununla birlikte şiirin devamında yer alan aşağıdaki mısralarının sosyal medya fenomenlerinin görünürlük ve kabul uğruna kimliklerini nasıl dönüştürdüklerini ve bu dönüşümün ne denli yüzeysel ve tepkisel olduğunu yansıttığı düşünülmektedir:

Islak sesinden tutunmuş bir kız
Nasıl bir çırpıda siliyor uzun upuzun kirpikleri
Nasıl ki dudak dönüşürse bir çırpıda ıslığa
Islık her dudağın farklı şekli
Fısıltı her dudağın farklı
Kırmızı her dudağın
Siliyor bir çırpıda palyaço [...]

Bu satırlarda yer alan “palyaço” sembolü özellikle dikkat çekicidir. Palyaço sembolünün hem şiirde hem öykü ve romanlarda, “palyaço maskesi ardından toplumsal eleştiri” yapmak (Kaygın, 2017: 57), Sami Paşazade Şinasi’nin *Pantomima* öyküsünde olduğu gibi (Alan ve arkadaşları, 2019: 330), insanın toplumsal onay görmek veya hayatını idame ettirmek için takmak zorunda kaldığı maskelerin ardındaki yalnızlığını/ dramını anlatmak için kullanılagelmiştir. Yaman’ın şiirinde ise palyaço sembolünün maske çağrışımıyla, sosyal medyayı ve sosyal medya unsurlarının sahteliğini, sadece eğlenceye yönelik içeriklerini anlatmak için kullanıldığı söylenebilir.

Yaman’ın bu şiirinde aynı zamanda çocuklarını bile göre ve kontrolsüz bir biçimde sosyal medyaya teslim eden zamane anneliğine de bir eleştiri vardır. “Biz hep çocuklar sevin sin diyeymiş/Şimdi daha kutsal mı annemiz” mısraları bunu düşündürmektedir. Bununla birlikte annelik rolünün “kutsallık” nosyonu üzerinden yeniden sorgulanması, şiirin sosyal medya eleştirisini toplumsal cinsiyet rolleriyle de ilişkilendirmesi imkânı sunduğu görülmektedir.

“Bu palyaço ölü” şeklinde, şiiri bitiren son mısra ise dijital dünyanın sunduğu yapay kimliklerin ve geçici beğeni temelli varoluş biçimlerinin nihai anlamda tükenmiş-

lişe, anlamsızlığa ve gerçek dışı bir varoluşa mahkûm olduğunu düşündürür. Şair, bu mısra aracılığıyla sadece bir figürü değil, bütün bir dijital çağ estetiğini ve değer sistemini sembolik olarak sonlandırır.

Bununla birlikte kitapta yer alan şiirlerinin genel itibarla modernist poetikanın temel izleği olan varlığın dağılması, anlamın kırılması ve dilin güvenilmezliği fikrini merkeze aldığı görülür. Bu bağlamda eserdeki şiirlerin bireyin bedensel ve duygusal sınırları arasında sıkışmış varlığını temsil eden güçlü bir poetik örneği olduğu söylenebilir. Şiirlerde tekrar eden ve kırılarak çoğalan imgeler, öznenin kendilik deneyimini bedensel metaforlar üzerinden kurduğunu gösterir. Örneğin kalp ile parmak arasında kurulan bağ, yalnızca fizyolojik bir ilişkiye değil, aynı zamanda duygunun (kalp) ve ifadenin (parmak) arasında kalan şiirsel öznenin sessizliğine işaret eder.

Sonuç

Son dönem çağdaş Türk şiirinin dikkat çeken isimlerden biri olan Sümeyra Yaman, *Parmak Hesabı* adlı şiir kitabında, modern hayatın bireyde yarattığı yalnızlık, çaresizlik ve sıkışmışlık hâlini imgelerle örülü, özgün ve yoğun bir şiir diliyle ifade etmeyi başarmaktadır. Kitapta yer alan şiirlerde, modern yaşamın hızına ayak uydurmaya çalışan bir kadın, bir anne ve bir birey olarak insanın kendisini yetersiz hissetmesi, şiirsel anlatının merkezinde yer almakta; modern çağın yol açtığı yıkımlara karşın bireyde ve toplumda beliren duyarsızlığa duyulan şiirsel tepki, Tanrı'dan af dileme edimine uzanan eleştirel bir boyut kazanır.

Modern bireyin hem iç dünyasını kontrol edemediğini hem de dış dünyayla sağlıklı bir iletişim kuramadığını güçlü sembolik çağrışımları olan imgelem kullanımıyla hissettiren Yaman şiirlerindeki özne, modernist şiirin temel izleği olan “tamamlanmamış benlik” fikriyle örtüşen bir yaklaşımla kurgulanmıştır. Bu eksiklik, psikanalitik bağlamda *yaralı özneyi*; dil felsefesi açısından ise *temsilin olanaksızlığını* düşündürür. Şiir, öznenin hem duygu hem dil düzeyinde bir kopuş yaşadığını gösterir. Bu kopuşla şiir kendisini açıklamak yerine sürekli belirsizlik üreterek anlamı geciktirir. Bu bağlamda Yaman'ın şiirinde benlik ne toplumsal aidiyetlerle tanımlanabilir ne de bireysel anlatıların bütünlüğüyle kurulabilir. Şiirsel özne, sürekli kayganlaşan bir zeminde, beden, hafıza ve yazı arasında bocalar. Bu bocalama onu hem modernist birey figürüne hem de çağdaş kadın şiirinin kimlik ve temsil sorunlarına yakınlaştırmaktadır. Öznenin “yazı yazması” bir anlatı kurma çabasıdır; ancak bu çaba hem biçimsel hem de epistemolojik düzlemde başarısızlığa uğrar. Dil, kendini açıklayan değil, kendini kapatan bir yapıdadır.

SümeYra Yaman'ın şiirinde dikkat çeken en belirgin tematik katmanlardan bir diğeri de anlamın ve ifadenin sessizlik üzerinden kurulmasıdır. Yaman'ın metinlerinde ses, çoğu zaman bastırılmış; söz, çoğunlukla eksiltilmiş; anlatı ise yarıda bırakılmıştır. Bu yönüyle şairin poetikası, klasik temsilci şiirin doluluğuna karşılık, bir *eksiklik estetiği* kurar. Modernist şiirin anlamı kırarak çoğaltan yapısıyla da uyumlu olan bu yaklaşım, söylenemeyen, ifade edilemeyen ya da dile döküldüğünde artık anlamını yitiren duygulara odaklanır. İfadedeki eksiltme tercihlerinin bir tür hafıza, duygulanım ve yük taşıdığı görülür. Sözcüklerin söyleyemedikleri, aslında şiirin gerçek içeriğini oluşturur. Yaman'ın şiiri bu noktada sözcüğün suskunlukla bulunduğu yerde varlık kazanması meselesine yaklaşır. Buradaki sessizlik, yalnızca bireyin içsel bunalımı değil, aynı zamanda kadınlık deneyiminin tarihsel olarak bastırılmışlığıyla da ilişkilidir. Bu yönüyle metinler hem bireysel bir kırılmayı hem de toplumsal bir suskunluk tarihini estetize eder. Bu doğrultuda şiirde sıklıkla kullanılan eksilteli söylem yalnızca estetik bir jest değil, tarihsel ve kültürel olarak yapılandırılmış sessizliğin şiirsel bir izdüşümü olarak okunabilir. Bu sessizlik, bireysel bir kırılmanın dışavurumu olduğu kadar, kolektif bir suskunluk tarihinin de taşıyıcısıdır. Dolayısıyla Yaman'ın şiirleri, sessizlik aracılığıyla hem bireysel hem de toplumsal bir deneyimi estetize eden çok katmanlı bir anlatım biçimi geliştirir.

Bu bağlamda şiirlerdeki boşlukların yalnızca tipografik değil, anlamsal düzeyde de belirgin olduğu düşünülmektedir. Duygular tamamlanmaz, cümleler yarım kalır, imgeler netliğe ulaşmadan dağılır. Bu tercih, bilinçli bir sessizlik stratejisinin ürünüdür. Başka bir deyişle Yaman'ın şiirlerinde sessizlik, bir yokluk değil; fazlalığın reddidir. Böylece okuyucu, anlamı tamamlamak ya da yeniden kurmak zorunda bırakılır.

Ayrıca modernist şiirin temel yapısal öğelerinden biri olan parçalanmışlık da Yaman'ın şiirlerinde sıkça görünür. Zamanın doğrusal akışı kırılır, özne yer değiştirir, anlatı çözülür. Bu çözülme bir yıkım değil; daha çok varlığın yeni biçimlerde yeniden inşasına olanak tanıyan bir dağılımdır. Boşluklar, yalnızca bir şeylerin eksikliği değil, aynı zamanda henüz söylenmemiş olanın potansiyelini taşır.

Son tahlilde *Parmak Hesabı*, yalnızca tematik düzeyde değil, aynı zamanda biçimsel düzlemde de modernist şiirin temel dinamiklerini güncel bir poetik bağlamda yeniden üretmektedir. Yaman'ın şiir dilinde görülen doğrudan değil, çoğunlukla ertelenmiş, yönü değiştirilmiş ya da şiirsel bir suskunlukla kuşatılmış estetik tercihin yalnızca poetik bir tutum değil, aynı zamanda bireyin dış dünya ile kurduğu gerilimli ilişkinin bir yansıması olarak değerlendirilmesi gerektiği düşünülmektedir. Bu estetikle eksilteli imgeler, parçalanmış anlatı yapısı ve bedensel göndermeler hem kadınlık deneyimini hem de modern bireyin iletişimsizlik içindeki kırılganlığını çok katmanlı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu bağlamda modernist şiir geleneğini, çağdaş duyarlık ve dil çeşitliliğiyle harmanlayan özgün bir poetika sunan Yaman, modernist

şiiirin biçimsel ve tematik kodlarını kadın öznenin kırılğanlığı ve içsel derinliği çerçevesinde yeniden tanımlar. Bu bağlamda *Parmak Hesabı* hem bireysel bir içsel çözümlemenin hem de toplumsal hafızayla kurulan eleştirel bir hesaplaşmanın şiirsel biçimini oluşturan nitelikli bir edebî metin olarak değerlendirilmelidir.

KAYNAKÇA

Akıncı, Mehmet Alparslan. Türk şiirinde İlk Mistik-Asaf Halet Çelebi. *Mavi Atlas*, cilt 7, sayı 1, 2019, ss. 300.

Aksan, Doğan. *Şiir Dili ve Türk Şiir Dili*. Türk Dil Kurumu Yayınları, 1998.

Alan, Selami ve Koçak, Büşra. “Sami Paşazade Sezai’nin ‘Pandomima’ Hikâyesindeki Sembol ve Çağrışımlar”, *Söylem Filoloji Dergisi*, c.4, sayı 2, 2019, ss. 330

Anwar, M. “Fragmentation in Modernist Poetry.” *Academia.edu*. Web. 7 Mayıs 2025.

Armağan, Yusuf. *Türk Edebiyatı ve Modernleşme* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Bölümü, 2007. Bradbury, Malcolm & McFarlane, James. *Modernism: A Guide to European Literature*. Penguin. 1976.

Çetişli, İsmail. *Batı Edebiyatında Akımlar*. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, 2009.

Demir, Recep. “Divan Şiirinde Kırmızı Renk.” *Türkiyat Mecmuası*, sayı 25, 2005, ss.57:84

Erdoğan, Ayten. İkinci Yeni Şiirinde Anlam ve Kapalılık Sorunu. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, c. 5, sayı 3, 2016, ss. 1456–1473.

Eziler Kıran, Ayşe. Şiir Çözümlemesinde Dilbilimsel Yöntemler ve Araçlar. *Türk-bilig*, sayı 10, 2005, ss.19. https://avys.omu.edu.tr/storage/app/public/bekirsakir.konyali/139342/Ahmet_Hasimin_Poetikasi_Poetics_of_Ahmet.pdf (Erişim Tarihi:16.05.2025).

Kaçıroğlu, Murat. Sanatta Modernizm ve Modernist Şiir Üzerine Bir Deneme. *ETÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt 3, sayı 5, 2018, ss.18.

Kartal Güngör, Tülin. Arayış ve Kaçış Metaforu Olarak Baudelaire’nin Kötülük Çiçekleri. *Al-Farabi Sosyal Bilimler Dergisi*, c. 2, sayı 1, 2008, ss.115.

Kaygın, Şenay. Heinrich Böll’ün “Palyaço” Adlı Romanında Hiciv ve İronik Yansımalar. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sayı 59, 2007, ss.57.

Levenson, Michael. *Modernism*. New Haven: Yale University Press, 2011.

Müslim b. Haccâc. *Sahîh-i Müslim: Tercüme ve Şerhi* (çev. M. Y. Kandemir, Cilt 1, Hadis No: 49). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2017.

Namık Kemal. Mukaddime-i Celal. M. Kaplan (Haz.), *Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi*, cilt 2, Marmara Üniversitesi Yayınları, 1993.

Oktay, Ahmet. İmkânsız Poetika. Alkım, 2004.

Sinecen, Fatma. Usuli Divanında Kuşların Sembolik Değeri. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, sayı3, 2017, ss. 119–130.

Sivri, Tuğba. Lirik Olan Politiktir: 1980 sonrası Türk Şiirinde Dışıl Dilin Oluşumu. *Kültür ve İletişim / Culture & Communication*, sayı 22, 2019, ss.32-43.

Somani, Parin. The Role of Symbolism in Modernist Literature. *IRE Journals*, cilt 7, sayı 4, 2023, ss. 355–356. <https://irejournals.com/formatedpaper/1705136.pdf>. (Erişim Tarihi:10.04.2025).

Tunç, Gökhan. Postmodern Şiir ve Lâle Müldür'ün Şiirlerinde Postmodern Özellikler. *Söylem Filoloji Dergisi*, cilt 6, sayı 2,2021, ss. 279.

Tunç, Gökhan. *Şiir ve Bellek*. Ötüken Yayınları, 2020.

Yaman, Sümeyra. *Parmak Hesabı*. İstanbul: Şule Yayınları, 2019.

Yivli, Oktay. Ahmet Hâşim'in Poetikası. Tohum Dergisi. [https://www.academia.edu/12459954/Ahmet_Ha%C5%9Fimin_Poetikas%C4%B1_Poetics_of_Ahmet_Hashim_\(Erişim_Tarihi:_05.04.2025\)](https://www.academia.edu/12459954/Ahmet_Ha%C5%9Fimin_Poetikas%C4%B1_Poetics_of_Ahmet_Hashim_(Erişim_Tarihi:_05.04.2025)).

Yücel, Zeynep. From Natural Law to Universal Declarations: İnsan Hakları Normlarının Evrensellik İddiası ve Çifte Standartlar. *Yönetim ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, cilt 21, sayı 4, 2023, ss.77.