

söylem

FİLOLOJİ DERGİSİ



e-ISSN 2548-0502

Haziran 2016 * Sayı 1

Söylem, haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez yayımlanan ulusal-hakemli bir e-dergidir.

YÖNETİM

Editör : Doç. Dr. Oktay Yivli
Editör yrd. : Uzm. Senem Gezeroğlu
Yayıncı : Yusuf Çetin

İngilizce danışmanı : Prof. Dr. Çiğdem Pala Mull
İngilizce danışman yrd. : Arş. Gör. Ahmet Duran Arslan
İletişim : <http://dergipark.gov.tr/soylemdergi>

DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Mustafa Argunşah (Erciyes Üniversitesi)
Prof. Dr. Nurullah Çetin (Ankara Üniversitesi)
Prof. Dr. S. Dilek Yalçın Çelik (Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Medine Sivri (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fazıl Gökçek (Ege Üniversitesi)
Prof. Dr. Alaattin Karaca (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)
Prof. Dr. İbrahim Dilek (Gazi Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Nesrin Karaca
Prof. Dr. Muharrem Dayanç
Doç. Dr. Sefa Yüce
Doç. Dr. Yasemin Mumcu
Doç. Dr. Bedia Koçakoğlu
Doç. Dr. Oğuz Öcal
Doç. Dr. Orhan Oğuz
Doç. Dr. Abdullah Harmancı
Doç. Dr. Şahika Karaca
Yrd. Doç. Dr. Cafer Gariper
Yrd. Doç. Dr. Ebru Özgün

Yrd. Doç. Dr. Halil Adıyaman
Yrd. Doç. Dr. Mahmut Babacan
Yrd. Doç. Dr. Maksut Yiğitbaş
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Soğukömeroğulları
Yrd. Doç. Dr. Ramis Karabulut
Yrd. Doç. Dr. Sevim Sermet
Yrd. Doç. Dr. Veli Uğur

MAKALELERİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Söylem; dil, dilbilim, dil felsefesi, edebiyat inceleme ve araştırmaları, edebiyat kuramı, karşılaştırmalı edebiyat, edebî eleştiri, göstergebilim, anlatıbilim, halkbilim, çeviribilim, edebiyat sosyolojisi ve edebiyat felsefesi alanlarında yapılan özgün bilimsel çalışmalara, kitap tanıtımlarına ve çevirilere yer veren hakemli bir dergidir.

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

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

Yazım Dili

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

Yazım Kuralları

1. **Başlık:** Makalenin içeriğiyle uyumlu olmalı; yalnızca sözcüklerin ilk harfi büyük yazılmalı, 18 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak düzenlenmelidir.
2. **Yazar adı:** Yazar ad ve soyadını oluşturan bütün harfler büyük yazılmalı, 11 punto, **koyu** biçimde ve ortalanarak şekillendirilmelidir. Yazarların görev yaptıkları kurum ve eposta adresleri "*" işaretiyle dipnotta verilmelidir.
3. **Öz:** Makalenin başında konuyu kısa biçimde ifade eden en az 75, en fazla 150 sözcükten oluşan Türkçe ve İngilizce özetler bulunmalıdır. Özetlerin altında boşluk bırakılmadan en az 5, en fazla 8 sözcükten oluşan "anahtar sözcükler" ve "keywords" yer almalıdır.
4. **Düzen:** A4 boyutuna, Word programına "Palatino Linotype" fontuyla/karakteriyle 11 punto ve 1,3 satır aralığıyla yazılmalıdır. Paragraf başı değeri 1 cm olmalı (blok alıntılar hariç), paragraf arası boşluğu bırakılmamalıdır. Sayfa kenarlarından (sağ, sol, üst, alt) 2,5'ar santimlik boşluk bırakılmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar, koyu değil eğik (italik) biçimde ya da çift tırnak içinde belirtilmelidir.

5. **Bölüm başlıkları:** Ana başlıkların hepsi büyük harfle ve koyu, ara başlık ve alt başlıkların hepsi koyu ve ilk sözcükleri büyük harfle yazılmalıdır.
6. **Tablo ve şekiller:** Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Şekil numaraları ve adları şeklin hemen altında olmalıdır.
7. **Alıntılar:** Doğrudan alıntılar tırnak için verilmelidir. 4 satırdan az alıntılar paragraf içinde, 5 ve daha fazla satırdan oluşan alıntılar bağımsız paragraf şeklinde verilmelidir. Bu tür blok alıntılarda soldan ve sağdan 1,5 cm boşluk bırakılmalı, ayrıca paragraf başı değeri verilmemeli ve yazı 10 punto büyüklükte olmalıdır. Satır aralığı için yine 1,3 değeri verilmelidir. Dipnot yalnızca metin içinde yapılamayan açıklamalar için kullanılmalı ve bu kısımdaki karakterler 9 punto olarak düzenlenmelidir.
8. **Gönderme:** Metin içindeki göndermelerde APA sistemine uyulmalı; tek yazarlı yayınlarda (Kaplan 1980: 56) biçiminde, çok yazarlı alıntılarda (Enginün vd. 2013: 35) biçiminde belirtilmelidir.
 - * Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı yer alıyorsa göndermede yalnızca yayın yılı ve sayfası belirtilmelidir: Göçgün (2004: 37)
 - * İnternet kaynaklarında ise kaynağa ulaşma tarihi belirtilmeli ve adresler kaynakça bölümünde de verilmelidir. Örnek: www.soylem.com.tr (erişim 28.02.2016)
9. **Kaynaklar:** Makalenin sonunda yazar soyadlarına göre alfabetik olarak düzenlenmelidir. Örnek: Tanpınar, Ahmet Hamdi (1988). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
 - * Kaynağın iki yazarı varsa çalışmada adı önce yer alan yazarın soyadı bilgisi önce verilir. Örnek: Parlatır, İsmail ve Nurullah Çetin (1996). *Genç Kalemler Dergisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
 - * Kaynağın üçten fazla yazarı varsa ilk yazarın bilgilerinden sonra vd. kısaltması kullanılmalıdır. Örnek: Kaplan, Mehmet vd. (1983). *Devrin Yazarlarının Kalemle Millî Mücadele*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
 - * Kitap ve dergi adları gibi büyük-bağımsız eser adları eğik (italik), kitap bölümü, şiir gibi küçük-bağımlı eser adları normal ama çift tırnak içinde yazılmalıdır.
 - * Dergi, ansiklopedi maddesi, kitap bölümleri kullanılmışsa kaynakçada sayfa aralığı bilgisi sonda verilmelidir.
 - * Varsa çeviren, derleyen, hazırlayan, editör adına yazar ve eser bilgisinden sonra verilmelidir.
 - * Kaynaklarda aynı yazarın aynı tarihli birden fazla eseri olması durumunda "a, b, c ..." biçiminde gösterilmelidir.
 - * Tezden yararlanılmışsa yazarın soyadı-adı, tezin yazıldığı tarih, eğik karakterlerle tezin başlığı, tez tipi, şehir ve üniversitenin adı yer almalıdır. Örnek: Yivli, Oktay (2005). *Ahmet Muhip Dıranas'ın Şiiri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Osmangazi Üniversitesi.
 - * İnternette yararlanılan kaynaklarda yazarın soyadı-adı, başlık, internet adresi ve erişim tarihi verilmelidir.

İçindekiler

Editörden / 5

Makaleler

Tehlikeli Oyunlar'a Biçimci Yaklaşım: **Birsel Sağıroğlu** / 6-24

Ferit Edgü'nün "Yazar ve Yazman" Adlı Öyküsünde Yaratıcı Yazarlık Bağlamında Benlik Algısı:

Senem Gezeroğlu / 25-34

Leylâ Erbil'in Öykülerinde Evlilik Teması: **Seda H. Sayđılı** / 35-65

"Eşik" Öyküsüne Göstergibilimsel Yaklaşım: **Aysun İlhan** / 66-77

Amat Romanında Yeni Tarihselcilik: **Aslı Yüksel** / 78-91

Fantastik Bir Anlatı: *Tek Kanatlı Kuş*: **Cennet Yarşı** / 92-97

Kitap Tanıtımı

Özdemir İnce'nin *Şiir ve Gerçeklik* Kitabı Üzerine: **Pınar Çakar** / 98-99

Editörden

Söylem Filoloji Dergisi, Haziran 2016 sayısı ile ilk kez okur karşısına çıkıyor. Her ne kadar bu sayıda yer alan makalelerin hakem süreçleri yaz aylarında tamamlanmış olmakla birlikte dergimizin **DergiPark** sistemine kabulü beklendiği için yayında bir miktar gecikme yaşandı. Bundan ötürü yazar ve okurdan özür diliyoruz. Bunun yanı sıra dergimize katkı veren başta danışma kurulu, hakem kurulu üyelerimize, yazarlarımıza ve teknik yardımları için TÜBİTAK çalışanlarına gönülden teşekkür ediyoruz. Zira bu tümcedeki her bir bileşen yan yana gelmeseydi, mutlu sona ulaşamazdık.

Haziran ve aralık aylarında olmak üzere yılda iki kez ulusal düzeyde ve elektronik ortamda yayın yapacak olan dergimiz, sayfalarını bütünüyle filoloji alanına ayırmaya karar verdi. Derginin çalışma sahasını belirleyen filoloji kavramı ise ÜAK tarafından tanımlandığı biçimiyle kabul edildi.

Türk dili ve edebiyatı, Batı dilleri ve edebiyatları, Doğu dilleri ve edebiyatları, karşılaştırmalı edebiyat, çeviri bilimi, halk bilimi, dil bilimi, gösterge bilimi, anlatı bilimi gibi disiplinlerle ilgili özgün bilimsel makaleler ve yine bu kategorilere ait yabancı dillerden yapılan çeviri makaleler ve aynı alanları ilgilendiren kitap tanıtım yazıları dergimize kabul edilecek; hakem sürecini geçen çalışmalar *Söylem*'de yayımlanacaktır.

Filoloji alanını odağa almamızın ilk nedeni, edebiyat ve dil alanlarında çalışma yapan tüm akademisyenleri ve lisansüstü öğrencilerini aynı yayında buluşturmak, bu biraradalık üzerinden birbirlerinin yazılarını okuyabilme ve birbirlerinin yöntem ve anlayışlarını izleyebilme olanağını sağlamaktır. İkinci neden ise derginin tüm sosyal bilimler alanına açılması durumunda ortaya çıkabilecek karmaşadan kaçınıp daha yalın ve derli toplu bir yayın oluşturma isteğidir.

Bu sayıdaki makale ve tanıtım yazıları Yaşar Kemal, Oğuz Atay, Leylâ Erbil, Ferit Edgü, İhsan Oktay Anar, Özdemir İnce, Mustafa Kutlu gibi modern Türk edebiyatının yazarları çevresinde şekillendi. Bu çalışmalar gösterge bilimi, yeni tarihselcilik, biçimcilik, fantastik, hermenötik, anlatı bilimi gibi yaklaşımlar ve yöntemler eşliğinde adı geçen yazarların yapıtlarını ele aldı.

Gelecek sayılarımızda daha geniş konu ve yazar yelpazesıyla karşınızda olmak umuduyla iyi okumalar diliyoruz.

Tehlikeli Oyunlar'a Biçimci Yaklaşım

BİRSEL SAĞIROĞLU*

Öz

Oğuz Atay'ın (1934-1977) önemli eserlerinden biri olan *Tehlikeli Oyunlar* 1973 yılında yazılır. Yazıldığı dönemle ilgili çeşitli ipuçları barındıran eser, oyun içinde oyun tekniği, iç içe geçmiş zaman anlayışıyla ve de anlatı katmanlarındaki çeşitliliğiyle göze çarpar. Eserde okuyucuya farklı oyunlar oynayan anlatıcı, büyük bir karmaşa yaratır. Roman dört ana bölümden ve on sekiz alt bölümden oluşur. Bu parçalı yapı "örnek okur"un işbirliğiyle çözümlenebilecek tekinsiz bir atmosferi destekler. Bu çalışmada, Umberto Eco'nun metnin iç dinamiklerini esas alan sanat anlayışının izleri sürülecek ve *Tehlikeli Oyunlar*'da yer alan bazı bölümler -eklektik bir anlayışla- çalışmanın amacına uygun olarak çözümlenecektir. Roman, "zaman", "okur" düzleminde yarattığı şizoid teknik bakımından ele alınacak ve romanda "yorumlayıcı işbirliği" ile "inançsızlığın askıya alınması" kavramlarının izleri sürülecektir.

Anahtar sözcükler: Umberto Eco, söylem zamanı, örnek okur, yorumlayıcı işbirliği, inançsızlığın askıya alınması.

A FORMALIST APPROACH TO TEHLİKELİ OYUNLAR

Abstract

Tehlikeli Oyunlar which is one of the most important novels of Oğuz Atay was written in 1973. The novel that has various clues about the period it was written comes into prominence with the technique of game within the game, intertwined time comprehension and the diversity in narration layers. The narrator of the text prepares different language games for readers and by doing this s/he enhances

* Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü doktora öğrencisi, birselsagioglu@gmail.com

vagueness and complexity of the text. The novel consists of four main parts and eighteen subparts. This partial structure supports an uncanny atmosphere that can be analyzed with cooperation of “representative reader”. In this study, Umberto Eco’s sense of art that is based on the internal dynamics of text is going to be searched and some parts in *Tehlikeli Oyunlar* are going to be analyzed with an eclectically understanding in line with the aim of the study. The novel is going to be handled in terms of the schizoid technique created in time and reader plane and the concepts of “interpretative cooperation” and “the suspension of disbelief” are going to be scrutinized.

Keywords: Umberto Eco, discourse time, representative reader, interpretative cooperation, the suspension of disbelief.

1. Yorumlayıcı İşbirliği Işığında *Tehlikeli Oyunlar*: İntihar mı? Oyun mu?

Rönesans’a kadar Batı’da egemen konumda olan öge “retorik”tir. On altıncı yüzyılda Rasyonalizm ve on dokuzuncu yüzyılda Pozitivizm retoriğin yerine geçer. Roland Barthes’a göre “Edebiyat Mallarme gibi birkaç öncü yazar dışında kendisini dil olarak hissetmeyi bıraktı.”(2013: 20) Yazının devamında Barthes, günümüzde edebiyat ile dilbilimin yeni bir bakış açısının egemen olduğu ortak bir düşünce alanının olduğunu savunur. Yazma eyleminin dilbilim kategorisi yardımıyla ifade edilebilecek bir alan olarak tanımlar (2013: 21-22). Bu çalışmada da yöntemsel bir bakış açısıyla eserdeki nesnellik irdelenir. Metin, gerçekliği temsil edilmiş biçimi bakımından değerlendirilir. Kendi bünyesinde birden fazla çoğul anlam barındıran eserin hangi söylem olanağına sahip olduğu belirlenmeye çalışılırken tarihten, yazarın kişiliği veya zevklerinden bağımsız bir ifade gücü elde edilir. Barthes’ın da vurguladığı gibi dünya yazardan yapıtının sorumluluğunu üstlenmesini ister. Fakat yazar yalnızca biçime bağlılığıyla tanınmalıdır. Yan anlamlar üreten, başkasının sözü konumundaki metni yorumlamak, bir “biçim” sorunu olmalıdır (2012: 15-17). Metnin iç dinamiklerini ve bunların sınıflandırılmasına dayanan biçime dayalı uygulam

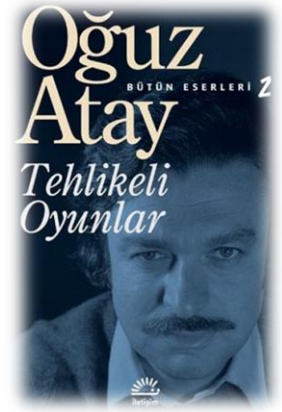
olanakları, sözgelimi, metnin çelişkisini, ritmini, söylemini teknik dille ifade etmeye olanak sağlar. Buna göre *Tehlikeli Oyunlar* biçime dair hangi kodlarla ifade edilebilir ya da bu kodların romanda konumlanması nasıldır?

Tehlikeli Oyunlar, Hikmet Benol'un iç dünyasını, çelişkilerini yarattığı kişilerle somutlaştıran bir eser olarak değerlendirilebilir. Otuzlu yaşlardaki Hikmet Benol, aldığı yeni kararlarla birlikte hayatını bütünüyle değiştirmek ister ve modern dünyayı terk ederek gecekonduya taşınır. Onun gecekondudaki komşuları, Albay Hüsametdin Tambay ve Nurhayat Hanım'dır. Hikmet Benol, Albayla oyunlar yazarken iç konuşmaları ve hayalleri oyunlara dâhil olur, onun iç hesaplaşması yazdığı bu oyunlarda belirginleşir. Özellikle geçmişiyle yüzleşen Hikmet Benol, yazdığı oyunlarda da başarılı olamaz ve romanın sonunda intihar eder.

12 Mart askerî darbesinden sonra yazılan bu eser, Türkiye'nin siyasi tarihi dışında, Türkiye'deki aydını, Batıcılık fikrini ve sanatı da tartışır. Yıldız Ecevit'in vurguladığı üzere romanın ana tematiği Atay'ın ilk romanında olduğu gibi ontolojiktir, konunun geçtiği yer ise bireyin ruhunun derinlikleridir (2009: 101). Yunus Şahin romanı şöyle değerlendirir:

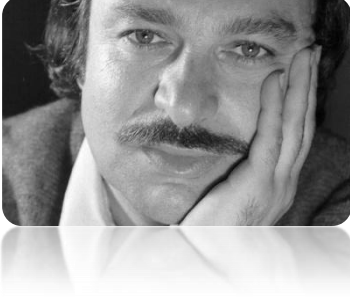
“Eserin önemli özelliklerinden biri, hayatla oyunun yani gerçeğe kurmacanın iç içe girmesidir. Romanda bilinçli olarak oyunla gerçek hayat karıştırılmış, neyin gerçek neyin kurmaca olduğu belirsizleştirilmiştir. Albay Hüsametdin ile eşi Nurhayat Hanım'ın gerçekten var olup olmadıkları belli değildir. Kendi içerisinde birçok alt karaktere bölünen Hikmet bile belli bir noktadan sonra kendi varlığından şüphe duymaktadır. Böylece Atay'ın üstkurmacayla yapmak istediği, her şeyin aslında bir kurgu olduğu gerçeğini vurgulamaktır. Başka bir deyişle Atay'a göre hayat bir oyundan ibarettir.” (2014: 17)

Hikmet Benol XIV. bölümde (Büyük Oyun), gerçeğe oyunu karıştırdığını itiraf eder: “Her sabah uyanınca biraz isteksiz de olsak, hepimiz sahnenin bir



yerinde, bizi çevreleyen büyük ve uzak dünyanın sevimli bir benzerini kurmak için toplanırız. Sonunda, kendi oyunumu, bütün bu oyunların dışında ve gerçek olarak yaşamaya karar verdim.” (2011: 348) O, bölümün devamında okuru şaşırtmaya devam eder, romandaki “doğruluk” dil ustalığıyla farklı boyutlara taşınır: “Sevgi ile geçen gün karşılaştığım ben olsaydım, gecekondular ve Bilge ve hatta Sevgi’den ayrılmış olmam gerçekliğini kaybederdi. Yoksa Sevgi’den ayrılmadım mı? Belki de sıcak bir günün öğleden sonrasında, uzandığım kanepede uyuyakaldım.” (2014: 353) Bu durumda Oğuz Atay’ın romanda bir düzen yaratmak için özel bir çaba harcadığını fakat okurun bu çabayı fark etmemesi için ayrı bir ifade gücünden yararlandığı düşünülebilir mi? Ya da anlatıcı, bu sözleriyle okuru romanla ilgili uarmakta mıdır, uarıyorsa hangi konularda uarmaktadır? Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti* adlı kuramsal çalışmasında “okur”un bu sorularını cevaplar. O, kuramında okurun metne bağlılığını esas alır. Okur metnin dışına çıkamaz, âdeta metne hapsolür ve de tek koşulla özgürdür: metne bağlılık. Eco’nun üzerinde durduğu kavramlardan biri de “yorumlayıcı işbirliği”dir. Eco’ya göre okur, metinden metnin açıkça söylemediği şeyleri çıkarsamalı ancak okur metnin söylediklerinin tersini de söylememelidir (2015: 122). *Tehlikeli Oyunlar*, sözgelimi, Şahin’e göre Hikmet Benol’un intiharıyla sonlanır (2014: 15). Şenocak ise Hikmet Benol’un romanın birçok yerinde uykuya daldığını romanın bazı bölümlerinin uyku ile başlayıp uyku ile bittiğini ve bu nedenle tüm romanın “uyku” parantezine alınmış olabileceğini ifade eder (2011: 43-44). Bu durumda iki yorumdan hangisi doğrudur? Eco’ya göre birinci düzey okur veya ampirik okur kendi beklentilerini yazarın beklentilerinin önüne koyar. Metin böyle okurlar için tutkularının nesnesidir. Ayrıca ampirik okurun metni nasıl okuması gerektiğini belirleyecek bir yasa da yoktur. Hâlbuki örnek okur metinle işbirliği içindedir. Metnin yaratmaya çalıştığı okur tipidir ve metni okuması tasarlanan biçimde okur (2015: 20-21).

Romanın başında Hikmet yataktadır. Uyku ile uyanıklık arasında gidip gelen Hikmet, “Yüzükoyun yatar; başını yastığa, daha doğrusu, kılıf geçirilerek yastık hâline getirilmiş mindere bastırır.” Yan odada ise Asuman ve Naciye Hanım’ın



sesleri işitilir. Onların konuşmalarına Hikmet'in iç konuşmaları eşlik eder. Çok geçmeden Hikmet yatağından doğrulur ve yanı başındaki kişi Hüsamettin Bey'dir (2011: 13-20). Atay, okuyucuyla oyun oynayarak hiçbir düzlemin gerçekliğinden emin olmamamıza neden olur (Şenocak: 62). Çünkü Hüsamettin Bey'in görünmesinden sonra anlatıcı (Hikmet) okurun kafasını karıştırmaya devam eder: "Nerede olduğumu bulamıyorum Hüsamettin Bey. Aklım bir yere takıldı. Bana dayanılmaz baskılar yapıyordu. Kim? Hangi şehirde? Kollarıma, bacaklarıma... sözlerimi gayrı ciddiye... ellerimi bu korkunç boşluğa... sus... uyanınca düzelecek." (2011: 21). Bölümün (Gecekondu) devamında anlatıcı geriye sapmalarla (analeks) karısından, evliliğinden, silah arkadaşlarıyla buluşmasından bahseder. Atay, kurduğu dünyayla ilgili her şeyi söylemez. Belli noktalara değinir, kalanı için "örnek okur"dan destek bekler. Bu nedenle geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasındaki sınır bazen kaybolur. Şenocak'ın vurguladığı gibi, örneğin, ikinci bölümde (Dul Kadın) Nurhayat Hanım'ın gelmesiyle birlikte tekrar şimdiki zamana, gecekonduya döneriz. Hidayet'in mektubunun okunmasıyla beraber kışlaya, sonra yazdığı oyunun okunması sırasında fantastik bir tiyatro âlemine geçeriz. Bu oyun, içerdiği Hamlet göndermeleri ile okur için aynı zamanda metinler arası bir yolculuk niteliği de taşır. Nurhayat Hanım'ın oğlu Hidayet'e göndermek üzere Hikmet'e yazdırdığı mektupta ise düzlemler iyice karışır (2011: 62).

Eco'ya göre "Her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır. Bir metin, alıcının anlaması gereken her şeyi söylese mahvolurduk" (2015: 14). Romanın bu çoklu düzleminden kaynaklanan kaosun Eco'nun bu düşüncesini desteklediği düşünülebilir. Roman, geriye sapmalar (analeks) etkileyici hâle getirilir. Böylece anlatının bütününde okur geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki parçalı anlatımda yolunu kaybeder, aynı zamanda bir seçim yapmaya da zorlanır. Bu seçimde analeks Eco'nun da vurguladığı gibi anlatıcının unutkanlığını giderme işleviyle dikkat çeker (2015: 47). Geri dönüşler aracılığıyla anlatı, zamanın akışından

kısmen bağımsız bir yapı olarak örgütlenir, zamansal süreklilikte kesintiler ortaya çıkar (Genette 2011: 41). Romanda Hikmet, sırasıyla Albay Hüsamettin Bey, ülke, meyhane, Bilge, Sevgi, Selim Bey, mum ışığı, mücevherler bölümlerini geriye sapmalarla okura tanıtır. İlk iki bölümde oyunun kahramanlarına ve mekânına yer verilir. Son iki bölümde ise kavramlar (korku, düşüş, yalnızlığın oyuncakları), mimetik imgeler (son yemek, Antonious ve Kleopatra, Austerlitz Savaşı) göze çarpar. Fakat XIII. bölümde örnek okura önemli bir bilgi aktaran Hikmet “bütün bunlar benim hayalimin ürünleri” diyerek anlattıklarının kurmaca dünyaya ait olduğu konusunda okuru ikna etmeye çalışır (2011: 314). Bölümün devamında ise çelişik bir ifade dikkat çeker: “Sevgili Bilge, işte bu yüzden hayal ve gerçek, benim onlara verdiğim anlamları kaybetmek üzere. Sen yaşadığım bir gerçek misin? Yoksa bir zamanlar yaşamış olduğum bir rüya mısın? Yoksa, ikisi de değil misin?” (2011: 325) Ancak Hikmet, Sevgi’ye de şunları söyler:

“Albayları ve dul kadınları içimde taşıdığım için bu yansımalar biraz gözünü kamaştırıyordu. Belki bu satırların yazarından ve onun kafasını işgal eden senden başka gerçek bir varlık yoktur ortada. Albay’ın ve Nurhayat Hanımın nesnel birer olgu olması kuşkulu olduğu gibi, bunların dışında -ikinci dereceden olgular diyebileceğimiz- Albay’ın karısı ve askerliğini yaptığı söylenen Hidayet de gerçeküstü bir oyunun kahramanlarından ibaret olabilir.” (2011: 325-326)

Ayrıca aynı bölümde mekânla ilgili çelişik bir ifade göze çarpar. Anlatıcı, otobiyografisinde “H. Tambay’ın alt katında oturduğumu, bin dokuz yüz altmış beşten sonra kafamın düzgün gitmediğini, bin dokuz yüz altmış sekizden sonra da iyice çileden çıktığını, on yedi ocakta karımdan ayrılarak sayın hastanenize düştüğümü belirterek, benden korkmalarını yazdım.” (2011: 343) Gecekonuda geçen olaylar aslında hastane odasında mı gerçekleşmiştir? Fakat romanın on birinci bölümünde Albay, Hikmet’i “Buraya gecekondu deyip durma. Gecekondu muhitine yakın, iki katlı ahşap bir evde oturuyoruz.” (2011: 277) sözleriyle uyarır. Ecevit’e göre romanın başındaki uyku ile uyanıklık arasındaki kâbus sahnesi, gerçek dünyadan

fantastik dünyaya geçişi sembolize eder (2007: 356). Bu elişik ifadeler yine anlatıcının oyunlarından biri olup “düşüş” bölümünde açıklığa kavuşur: “Bir zamanlar bir Hikmet vardı. Üç katlı ahşap bir evde yaşardı. Bu gecegeçeldide Hikmet’ten başka galiba iki şey daha vardı, roman kahramanı gibi iki şey. Bunların yaşayıp yaşamadıkları tam belli değildi.” (2011: 456)



Böylece Nurhayat Hanım’ın, Hüsametdin Tambay’ın ve gecekondu oyunun bir parçası olduğu fark edilir. Aynı zamanda oyunun esas mekânı da Hikmet’in “gecekondu” olarak tanımladığı ahşap ve üç katlı bir evdir. Bu gerçeklik, Hikmet’in kurmaca dünyasıyla açıklığa kavuşur. Bu nedenle hastane onun oyununun bir parçası olarak değerlendirilebilir. Çünkü anlatıcı otobiyografisinde inandırıcılığı artıracak pek çok ayrıntı hakkında bilgi verirken gerçekle kurmacayı karıştırarak okuru yanıltmaya çalışır. Sözelimi, “I. B’ye kayıt olduğumu, 764 no.lu öğrenci olduğumu, dört kere bahçede düştüğümü” gibi gerçek dünyaya ait birçok detayı paylaşan anlatıcının biyografinin sonunda mekân konusunda (hastane) tekrar kurmacaya başvurarak okurun zihnini bulandırmaya çalıştığı düşünülebilir. Ancak okurun bu bilgilerden anlaması gereken şey, romanda bir düzen yoksunluğundan çok anlatıcının izlediği düzenin ilk bakışta kendini fark ettirmemesidir. Eco, “örnek yazar”ı metnin anonim sesi olarak tanımlar. Bu ses, metnin yazarı ya da anlatıcı değildir ve eserin içinde okurla konuşur, okuru yanında ister ve metnin defalarca okunmasını talep eder (2015: 28-29). *Tehlikeli Oyunlar*’da baskın konumdaki anlatıcı Hikmet Benol’dur. Birinci tekil kişi ağzından yazılan romanda örnek yazarın değişik varsayımsal sesleri karıştırarak anlatımda yeni stratejiler elde ettiği fark edilir. Bu seslerin örnek yazarı temsil ettiği düşünüldüğünde örnek okuru zor bir görev beklemektedir: Kaos ortamını bir düzene sokmak ve anlatıyı anlamlandırmak. *Tehlikeli Oyunlar*’ın örnek okuru bu nedenle metni bir kere okumakla yetinmeyecek, metnin kurallarını sezen okur, oyunda kalacaktır.

Çalışmanın başında şahin’in ve şenocak’ın romanın sonuyla ilgili farklı tahminlerine yer vermiştik. şahin, Hikmet Benol’un intihar ettiğini şenocak ise tüm

romanın “uyku”dan ibaret olduğunu ifade etmişti. Romanın XVII. ve XVIII. bölümlerinde Hikmet Benol’un intihar ettiğine dair net ifadeler göze çarpar. Sözelimi XVII. bölümde Hikmet Benol intiharın hazırlığı içindedir ve bölüm onun şu sözleriyle sona erer: “Parmaklığa dayandım albayım. Belki de bu parmaklıklar zayıftır, ne dersiniz? İnsanın ağırlığına dayanmaz sonra. Artık çok geç, geriye bakamam. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Gözlerini kapa. Buraya takıldım kaldım (2011: 462). Son bölümde ise Hikmet Benol intihar etmiştir:

“Nurhayat Hanım, sandığından, sandığın dibindeki çarşaflardan beyaz bir tanesini çıkararak Hikmet’in üstüne örtmüştü. Daha önce gelerek ilk sırayı alanlar, ‘Hiçbir tarafına bir şey olmamış kardeş.’ diye arka sıralardaki meraklılara anlatıyorlardı. ‘Bir tarafında bir sıyrık bile yoktu: Sanki rahatça uzanmış yatıyordu.” (2011: 465)

Son bölümde örnek yazar okuru bölümün başlığıyla uyarır. Çünkü roman “Albay Girer” bölümüyle sonlandırılır. Hâlbuki daha önceki bölümlerde Albay Hüsamettin Tambay ve Nurhayat Hanım’ın oyunun bir parçası olduğu Hikmet Benol tarafından birkaç kez ifade edilmişti. Kaldı ki kitabın son sayfasında Albay’ın şu sözleri Hikmet’in ölmediği ya da romandaki oyunun devam ettiği yönündeki iddiaları güçlendirir:

“Anlamıyorum” diye mırıldandı Hüsamettin Bey. “Neler olduğunu hakikaten hatırlamıyorum Hikmet. Sen bana müsait bir zamanında anlatırsın olmaz mı?” Kâğıtları topladı: “İfade edemediğim bir eksiklik hissi var içimde, Hikmet oğlum. Sanki her şey başka türlü oynanabilirdi.” Odadan çıktı, kapıyı yavaşça kapadı.” (2011: 474)

Örnek okura düşen görev, bu durumda, ipuçlarından yola çıkarak örnek yazarın kurduğu dünyayla ilgili söylemediği tarafları açıklığa kavuşturmaktır. Buna göre, romanın tamamı Hikmet Benol’un oyununun bir parçasıdır. Fakat oyunun art alanını onun “gerçek hayatı” oluşturur. Örneğin, Sevgi ile evliliği, Bilge’ye olan aşkı ve arkadaşları gerçek dünyadan alınan parçalardır. Albay onun kurmaca dünyasına

aittir, bu nedenle albayın anlatıcılığı üstlendiği son bölüm de (Albay Girer) kurmacadır. Kurmaca devam ettiğine göre kurmacanın yazarı yani Hikmet Benol intihar etmemiştir sonucuna varılabilir. Eco, herhangi bir anlatıda bu durumu, anlatıcının okura gereğinden fazla şey söylememesiyle açıklar. Metinde gereğinden fazla ayrıntıya yer verildiği takdirde metnin gelişimi zarar görür. Bununla birlikte bir metinde bir ayrıntıya yer verilecekse bu “detay” anlatı için vazgeçilmez olmalıdır (2015: 115). Atay da uzun soluklu bu romanda ilkin karmaşa yaratır sonrasında da örnek okurun farkına varabileceği ayrıntılarla karmaşadan bir “düzen” oluşturur. Bu düzende iki ayrı dünya (kurmaca-gerçek) dışında anlatıcının rüyaları da vardır. Bu durumda örnek okur, romanla ilgili şu sonuçlara varabilir:

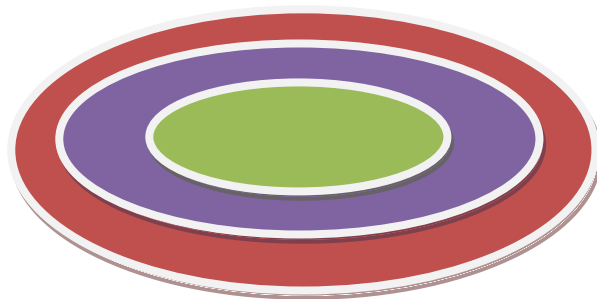
Gerçek	Kurmaca
üç katlı ahşap ev	Gecekondu
Hikmet Benol, Sevgi, Bilge	Albay, Nurhayat Hanım
uyku ve uyanıklık arasındaki hâl	Hikmet’in intiharı

2. Tehlikeli Oyunlar’da Oyalanmak

Bu bölümde Atay’ın romanı “oyalama tekniği” ve “söylem zamanı” bakımından ele alınacaktır. Eco, bu kavramlarla bir metnin niçin oyalandığını veya zamanı yavaşlatıp uzattığını sorgular. Metindeki zamanın durağan veya geciktirici olabileceğini ifade eden Eco, oyalanmanın önemli ya da ilgi çekici bir şeyin ortaya çıkması için kullanılabileceğini ve bunun “vakit kaybetmek” anlamına gelmeyeceğini de ekler. Çünkü oyalanmalar okura metinde “çıkarımsal gezintiler” yaptırır (2015: 69-70). Romanın bütününde dikkat çeken bu teknik -tekrara düşmemek amacıyla- özellikle XI. bölümden hareketle ifade edilmeye çalışılacaktır.

“Yalnızlığın Oyuncakları” adlı bu bölümün oyalanma cümlesiyle başladığı söylenebilir: “Nihayet insanlık öldü.” (2011: 255) Cümlelerin devamında da araya giren başka anlatıcılarla oyalanma devam eder. “Yahu insanlık öldü mü”, “İnsanlık

öldü mü”, “İnsanlık ölür mü” sözleriyle çoğalan anlatıcılarla anlatım yavaşlar. Soyut bir kavramın ölümünü sorgulayan anlatıcılardan sonra Albay ve Hikmet arasındaki diyalog başlar. Kısa diyalogun ardından anlatım yine yavaşlar ve öykünün dışından bir anlatıcı devreye girer: “Hikmet’in odasında oturuyorlardı. Kahvelerini içiyorlardı. İlkbahar gelmişti.” (2011: 257) Bu kısa bilgiden sonra Albay ve Hikmet arasındaki konuşmanın içeriği tamamen değişir ve Bilge hakkında konuşmaya başlarlar. Bölüm, sırasıyla Hikmet’in gördüğü rüya, ikisinin yazdığı oyun (Austerlitz Savaşı), bu oyunu bölen başka diyaloglar, Hikmet’in Bilge’yle kavgası, oyunun devamı, Doğu ve Batı üzerine konuşmalar ve Hikmet’in gecekondudan ayrılmasıyla son bulur. Atay, Hikmet’in bakış açısıyla soyut bir kavramı betimleyerek bölüme başlar. Ancak romanın bütününde de dikkat çektiği üzere anlatım sık sık bölünür. Oyun içinde oyun ile ilerleyen Atay, dışarıdan bir anlatıcıyı da kullanır. Dolayısıyla Hikmet Benol-Albay dışında üçüncü bir anlatıcı ve Austerlitz Savaşı’nın kahramanları da bölümde yer alır. Ayrıca “Yalnızlığın Oyuncakları”nda kurmaca, gerçek dünyanın çeşitli yönleriyle desteklenir. Sözelimi tarihteki bir savaş, Sanayi Devrimi, Doğu-Batı ya da İngiliz-Türk ikilemi Hikmet Benol’un gözünden ifade edilir, anlatım ani yavaşlamalarla bölünür. Aşağıdaki şekilde olduğu gibi iç içe geçen bu düzlemlerde kurmaca dünya anlatıda geniş yer kaplar. Kurmaca içinde yer alan “oyun”lar ise ikinci halkayla; gerçeklik -bu iki düzlem içinde çoğu zaman kaybolmakla beraber- anlatının temel dayanağı olarak en küçük halkayla sembolize edilebilir.



Şekil I

Gerçeklik-kurmaca-oyun halkası



Buna göre insanlığın ölümünü sorgulayarak başlayan anlatıcının okuru oyalanmasının bir nedeni olmalıdır. Eco, bu türden bir anlatımı, örnek yazarın ya da metnin, okuru nasıl çıkarımsal bir gezinti yapmaya davet ettiğinin tipik bir örneği olarak değerlendirir (2015: 74). Atay da “insanlık öldü” sözlerini bölümün girişi dışında bir kez daha kullanır. Fakat bu bölümde, asıl vurgulanmak istenen Hikmet’in ruhunun derinlikleridir. Bölüm ilerledikçe “insanlığın ölümünün” nedeni Hikmet tarafından açığa kavuşturulur: “Bir haftadır görmedim onu. Kavga ettik, kapıyı vurup çıktım. Sonra yazdım ‘İnsanlığın Ölümü’nü filan. Bilge’ye kızdığım için insanlığı öldürdüm.” (2011: 276) Dolayısıyla bundan önceki yavaşlamaların nedeni anlaşılmış olur. Anlatıcının ya da anlatıcıların, gerçeği, rüyayı ve de kurmacayı birlikte kullanarak okuru zorlamaya çalıştığı düşünülebilir. Asıl nedenin anlaşılması için anlatsal oyalanmalara başvurulur ve özellikle bölümün giriş kısmı (insanlık öldü mü) dışında Hikmet’in gördüğü rüya ve Austerlitz Savaşı ile taktiksel oyalanmalar devam eder. Eco, anlatsal oyalanmanın nesnelere, kişilerle ya da manzaralarla ilgili pek çok betimlemeyi kapsadığını belirtir. Bu türden oyalanmaların ortak amacının ise okuru bir sanat yapıtı okuduğuna ikna etmek olduğunu ileri sürer. Yüksek nitelikli bir anlatıda böyle ayrıntıların kısa kesildiğini, niteliksiz bir anlatıda ise bolca kullanıldığının altını çizer (2015: 91-92).

Bu durumda Atay’ın her bölümde bu türden oyalanmalara yer vermesi anlatıyı niteliksiz mi kılmıştır yoksa her ayrıntı okuru, nitelikli bir anlatı okuduğuna ikna etmek için mi kullanılmıştır? Giriş bölümünün okur için ikna edici olduğu söylenebilir. Hikmet’in iç sıkıntısının bu türden bir oyalanmayla karşılanması mümkün fakat rüyası ya da Austerlitz Savaşı’na yer verilmesi doğrudan bölümle ilgili bir oyalanma olarak değerlendirilmeyebilir. Bu türden oyalanmalar, romanın bütününde anlam kazanacak parçalar şeklinde ifade edilebilir. Dolayısıyla buradaki çıkarımsal gezintiler bütüne aittir. “Rüya” da söz konusu oyalanma bireyseldir ve asıl nedenle (Bilge) ilgisi yoktur: “Benim gibi korkakları, rüyalarında bile rahat

bırakmıyorlar albayım. Bizim üniversitede bir hoca vardı, adı 'sosyal'le başlayan bir derse geliyordu. Rüyama girdi albayım. Fare olmuş ama başı gene kendi başı." (2011: 260) Fakat Austerlitz Savaşı'ndan önceki oyalanmalar, Hikmet'in dağınık iç hesaplaşmalarıyla ilgilidir. Dağınıklık Albay'ın uyarısıyla sonlandırılır: "İpin ucunu kaçırdık bir kere," diye homurdandı Hüsamettin Bey. "Bütün şahsi meselelerini ortaya dökmene göz yumduk. Bir türlü esas mevzuya giremiyorsun. Yahu şu piyesi hiç yazamayacak mıyız oğlum?" (2011: 263)

Bu bölümde Atay, genel olarak, yüzeysel olanın üzerinde ağır bir biçimde ilerler, asal olanı ise hızlı bir biçimde geçer. Hikmet'in yalnızlığının nedeni Bilge'dir ve Bilge'yle ilgili bölümlerde hızlı bir söylem zamanı dikkat çekerken diğer oyalanmalarda yavaş bir söylem zamanı ile yaratılan ritim söz konusudur. Eco'ya göre söylem zamanı "Okurun tepkisiyle etkileşim içinde olan, okura bir okuma zamanı kabul ettiren metinsel stratejinin sonucudur." (2015: 80) Atay'ı okurken okumanın ritmi sık sık bölünür veya yavaşlar. Genel olarak her oyalanmadan sonra o oyalanmayı bölen bir diyalog vardır. Ancak bu diyalog Hikmet ile Albay arasında olabileceği gibi onların kurmaca dünyasına ait bir diyalog da olabilir. Burada Eco'nun ortaya attığı başka bir kavram ortaya çıkar: Yayma. Yaymada öykünün hızına göre söylem yavaşlar ve metnin okura kabul ettirdiği "hız" esas alınır (2015: 72). Romanda kullanılan terimler, iç konuşmalar, semboller aracılığıyla okurun ilgisini çekme amacı güdülür. Bu nedenle de "yayma" -sinemadaki ağır çekim gibi- okurun metinden zevk alması için yazarın dayattığı ritmi temsil eder. Sözelimi, "Yalnızlığın Oyuncakları"nda anlatının dışından bir anlatıcı, mekân izlenimi vermek için söylem zamanını yayar:

"Hikmet çekmecesinin gözünden biraz kâğıt çıkardı; albayın getirdiği kitapları ve hazırladığı notları, masanın başında, birlikte okudular. Çaydanlık gaz ocağının üstüne konuldu. Sigaraları vardı. Tablaları çöp tenekesine döktüler, eski sigara dumanlarının kokusunu gidermek için pencereyi ve sokak kapısını açtılar, biraz cerayan yaptırdılar." (2015: 263-264)

Eco'ya göre oyalanma her zaman soyluluğun göstergesi değildir. Zaman yitimine neden olan ve işlevsel olmayan her oyalanma “pornografik oyalanma”dır (2015: 83-88). Yukarıdaki oyalanmanın veya yaymanın metnin ritmini yavaşlattığı söylenebilir; aynı zamanda böyle bir oyalanmanın işlevsel olmadığı da savunulabilir. Peş peşe sıralanan ve anlatının ritmini düşüren oyalanmalardan bir kısmı doğrudan asal olanla (Bilge) ilgili değildir fakat bunların, romanın bütününe hizmet ettiği varsayılabilir. Ancak bu türden bir oyalamanın anlatıcı düzleminde bir karmaşa yaratmak dışında metne bir katkısının olmadığı da söylenebilir. Benzer şekilde, “Bütün gereksiz ayrıntıları ayıklamalıdır” diyen Hikmet Benol, alışılmışın dışında bir teknikle pek çok ayrıntıyı peş peşe sıralar: “Bir-dakika-yemek-yanıyor, şu-pencereyi-açar-mısın, kibriti-versene, kapı-çalınıyor, çöpü-kapıya-bırak.” (2011: 286) Bu ani yavaşlama, oyalanmanın işlevlerinin hiçbirine örnek teşkil etmez, okurun ilgisini artırmadığı gibi, çıkarımsal bir gezinti yapmasına olanak da sağlamaz. Eco, oyalanmaların okura başarıyla sonuçlanacak bir tahminde bulunma olanağı sağladığını belirtir (2015: 71). Ancak öykünün dışından bir anlatıcı aracılığıyla yapılan bu türden oyalanmanın zaman yitimine neden olduğu da düşünülebilir. Bölümün devamında Hikmet Benol, Austerlitz Savaşı'ndaki Albay Mills üzerinden İngilizlerle ilgili fikirlerini ortaya koyar: “İngilizler her yerden çıkarlar albayım, her yerde bulunurlar. Olayların dengesini sağlamak için muhakkak bulunurlar. Her şeyi onlara danışmak gerekir.” (2011: 265) Oyun, onun Albay Hüsamettin Bey ve onun konuşmalarıyla sık sık bölünürken Austerlitz Savaşı'nın da metinde oyalanma taktiklerinden biri gibi işlev gördüğü fark edilir. Çünkü oyunu bölen Hikmet oyalanmanın nedenini yineler:

“Ona eziyet ediyorum albayım! diye bağırdı Hikmet. ‘Ne var neden bağırıyorsun? Neyin var Hikmet?’ ‘Onun canına okuyacak albayım! Yaşadığına pişman olacak zavallı kadın. Ona işkence ediyorum albayım, ona işkence ediyorum. ‘Kime ediyorsun oğlum?’ diye şaşkınlıkla sordu albay. Ona albayım Bilge’ye.” (2011: 275)

Bilindiği gibi Austerlitz Savaşı, 1805 yılında Fransa ile Rusya ve Avusturya arasında geçen ve Fransa'nın kesin zaferiyle sonuçlanan savaşlardan biridir. Savaş Napolyon ve I. Franz Mihail Kutuzov arasında geçer. Ancak Hikmet Benol, savaşın içeriğini tamamen değiştirir. O, Fransız General Schlick'in karısı Monika'ya yaptığı eziyeti ve bu eziyet üzerinden Bilge'yi anlatır. Bilge gibi kişisel bir konu üzerinden anlatıcı; İngilizleri, ülkesini ve kendi iç bunalımlarını ifade etmeye çalışır. Dolayısıyla Austerlitz Savaşı, Bilge hatta Sevgi onun iç çatışmalarının ögeleri olup hem anlatıdaki oyalanmaların nedeni hem de sonucu olarak değerlendirilebilir. Hikmet, "Durum gittikçe karışıyor albayım. Okudukça, düşündükçe, yeni insanlar tanıdıkça sadece günahlarının arttığını hissediyor. Ben bir hiçim albayım." sözleriyle içeriği değiştirir (284). Bölümün sonlarına doğru sözü Bilge'den Doğu-Batı arasındaki ayrıma getirir:

"İktisatçılara göre, bizim geri kalmamızın ve İngilizlerin ilerlemesinin nedeni, onların gece yatısından vazgeçmeleriymiş. Onsekizinci Yüzyıl Sanayi devrimiyle birlikte gece yatısı âdeti de kalkmış. Çünkü, derebeyliğin zayıflamasıyla, toprağa bağlı köylüler ucuz emek olarak şehirlere akın etmeğe başlayınca, şehirdeki akrabaları onları yatıracak yer bulamaz olmuşlar. Sanayi burjuvası da öte yandan bu emekçilerin daha bir iş bulmadan akraba ve dost evlerinde gece yatısında kalmalarını ücretlerin yükselmesi bakımından sakıncalı görmüş." (2011: 288-289)

Hikmet Benol'a göre Doğu'da ise durum daha başkadır. O "yatıya kalma" fikrinden yola çıkarak Doğu-Batı veya İngiliz-Türk karşıtlığını şöyle ifade eder:

"Biz her zaman çay içebiliriz. Yemeğin verdiği ağırlıkla koltuklara serilince önce kahve, sonra çay içeriz. Göz kapakları uykudan ağırlaşan çocuklar, büyüklerin konuşmalarını dinlemeğe can attıkları için, bir türlü yatmak istemezler. Sen bizim Erkan'la yatarsın, yatak geniştir, denir çocuklara. Büyüklere yer yatağı serilir. Bütün işlerimizi böyle düzenleyebilseydik albayım, gece yatısı adetlerimize rağmen gene de İngilizleri geçerdik." (2011: 290)

Bölümün sonunda oyalanmaların nedeni anlaşılmiş olur. Anlatıcı, kişisel gibi algılanan problemi genelleştirerek İngilizler aracılığıyla hem özeleştirisini yapar hem de toplumla ilgili çıkarımlarda bulunur. Örnek okur da Hikmet Benol'un anlatıdaki gelgitlerinin kaynağını çözmüş olur. Bu durumda birinci neden onun geçmişi (Bilge, Sevgi), ikinci neden ise yalnızlığıdır. Bu yalnızlık ve hiçlik duygusu bireyselden evrensele geçişle ifade edilir. Ancak bölümdeki yavaşlamaların hepsinin bu geçişle doğrudan bir bağlantısı olmadığı savunulabilir. Aşağıdaki şekilden de anlaşıldığı üzere, Hikmet'in iç dünyası temel alındığında bazı oyalanmaların anlatıya işlevsel bir katkıda bulunduğu, bazısının da zaman yitimine neden olduğu fark edilir ve zamandaki bu kaybın bölüme katkısının olmadığı söylenebilir.



Şekil II.

İşlevsel-pornografik oyalanma

Bölümde tartışılacak diğer kavram "inançsızlığın askıya alınması"dır. Eco, bir anlatı metniyle karşı karşıya gelen okurun kurmaca antlaşmasını kabul etmesi gerektiğini savunur ve bunu inançsızlığın askıya alınması olarak tanımlar. Okur, kendisine anlatılanın hayal ürünü olduğunu bilmelidir fakat bu, yazarın yalan söylediği anlamına da gelmemelidir. Böylece okur, kurmaca anlaşmasını kabul eder ve yazarın anlattıkları gerçekten olmuş gibi davranır (2015: 101-102). Atay'da rüya, gerçek ve kurmaca iç içedir. Okur, Hikmet Benol'un hikâyesini okurken bu üç düzlemin yarattığı karmaşa karşısında yazarın yalan söylediğini düşünmez. Çünkü Atay, bu kafa karışıklığını tutarlı bir bütünlük oluşturacak biçimde kurgular. Ancak

ilk bölümde de dikkat çektiği üzere bu, örnek okurun çözebileceği bir karmaşadır. Okur, romanın yalan söylediğini düşünmez çünkü yazar, romanda gerçek dünyayı art alan olarak kullanır. Eco, örneğin, *Dönüşüm*'de Gregor Samsa'nın böceğe dönüşmesi olayının inandırıcı olmamasına rağmen okur tarafından kabul edilebilir olduğunu belirtir. Böceğe dönüşmek olağandışı bir şeyken, böceğin yapısı bildiğimiz böceklerin yapısı gibidir. Dolayısıyla bu, gerçekliğin bir örneğini oluşturur (2015: 105-106). "Yalnızlığın Oyuncakları"nda da Austerlitz Savaşı sadece adıyla ve sonucuyla gerçekliği temsil eder. Savaşın ismi dışında her ayrıntı kurmaca dünyaya aittir. General Schlick'in karısı Monika'ya nefreti, Monika ve Heine arasındaki ümitsiz aşk ya da Schlick'in delirmesi tamamen gerçek dışıdır. Fakat anlatı, okuru bu kurmaca dünyanın sınırları içine alır ve onu ikna eder, okurun anlatılanları ciddiye almasını sağlar. Asıl mesele, "insanlığın ölümü"dür ki anlatıcının bu savaş üzerinden veya Bilge'yle ayrılığından yola çıkarak okuru ikna ettiği düşünülebilir. Böylece savaşın içeriğindeki değişimin nedeni anlaşılabilir. Ayrıca anlatıcı, Sanayi Devrimi sonrasını anlatırken (gece yatisı âdeti) yine kurmacanın olanaklarını kullanır:

"Hükümet de bir bildiri yayımlayarak, sağlık bakımından sakıncalı olduğu gerekçesiyle bir evde gece yatisına ancak üç kişinin kalabileceğini, geri kalanların Düzeltme Evleri'ne gönderilerek delillerle birlikte zorla çalıştırılacağını ilân etmiş. Ayrıca, sanayicilerin baskısıyla yatak, yorgan, çarşaf, yastık, karyola, somya ve benzeri mamullere büyük ölçüde zam yapılmış. Gece yarıları evlere baskınlar yapılarak misafirler, yatak ve yorganlarıyla birlikte toplatılmış. William Astley Sheete'in bir raporuna göre, 1753 ocak ayında, yalnız Esat End ve Handers Lane'de 4248 yatakla 11376 çeşitli misafir yakalanmış." (201: 289)

Anlatıcı, inandırıcılığını arttırmak için sayısal verilerden yararlanır. Mutlak biçimde kurmacaya ait bu veriler art alanı kaba gerçekliğe yaslanan toplumsal bir olayla (Sanayi Devrimi) desteklenmiş, anlatı olanaklı hâle getirilmiştir. Gerçek dünyaya ait bir bilgi, bu gerçekdışı bilgileri olanaklı kılmak için çağrılmıştır. Fakat

Eco'ya göre okur, gerçek dünyaya ait bilgilerinde yanılıyorsa ya da yanlış bilgi taşıyorsa "örnek okur" gibi davranmamış olur (2015: 123). Atay da romanda Türkiye'nin sosyal, kültürel ve siyasal durumuyla ilgili bilgi verir. Dolayısıyla okurun da belli birikimle romanı okuması gerektiği göze çarpar. Böylece okur, "inançsızlığı askıya alırken" anlatıda gerçeğin art alan olarak kullanıldığını fark edecek ancak kurmacaya da sadık kalacaktır.

Sonuç

Tehlikeli Oyunlar, metnin sınırları dâhilinde ve Eco'nun ortaya attığı kavramlarla çözümlenmeye çalışılmıştır. Romanın sonuyla ilgili öne sürülen çelişik fikirler örnek okurun işbirliğiyle tartışılmış, gerçek ile kurmaca dünyanın silik ayrımında varlık kazanan roman kişileri, romandaki söylem olanakları dikkate alınarak ait oldukları dünya bakımından (kurmaca-gerçeklik) sınıflandırılmıştır. Ayrıca okuru metinde tahmine zorlayan ya da çıkarımsal gezintilere çıkararak "oyalanma"ların söylem zamanıyla ilişkisi tespit edilmiş, romanın bütününde dikkat çeken kaba gerçekliğe ait öğelerin metne katkısı gözler önüne serilmiştir. Buna göre roman, Eco'nun doğruluk ve yorumlayıcı işbirliği kavramları bakımından değerlendirildiğinde şu sonuçlara ulaşılmıştır: Nurhayat Hanım ve Albay Hüsamettin Tambay kurmaca dünyaya aittir. Gecekondu ile Hikmet'in intiharı örnek okurun işbirliği dikkate alınarak çözümlenmiş, bunların romanın kurmaca yanını temsil ettiği tespit edilmiştir. Buna karşılık üç katlı ahşap ev, Hikmet Benol, Sevgi ve Bilge romandaki gerçekliği temsil etmektedir. Romanın sonu ise uyku ile uyanıklık arasındaki bir hâl olarak yorumlanmıştır. Romanın bütününde dikkat çeken geriye sapmaların (analeks) geçmiş zaman ile şimdiki zaman arasında parçalı bir yapıya neden olduğu, bunun da okurun zihninde karmaşa yarattığı ve analekslerin romanda unutkanlığı giderme işleviyle ön plana çıkarıldığı fark edilmiştir.

Roman, söylem zamanı veya oyalama tekniği bakımından değerlendirildiğinde ise iç içe geçen düzlemlerde (kurmaca-gerçek), kurmaca dünyanın eserde geniş yer kapladığı saptanmıştır. Anlatıcının rüyayı, gerçeği ve

kurmacayı bir arada kullanarak okuru zorladığı, romanda genel olarak yüzeysel olanın üzerinde ağır bir biçimde ilerleyen yazarın asal olanı hızlı bir biçimde geçtiği dikkat çekmiştir. Aynı zamanda Bilge'yle ilgili bölümlerde hızlı bir söylem zamanı gözlemlenirken diğer oyalanmalarda yavaş bir söylem zamanı ile bir ritim yaratıldığı görülür. Oyalanmalar, romanın bütününde anlam kazanacak parçalar olarak tanımlanmış ve Austerlitz Savaşı, Hikmet'in iç hesaplaşmaları, rüyaları taktiksel oyalanmalar olarak adlandırılmıştır. Benzer şekilde yazarın okura dayattığı ritim anlamına gelen "yayma", romanda iç konuşmalar, semboller, terimler kullanılarak ortaya çıkarılmıştır. Özellikle mekan izlenimi vermek amacıyla ritmin yavaşladığı, aynı zamanda bu türden oyalanmaların işlevsel olmadığı ve okurun çıkarımsal bir gezinti yapmasına olanak sağlamadığı gözlemlenmiştir.

Tehlikeli Oyunlar'da, üç düzlemle yaratılan karmaşa, tutarlı bir bütünlük oluşturacak biçimde kurgulanır ve gerçeklik art alan olarak kullanılır. Bu nedenle okurun kurmaca dünyanın sınırları içinde kaldığı, anlatıcının kurmaca üzerinden gerçekliğe yaslanan toplumsal olayları (Sanayi Devrimi) desteklediği ve bu yolla da anlatıyı olanaklı hâle getirdiği tespit edilmiştir. Belli bir birikimle romanı okuyan okurun inançsızlığını askıya alabileceği, diğer bir deyişle, kurmacaya sadık kalabileceği belirtilmiştir.

Kaynakça

- Atay, Oğuz (2011). *Tehlikeli Oyunlar* (25. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Barthes, Roland (2013). *Dilin Çalışma Sesi*. Çev. Ayşe Ece ve diğerleri. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Barthes, Roland (2012). *Eleştirel Denemeler*. Çev. Esra Özdoğan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ecevit, Yıldız (2007). *"Ben Buradayım..." Oğuz Atay'ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. (3. basım). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, Umberto (2015). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atay. 8. b., İstanbul: Can Yayınları.

- Genette, Gerard (2011). *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*. Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Şahin, Yunus (2014). "Varoluş ve Bireyselleşme Bağlamında Oğuz Atay'ın Eserlerinin İncelenmesi". Yayımlanmamış doktora tezi. İstanbul: Fatih Üniversitesi.
- Şenocak, Ahmet Erdem (2011). "Girard'ın Roman Kuramı Işığında Bir Oğuz Atay Uyarlaması: Tehlikeli Oyunlar". Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

Ferit Edgü'nün "Yazar ve Yazman" Adlı Öyküsünde Yaratıcı Yazarlık Bağlamında Benlik Algısı

SENEM GEZEROĞLU*

Öz

Bu çalışmada, özellikle küçürek öyküleriyle dikkati çeken Ferit Edgü'nün "Yazar ve Yazman" adlı öyküsü yaratıcı yazarlık bağlamında incelenecek ve yazınsal süreçteki kurmaca yazarın benlik algısına ışık tutulmaya çalışılacaktır. Yazarın yaratma psikolojisi ve zihinsel süreçleri, çoğu zaman eserin kurmaca dünyasına yansır. Eserde yazar, kişi ve anlatıcı kimlikleri kimi zaman iç içe girerek karmaşık bir kişilik yapısı oluştururlar. "Yazar ve Yazman" adlı öyküde de, anlatımın yazarın ağızından yapıldığı bir yazma serüveni anlatılmaktadır. Öyküde, anlatıcı "yazar" ve karakter "yazman", psikanalitik edebiyat eleştirisinin kişilik yapıları ve nevrotik çatışmaları açısından değerlendirilmiştir.

Anahtar sözcükler: Ferit Edgü, Yazar ve Yazman, benlik, nevrotik çatışma, yazınsal süreç

Abstract

In this work, especially well-known with his short short stories, Ferit Edgü's story called "The Author and The Secretary" will be investigated in the context of creative writing and with the "the fiction" in literary process, author's self-perception will be trying to be clarified. In the text, the author's concerns, psychology and cognitive processes mostly influence and shape the fictional world of the text. In the work, the identities of "the author", "the character and "the narrator" sometimes intertwines and constitutes an intricate personality structure. In "The Author and

* Millî Eğitim Bakanlığı, ebced158@hotmail.com

The Secretary”, a writing adventure is narrated by the author himself. In the story, narrator “author” and character “secretary” will be scrutinized in terms of the personality structures and neurotic conflicts of psychoanalytic literary criticism.

Keywords: Ferit Edgü, The Author and The Secretary, ego, neurotic conflict and literary process.

Giriş

Psikanalitik edebiyat eleştirisi, psikanaliz alanında elde edilen verileri ve sonuçları edebiyat ürünlerini yorumlamada kullanarak eserin daha iyi anlaşılmasını sağlayan bir kuramdır. “Bir psikolog, bir ruh doktoru, hastanın bilinçdışını aydınlatarak hastayı etkileyen öğeleri belirlemeye nasıl çalışıyorsa, yazın eleştirisi ile uğraşanlar da yapıtlardaki kurmaca kahramanların bilinçaltını ve dolayısıyla metnin arka planını aydınlatmak için psikanalizin birikimlerini kullanır.” (Özbek 2007: 7) Psikanalitik edebiyat eleştirisi, yazarın bilinçaltına ışık tuttuğu gibi, anlatı kahramanlarının da psikolojilerini, davranışlarının altında yatan nedenleri aydınlatmaya yardımcı olur. Berna Moran, “psikanalitik kuramın varoluş sebeplerini yazarın bilinçaltını açığa çıkarmak, eserdeki kişilerin psikolojik durumlarına eğilmek ve bir taraftan da yaratma eyleminin nasıllığını araştırmak” (2013: 149) olarak sıralamaktadır. Yazarın yaratma psikolojisi, geçirdiği ruhsal ve zihinsel değişimler eserlerine yansır. Bu yansımada yazar, kişi ve anlatı kişisi kimi zaman iç içe girerek karmaşık bir kişilik yapısı oluştururlar.

Sanatçının yaratma psikolojisine dair ışık tutan kuramlardan birini Sigmund Freud oluşturmuştur. Freud, yaptığı çalışmalardan yola çıkarak yaratıcılık faaliyetlerinin zihindeki yankılarına değinmiş ve sanat eserinin nasıl ortaya çıktığına dair yorumlar getirmiştir. Freud, yaratıcılığı, sanatçının hastalıklı (nevrozlu) hâlinin bir yansıması olarak görür ve sanatçıyı “hasta insan” olarak niteler.

Rüyalarla, dil sürçmeleriyle, oyunlarla, psikolojik hastalıkların belirtilerinin görülmesiyle bilinçdışından bilince, oyunlar ve sanat eserleri aracılığıyla bir aktarım sağlanabilir.

“Aktarım yollarından sanat eserleri dışındakiler, genellikle kendiliğinden gelişirken sanat eserinin ortaya çıkma aşamasında, sanatçının tam bir irade hâli söz konusu değilse bile bir istek ve farkındalık durumundan söz edilebilir. Sanatçının diğer insanlardan farkı da bu özelliğinden kaynaklanmakta, bilinçdışıyla temas kurabilme gücünü kendisinde bulabilmesi özelliği onu farklı ve daha duyarlı kılmaktadır.” (Cebeci 2009: 124)

Farklılık ve duyarlılıkla vücuda gelen eserlerde sanatçının kişilik özellikleri, ruhsal yapısı ve yaratım psikolojisine dair ipuçlarını yakalamak mümkündür. Sanatçı benliğinin esere yansması, dolaylı olabileceği gibi doğrudan da olabilir.

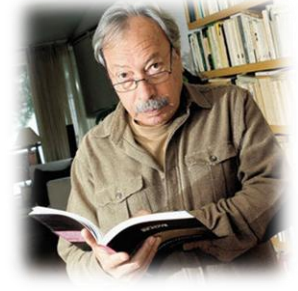
Bu çalışmada Ferit Edgü'nün “Yazar ve Yazman” adlı öyküsünden hareketle kurmaca bir karakter olarak “yazar”ın yaratım süreci incelenecek ve bu yaratımsal sürece psikanalitik açıdan yaklaşılarak yazarın “benlik” kavramına bakış açısı değerlendirilecektir.

1. Ferit Edgü'nün “Yazar ve Yazman” Öyküsünde “Benlik”

“Yazar ve Yazman” adlı öyküde (Edgü 2013: 79), anlatımın “yazar anlatıcı”nın ağzından yapıldığı bir yazma serüveni anlatılmaktadır. Yazar, öykünün kurmaca dünyasında farklı benlikler yaratarak kurgusunu bu kişiler arasındaki çatışma üzerine kurabilir. “Yazar ve Yazman” adlı öyküde de biri anlatıcı-yazar, diğeri ise kurgusal-yazman olmak üzere iki öykü kişisi mevcuttur. Dolayısıyla öyküde geçen “yazar” veya “yazman” Ferit Edgü'nün kendisi değil, sanatçı kimliği ile yaratılmış kurgusal karakterlerdir. Dolayısıyla bu çalışmada ele alınan “yazar” ve “yazman” yine Ferit Edgü'nün kendisi değil, öykünün kurmaca dünyasındaki kişilerdir.

Öyküdeki çatışma, yazarın söylemek istediği ile yazmanın söylediği üzerine kurulur; böylelikle aklî ile akıldışının çatışması öykünün odak noktasını oluşturur.

“Bir yazmanım var. Ne söylersem yazıyor” cümlesiyle başlayan öyküde, okurun gerçekten de böyle bir yazmanın varlığına inanması mümkündür. Ancak ilerleyen cümlelerde bu yazmanın, söylenenleri değiştirdiği, yazarın bu duruma müdahale edemediği ve gittikçe yazmanın yazara kendi



sözünün gücüyle egemen olduğu görülmektedir. Dolayısıyla aslında “yazman”, anlatıcı-yazarın kendi kurgu dünyasında oluşturduğu bir hayalden ibarettir. Bu kimlik, anlatıcı-yazarın oldukça basit olan duygu ve düşüncelerini süzgeçten geçirerek, değiştirerek ve onlara şekil vererek yazıya döker. Bu durumda yazmanı, anlatıcı-yazarın sanatçı kimliği olarak düşünmek mümkündür. Ancak anlatıcı-yazarın sanatçı kimliği ile kendisi tam bir uzlaşım içinde değildir. Anlatıcı-yazarın söylemek istediği, yapmak ve yaşamak istediği oldukça basitken yazmanın söylediği, yaptığı ve yaşadığı daha karmaşıktır. Yazarın yazma serüveninde bu karmaşıklık kendini belli eder. Eser, yazardan çıktıktan sonra yazarını da aşan müstakil bir varlığa dönüşür. Yazarın ne söylediğinden çok eserde anlatılan daha doğrusu “eserin anlattığı şey” farklılaşır. Bu farklılığa dair Berna Moran şöyle söyler: “Yazarın ne anlatmak istediğini dürüstçe ve doğru olarak açıkladığını kabul edelim. Yine de iki şeyi birbirinden ayırmak şarttır: Biri yazarın anlatmak istediği biri de eserin anlattığı. Yazarın yapmak istediği şey başka, yaptığı şey başkadır.” (2013: 135)

İncelenen öyküde de yazarın ne anlatmak istediği açıkça belirtilir, açıklanır; anlatmak istediği şeye dair cümleler verilir. Ancak yazıya dökülen şey, düşünülenle aynı değildir. Psikanalitik bir çerçeveden bakıldığında, öyküdeki bu çatışmayı içsel bir benlik çatışması olarak yorumlamak mümkündür. Freud, yapısalcı modele göre insanın kişilik yapısını id, ego ve süpereo olmak üzere üçe ayırır. İd (altben), mantık-ahlak ilkelerinden uzaktır ve bu yapıya “haz ilkesi” hâkimdir. Ego (ben), insan zihninin kişisel tarafı olup “gerçeklik” ilkesiyle hareket eder. Süpereo (üstben) ise kişinin yaşamına yön veren ve ideal ben’in peşinden giden denetleyici mekanizmadır. İncelenen öyküde bu kişilik yapılarını görmek mümkündür: “Ama yazmanımın garip bir de huyu var: Yazarken söylediklerimi değiştiriyor.” cümleleriyle

tanımlanan “yazman”, öykünün sözde diğer karakteri olan “yazar”ı değiştirici, denetleyici bir güce sahiptir. Yazarın söylemek istediği, yazmanın söylediği değildir; değiştirilmiş, bir nevi “yüce”ltilmiş cümlelerdir.

Bu cümleler incelendiğinde şöyle bir sonuç çıkar:

“Yazar” karakterinin söylemek istediği	“Yazman” karakterinin söylediği
<i>Babamla, bülbül dinlemeye Bokludere’ye giderdik</i>	<i>Evde sıkıntıdan boğulduğumuz gecelerin sabahında, daha gün doğmadan yola koyulur, şafak sökmeden vardığımız Söğütlüdere’de bir ağacın altına oturur, bülbüllerin ötüşünü dinlerdik. Gün yükseldiğinde, bülbüllerin sesini karga sürülerinin sesi alırdı.</i>
<i>Aşk insanın içindedir</i>	<i>Aşk iki insan arasında oluşur, ama çoğu kez yalnız birinin gönlünde gelişir.</i>

Görüldüğü gibi, anlatıcı-yazarın söylemek istediği oldukça basit, açık, sade ve reel niteliklere sahiptir; anlatmak istenilen doğrudan anlatılmaktadır. Oysa karşı tarafta yazman karakterinin daktilo ile yazıya döktüğü cümleler daha karmaşık, süslü ve düşsel niteliktedir; anlatmak istenilen dolaylı yoldan anlatılmıştır. Bu durumda yazar ve yazman karakterleri arasında bir uyumsuzluk ve çatışmanın varlığından söz etmek mümkündür. Psikanalitik açıdan yaklaşıldığında öyküdeki yazar, “altben”i yani “id”i, yazman ise “üstben”i yani “süperego”yu temsil eder. Yazarın yapmak istediği oldukça sade, basit ve ilkeldir; yani ide uygundur. Ancak yazmanın söylediği girift, dolaylı ve cilalıdır; yani süperegoya uygundur. Bu iki benlik arasında çatışma söz konusudur. Egonun görevi ise id ve süperego arasında denge kurmaktır. İd’in ve süperego’nun isteklerini dizginleyip kişinin dengede olmasını sağlayan “ego”; bilinç, düşünce, analiz, problem çözme, sonuçlara ulaşma, uzlaşma gibi zihinsel faaliyetlerin olduğu yerdir. Ego zayıfladığında, yani kişinin benlik algısı düştüğünde, adı geçen kişilik yapıları arasında bir çatışma ortaya çıkar.

Bu zıtlık sonucunda, benlikler arasında Freud'un ifadesiyle "nevrotik çatışma" meydana gelir:

"Nevrotik çatışma, 'yapısal model'den bakıldığında, egonun, id ya da süperegoyla çok doğrudan bir temastan korunması, 'topoğrafik model' açısından bakıldığında ise, bilinçaltındaki materyalin doğrudan bilinç alanına çıkmasına engel olmak için geliştirilen, bunu yaparken de hem bir çatışmayı, hem de bu çatışmaya ilişkin bir çözümü yapısında barındıran, karmaşık ve sağlıklı bir ruhsal organizasyon olarak tanımlanabilir."

(Cebeci 2009: 223-24)

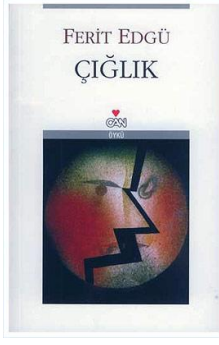
Öyküde anlatıcı-yazar ile yazman arasında geçen bu ilişki, nevrotik bir çatışmanın ürünüdür. "Yazar", kendi egosunun üstünde bir üstben oluşturmuş ve onun isteklerine boyun eğmiştir. Öykünün karakterlerinden yazar anlatıcı, yine egoya ait olan savunma mekanizmalarından "yüceltme"yi kullanarak kendine bir "yazman" yaratmıştır. Öyküdeki bu yazman ise kişinin ulaşmak istediği ideal ben'in ve toplumsal değer yargılarının sözcüsü olan süperegonun kusursuzluk isteğinin dışavurumudur. Zira "yazar"ın benliği, kimliği ve özgürlüğü; süperegonun istekleri, toplumun değer yargıları, ahlakî-denetleyici mekanizmalar karşısında kısıtlanmıştır. Öykü anlatıcısı yazarın, kendi yarattığı "üstben yazman" ile uyuşamadığı görülmektedir. Bir nevi, yazarın yarattığı gölge kimlik, asıl kimliği ele geçirmiştir. Yazar ise bu durumdan rahatsızlık duymaktadır. "*Yazmanımın ne mene bir kişi olduğunu yeterince belirliyor bu örnekler.*" cümlesinden de anlaşılacağı üzere yazar, benliğinin ele geçirilmesinden memnun değildir ve kendisine hâkim olan bu üstbenliğin egemenliğini yok etmek istemektedir: "*Kaç kez ona yol vermeyi düşündüm. Ama bir türlü gerçekleştiremedim bunu.*" Ancak şöyle bir paradoks vardır ki kendisini ele geçiren benlik de yine kendisine aittir. Kendine ait olan bu kimlikler arasına bir bölünme, parçalanma söz konusudur. Dolayısıyla yazma sürecinde anlatıcı-yazar, hem kendi gerçek benliği hem de yarattığı hayalî benlik arasında sıkışarak, ister istemez bir kimlik parçalanışına maruz kalmıştır. Bu da anlatıcı-yazarın yaratma sürecinde yaşadığı kimlik ve benlik sorunlarının eserine yansımalarıdır. Freud'un da

dediği gibi sanatçının nevrotik ruh hâli, eserde kendini gösterir; çünkü ruhsal bir parçalanış söz konusudur. Cebeci, bu parçalanışı şöyle yorumlar:

“Nevroz ruhsal yapının bölünmeye yönelik bir eğiliminin sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Buna göre, kişiliğin değişik parçalarının ‘birbirine karşı’ harekete geçmesi nevroza yol açar. [...] Jung, kişiliğin çelişen tarafları arasındaki gerilimi her zaman sağlıksız bir şey olarak algılamamış, bazen bunun bir enerji kaynağı olarak işe yarayabileceğini, kişiliği güçlendirici bir özelliği olabileceğini söylemiştir.” (2009: 231)

Freud’un tam bir hastalıklı ruh olarak tanımladığı bu çatışma, açıklamadan da anlaşılacağı üzere Jung’da olumsuz bir durum teşkil etmez. Jung’a göre, “Çatışmanın hastalık olabilmesi için ruhsal yapı içindeki parçalanmanın aşırı bir boyuta gelmesi, kişiliğin içsel bütünlüğüne ilişkin duygunun kaybedilmesi gerekir.” (Cebeci 2009: 231) Öyküde de, yazar ve yazman arasındaki çatışma parçalanışının aşırı boyutundadır. Çünkü yazar anlatıcı, yazman ile bütünleşememiş ve zorunlu olarak bu üst kimliğin esiri olmuştur: *“Yazılarımı, öykülerimi onun yazdığı gibi yayımlamayı sürdürüyorum. Üstelik kendi adımla.”*

Görüldüğü gibi, “Yazar ve Yazman” adlı öyküde aslında tek karakter vardır, o da hikâyenin anlatıcısı “yazar”dır. Yazman ise, bu yazarın zihninde oluşturduğu ve kendi sözünün gücünü alarak yazara da egemen olduğu bir üstbenlik’tir. Normalde altben, ben ve üstben arasında bir uyum ve denge vardır. Düzenin ve dengenin olmadığı durumlarda ise ortaya uyuşmazlık ve çatışma çıkar. Öyküde de ben ve üstben’in bütünleşemediği, birinin diğerine hâkim olduğu görülmektedir. Bu durumda bütünleşememiş bu benlikler arasında bir tür ayrışma, çatışma ve parçalanma görülür. Freud’un nevrotik çatışma dediği bu süreçte sadece benlikler arasında çatışma varken incelenen öyküde gerçekte var olmayan bir karakter “var”mış gibi anlatılmaktadır. Öyküden hareketle bu karakterin bir tür sanrı olduğu sonucuna ulaşılabilir. Yazar, yaratımsal süreçte ve öykünün kurmaca dünyasında bir tür paranoya ile karşı karşıya kalmıştır. Freud’a göre sanatçının gerçek hayatta ulaşamadığı düşümlere yazılarında ulaşmaya çalışması, onun bilinçaltının



derinliklerinde kaybolmasına sebep olur. “Eğer düşlemler aşırı geniş ve aşırı güçlü hâle gelirse bir nevroz ya da psikoz başlangıcı için koşullar oluşur.” (Freud 1999: 130) Kimi zaman nevrozu da aşan bu yaratım süreci için Moran, Freud’un görüşlerini yorumlayarak şunları söyler: “Freud’un sanat kuramında, bu hayal kurma eylemiyle sanatçının yakın ilişkisi vardır. Sanatçı da bir ruh

hastasına yakın sayılır. O da gerçek dünyada tatmin edemediği isteklerle doludur.” (2013: 151) Kişinin uyanık durumdayken kafasında yaşattığı hayallerin, isteklerin yani Freud’un deyimiyle gündüz düşlerinin gerçeklerle karışması sonucunda ortaya gelgitli bir ruh hâli çıkmakta bu da yazarı nevrotik bir kişiliğe dönüştürmektedir.

Bir anlatıcı olarak yazarın kendi ürününü ortaya koyma sürecinde yaşadığı psikolojik gerilimi başka öykülerde de görmek mümkündür. Dialogla kurulan “Bir Öykü” (Ferit Edgü 2007: 49) isimli öyküde, yazarın kendisi aynı zamanda anlatıcı olarak öykünün içindedir. Öykünün anlatılış ve yazılış zamanı aynıdır. İki kişinin konuşmalarıyla gerçekleşen öyküde karşı güç, yönlendirmeleriyle nasıl bir öykü yazılması gerektiğini belirtmekte; anlatıcı yazar ise onun söylediklerini uygulayarak öyküyü kurgulamaktadır. Öykünün sonunda ise çılgılık atarak uyanır, tüm bunların bir rüya ya da sanrı olduğu anlaşılır. Ama aynı zamanda karşı gücün istediği “gerçekçi öykü” de yazılmış olur. Bu durumda yazarın nevrotik süreç içinde olduğu; yazma aşamasında çeşitli rüyaların, hayallerin ve sanrıların etkisi altında kaldığı bir kez daha görülür. İncelenen öykü “Yazar ve Yazman”da olduğu gibi, yazarın yazma serüvenini yani bir anlamda bilinçaltını ortaya koyarak oluşturduğu bir başka öykü “Olanak-sız” (Ferit Edgü 2014: 357) isimli öyküdür. Yazar, yine anlatıcı olarak kendini öyküye koymuş ve bununla birlikte bir de iç ses yaratmıştır. Bu iç ses, bir anlamda kişilik yapılarının çatışması ya da uzlaşması olarak devreye girer. Yazar-anlatıcıya “anlat, geç, yaz” gibi emirler vermekte; yazar-anlatıcının sorularını cevaplamakta, onunla konuşmaktadır. Yani yazar-anlatıcı öykü dünyasının yanı sıra bir de iç dünyasında farklı benlikler yaratarak bunu öyküye dâhil etmiştir. Öykünün devamı da zaten bu ikilinin dialogu üzerine kurulmuştur. Yazar-anlatıcı id, ego,

süperego gibi kişilik yapılarının birbiri ile olan çatışma-uzlaşmalarını yazıya aktarabileceği yeni bir öykü kişisi yaratmış ve yazma sürecinin nevrotik, sancılı dönemini “niçin yazıyorum” sorularıyla pekiştirerek okura sunmuştur.



Sonuç

Yazarın yaratım sürecinde birbirinden farklı kimliklere bürünmesi; psikanalitik açıdan yaklaşıldığında id, ego, süperego gibi kişilik yapılarının devreye girmesine olanak tanır. Altben, ben ve üstben arasındaki denge ve uyumun bozulması sonucunda ortaya çıkan uyuşmazlık ve çatışma durumu ise yazarı çeşitli nevrotik kişiliklere sürükler. Rüyalar, sanrılar, var olmayan kişiler yaratma ve onlarla iletişime geçme bu nevrotik kişilik yapısının ürünleridir.

“Yazar ve Yazman” adlı öyküde cereyan eden bu süreçte görüldüğü üzere, kurmaca “yazar” ve “yazman” arasında kalmış, parçalanmış bir benlik mevcuttur. Parçalanan benlikler ise, kendi aralarında birtakım çatışmalara girmektedir. Birinin diğerine egemen olma, onu yönlendirme gibi istekleri; diğerinin ötekine karşı koyma, onu değiştirme gibi süreçleri vardır. Bu da id, ego, süperego gibi kişilik yapılarının kurmaca bir tür olan öyküde şekil bulmasıyla ilgilidir. Gerçekte var olmayan kişiler öykünün yaratım sürecinde ortaya çıkar ve kimi zaman öykünün de sınırlarını aşarak gerçek-kurmaca çatışması dâhilinde okura sunulur. Gerçeğin ve kurmacanın iç içe girdiği bu durumu ise yazarın yaratım sürecindeki nevrotik hatta paranoid bir durum olarak yorumlamak mümkündür.

Kaynakça

Cebeci, Oğuz (2009). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı* (Genişletilmiş 2. Basım). İstanbul: İthaki Yayınları.

Edgü, Ferit (2013). *Çılgılık*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Edgü, Ferit (2007). *İşte Deniz, Maria*. İstanbul: Can Yayınları.

Edgü, Ferit (2014). *Leş (Toplu Öyküler)*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Freud, Sigmund (1999). *Sanat ve Edebiyat*. İstanbul: Payel Yayınları.

Moran, Berna (2013). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (23. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Özbek, Yılmaz (2007). *Edebiyat ve Psikanaliz*. Konya: Çizgi Kitabevi.

Leylâ Erbil'in Öykülerinde Evlilik Teması

SEDA H. SAYĞILI*

Öz

Leylâ Erbil, metinlerinde yer verdiği temalar ve dili kullanışı ile Türk edebiyatının özgün yazarlarından biridir. Kadın sorunlarına değindiği öykülerinde eleştirel, ironik ve hırçın bir dil ile bu problemleri tartışır. Marksçı ve Freudçu bir bakış açısı ile bu meseleleri dile getiren Leylâ Erbil'in kadın karakterleri de içinde yaşadığı düzeni ve onlara dayattığı kuralları istintak ederler. Bu kuralları sorgulamayan, erkek egemen toplumun kurallarını kabul edip düzenin taraftarı olan kadınlar ise Erbil'in öykülerinde eleştirel bir yaklaşım ile ele alınır.

Bu makalede Erbil'in *Hallaç*, (1959) *Gecede* (1968) ve *Eski Sevgili* (1977) isimli öykü kitaplarında yer alan izleklerden biri olan evlilik değerlendirilecektir. Evlilik, dört alt başlık altında incelenecektir: Ataerkil evlilikler, cinsellik vurgusuyla biçimlendirilen evlilikler, kadını özel alana hapseden evlilikler, statü elde etmek için yapılan evlilikler. Bu tema değerlendirilirken evliliğin kadınların hayatına getirdiği açmazlar feminist kuram çerçevesinde ele alınacaktır. Evlilik kurumunun erkek egemen toplumun kurallarına göre inşa edilmesi, kadının özel alana hapsedilip kamusal alandan mahrum bırakılması ve bu kurumun kurallarının erkekler tarafından oluşturulması ve kadının dışlanması bu yazıda vurgulanacaktır.

Anahtar sözcükler: Leylâ Erbil, kadın, evlilik, feminizm, *Hallaç*, *Gecede*, *Eski Sevgili*

MARRIAGE THEME ON LEYLÂ ERBİL'S STORIES

Abstract

Leylâ Erbil is one of the genuine authors of Turkish literature with her use of literature and the themes she preferred. She uses a critical, ironic and combative

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, sedasaygili.yte@gmail.com

discourse in her stories which she discusses the problems of women. Leylâ Erbil's women characters also interrogates the oppressive social norms and rules of their period in a Marxist and Freudian tone. The women characters who do not interrogate the repressive structure of the male-dominated society and comply with them are criticized in her texts.

In this article, the theme of marriage in some of Erbil's books such as *Hallaç*, (1959) *Gecede*, (1968) and *Eski Sevgili*, (1977) is going to be scrutinized. The concept of marriage is going to be examined under four sub-headings: The Patriarchal Marriages, The Marriages Formed with the Sexuality Emphasis, The Marriages that Imprisoned Women to the Private Sphere and The Benefit-Oriented Marriages. In the meantime, the dilemmas and influences of the marriage for a woman is going to be evaluated in the framework of feminist theory. The institution of marriage that is built according to the rules of male-dominated society, the women who are abstracted from the public sphere and imprisoned to the special sphere and lastly the paternalistic world order are the topics which are going to be analyzed in this study.

Keywords: Leylâ Erbil, women, marriage, feminism, *Hallaç*, *Gecede*, *Eski Sevgili*

Giriş

Türk öyküsünün konumlandığı yere dikkat edilecek olursa arkasında 1950 kuşağı denilen yazarların rehberliğinde, onların açtığı yoldan yürüyen yazarları görmek mümkündür. 1950 kuşağı, Türk öykücülüğünü modernist algı ile buluşturan bir gruptur. "1950 kuşağı öykücülerinin edebiyat anlayışlarının oluşumunda pek çok dinamik etkili olur. Bir yandan bir önceki kuşağın edebiyat anlayışıyla sıkı bir mücadeleye girilirken, diğer yandan bazı Batılı yazarlar ve akımlar, öykücüler üzerinde önemli etkiler bırakmaya başlar." (Dirlikyapan 2010: 54) Bu dönem öykücülerinin en önemli isimlerinden biri de Leylâ Erbil'dir. Hem biçimsel hem de izleksel açıdan 1950 kuşağının yenilikçi isimlerinden biridir. Onun öykülerinin başkarakterleri kadınlardır. Kadın karakterlerin başrol üstlendiği öykülerinin temaları da kadın sorunları ile ilgilidir. Karakter kurgulamada gerçekçi

bir kimlik çizen Erbil, A. Şebnem Birkan ile yaptığı röportajında karakterleri hakkında şunları söyler: “Kimi yazar Tanrı ağızlıdır öyle yazar, ben çoğunlukla deliye gerçekleri söyletiyorum. Böylece dili her yöne döndürebiliyor, özgürleştirici olanaklarını çoğaltabiliyorum.



Bu yöntem metni ‘söz merkezilikten’ten kurtarıyor; yani dilin değişimini engelleyici söylemden kurtuluyor metin.” (<http://yeniedebiyat.blogcu.com>, 25.02.16) Öykülerinde yer verdiği temalar, başkaldırı, iktidar, aşk, sevgi, varoluşçuluk, şiddet, cinsellik, kadın-erkek ilişkileri, aldatma ve evliliklerdir. Leylâ Erbil, öykülerinde farklı anlatım olanakları ve değişik biçimleri deneyerek yeni bir öykü anlayışı ile temalarını kaynaştırarak yapıtlarında özgün bir dil oluşturur.

Leylâ Erbil’in öykücülüğünün temel taşları Sartre, Freud ve Marks’ın öğretilerinden oluşur. Erbil, Sartre ile öykülerinde kendi olmaya çabalayan, toplum ve ailenin kendileri için inşa ettiği kişiliklere karşı çıkan kadınlar yaratır. Freud öğretisi ile kadının bilinçaltında olan toplumsal ideoloji ve kültür kodlarını, Marks öğretisi ile erkek egemen toplumda kadının proletarya olarak direnişini verir. Onun öykülerindeki kadınlar hem düşünsel hem de eylemsel olarak içinde yaşadıkları topluma başkaldırırlar. Kadın, buyurgan erkek egemen toplumu tarafından itilmiş, bastırılmış, özel alana hapsedilmiş bir varlık olarak yaşamayı reddeder. Bu durumun aksinde kadın karakterler de yaratan Erbil, erkek bakış açısını ve bu bakışı kabullenip kişiliğini buna göre kuran kadınları da eleştirir.

Leylâ Erbil öykülerinde evlilik, *Hallaç*’ta (1959) "Gündelik", "Diktatör", "İnci Boncuk", "Kutsal Aile" ile *Gecede* (1968) "Vapur", "Çekmece", "Gecede", "Ölü", "Tanrı" ve *Eski Sevgili*’de (1977) ise "Bunak" ve "Eski Sevgili" metinlerinde yer verilen bir tema olarak incelenecektir. Leylâ Erbil, metinlerinde erkek egemen toplumdaki her kurum gibi evlilik kurumunun da erkekler ile kuşatıldığını ve kadının kendi evliliğinde bir nesne olarak konuşlanmasını eleştirir. “Metinler arasında dolaşırken ayağımıza bir yığın dikenler batıyor. Öykülerde evlilik kurumu, kadın karakterlerin bir kısmı tarafından erkeğin ötekisi olmaya ve kamusal alandan soyutlanmaya neden

olarak düşünülürken; diğeri tarafından ise statü elde etmek, sınıf değiştirmek için kullanılan bir köprü olarak düşünülür.

1. Leylâ Erbil'in Öykülerinde Evlilik Teması

Evlilik, erkek ile kadının yasalara uygun şekilde birleşmesi olarak tanımlanabilir. Toplumsal yaşamda bireylerin bir arada yaşamalarını meşrulaştıran bir kurum olarak yer alır. Evlilikte, kadına yüklenen sorumluluk ağır ve zahmetlidir. Toplumsal cinsiyet rolünün dayanılmaz ağırlığı altında kalan kadın karakterlerin, ruhsal durumları başarılı bir şekilde Erbil'in öykülerinde verilmiştir. Vehbi Bayhan'a göre "toplumsal cinsiyet terimi, kadın ve erkek olmaya toplumun ve kültürün yüklediği anlamları ve beklentileri ifade etmektedir: kültürel bir yapıyı karşılamaktadır ve genellikle bireyin biyolojik yapısı ile ilişkili bulunan psikolojik özelliklerini de içermektedir. Toplumsal cinsiyet rolleri kadınsı (feminen) ya da erkeksi (maskülen) biçiminde karakterize eden psiko-sosyal özelliklerdir." (2012-13: 153) Erbil'in öykülerinde evlilik, içi boşaltılmış, erkek egemenliğinin kalesi olan, kadınları içkinliğe sürükleyen bir kurumdur.

1.1. Ataerkil evlilikler

Ataerkil evliliklerde, kadın içkin bir varlık olarak yaşamını sürdürmek zorundadır. Kendine yabancılaşan kadın, kurallarını erkeğin koyduğu bu kurumda bir köle olarak yaşamını devam ettirir. Evliliği süresince kadının evde söz söyleme hakkı yoktur, öncelik erkeğindir ve erkek evin reisidir. "Yuvayı dışı kuş yapar" mantığı ile evliliğe yaklaşan bireyler, evlilikte birinci sorumluluğu kadına yüklerler. Kadın evliliği sürdürmek için en çok sabır eden ve görmezden gelen olmak zorundadır. Erbil'in öykülerinde geleneksel yapıda kurulan evliliklerde kadının kısıtlanmışlığı ve ikinci plana atılmışlığı irdelenir.

"Diktatör" isimli öyküde Aile ilişkileri sevgi, saygı, samimiyet üzerine değil tahakküm üzerine kuruludur. Bu öyküde anne-baba ve iki çocuk arasındaki iş bölümü mekanik bir işleyiş ile alınır.

“Evde sözde iş bölümü vardır, tüm ev işlerine kadın bakar, yemek yapmak, ev temizlemek bir yana radyoyu açmak bile kadının işidir. Baba evin hâkimidir. Belli eder bunu, emirler hep ondan gelir. Diktatör öyküsünün kadın karakteri anne, Zilşan'la Hıdır evde iş bölümü yapmıştır, bir yandan da içten içten karısından ve kızlarından korkmaktadır. Eve gelen erkek misafirlerinden karısını kıskanır, hemcinsleri erkeklere ve de karısına güvenmez. Adam, bir gün kendisini terk edeceğinden korkar, baş kaldıracığından korkar.” (Şahin 2009: 374)



Öyküde, devletin küçük bir alt yapısı olan ailenin burjuva sisteme olan yenilgisi anlatılır. Dış öyküsel anlatıcının sınırlı müdahalesinin olduğu öyküde olaylar kahramanların bakış açısıyla verildiğinden daha gerçekçi bir anlatıyla karşılaşılır. Evde herkesin yapacağı iş ve zaman dilimi bellidir. Bu zaman diliminin ve iş bölümünün dışına çıkınca herkes birbiri üzerinde hak iddia eder Anlatıda yer alan karakterlerin arasında sevgi olmadığı için güvensizlik hâkimdir. Öyküde karısı ve Hıdır arasında geçen şu olay onların evlilikleri hakkında bilgi verir:

“Birden karısına doğru sıçradı. ‘Müzik müzik gene unuttun radyoyu Zilşan, iş bölümünde sana düşeni unutmakla...’ Hüsrev uzandı, ‘Ben açarım’ dedi, “bana daha yakın...” Gözleri dönerek baktı Hüsrev’e Hıdır, ‘Yoooo’ dedi, ‘yoooo, senin’ bildiğince dönmez işler bu evde, Zilşandan başka kimse dokunamaz o radyoya! Beriki afallayarak sordu, ‘Ya! Neden?’ Yanakları büzüldü Hıdır’ın, ‘İş bölümü vardır aramızda’ dedi, ‘konuklar hiçbir iş yapmaz bize gelince.” (Erbil 2013a: 66)

Evdeki bu iş bölümü karı-koca arasındaki ilişkiyi mekanik bir düzeye indirger. İlkel toplumlarda kadın ve erkek eşittir. Kadın ev işleri yaparken, erkek de toplayıcılık yaparak eve katkıda bulunur. Tarımın icat edilip yeryüzüne yayılmasıyla erkeklerin kadın karşısında yükselişi başlar. Tüketim toplumundan, üretim toplumuna geçişle, ihtiyaç fazlası ürünlerin satışı başlar. Böylece erkeğin, yaptığı işlerin maddi bir karşılığı olması ile kadın ikincil bir konuma düşer. Emperyalist düzende, kadının ev içerisinde yaptığı işler kullanım değeri sınırları içerisinde

kalmıştır. Erkeğin yaptığı işlerin ise kökeni maddiyata dayandığı için erkek evin reisi olmuştur. Erkeğin evin reisi olması kadını ikinci bir cins olarak tanımlanmasına neden olmuştur.

Kutsal Aile isimli öyküde ise ataerkil bir düzen yapısını benimseyen bir aile fantastik bir mekân anlatımıyla resmedilir. Baba, anne, nene, oğul ve bebekten oluşan bir ailede baba iktidarının, oğlan hariç ailenin bütün üyeleri tarafından kabul gördüğü anlatılır. Sınırlı bir alana hapsedilen kadının bilgi düzeyi de kocasının ona sunduğu hayat kadar sınırlıdır. Kadın için kocası ne derse doğrudur. Kadının dünyası kocasının ona araladığı pencere kadardır. Erbil bu durumu öyküde şu şekilde verir: “Anne kucağındaki bebeğin açık kalmış ağzına bir üzüm tanesi tıktı, ‘Babandan iyi mi bileceksin’ dedi oğula.” (Erbil 2013a : 111) Erkeğin nesnesi konumunda olan kadın düşünmeyi de bırakır, kendisi yerine kocası düşünür. Anne kendini ötekileştiren bu düzeni sorgulamadığı gibi, babaya karşı duran oğlunu da sindirmeye çalışır. Rabuzzi’ye göre;

“ötekiliği içselleştirmek, tanım itibariyle neredeyse benin dilini konuşamamaktır... Kadınlar yalnızca erkekler tarafından adlandırılmakla kalmamışlar; tanımlanmışlar tehdit edici bir ‘yoksa’ imasıyla onlara ne olmaları gerektiği anlatılmıştır... Bir Öteki olmayı yaşamak, çoğunlukla kendini şizofren bir biçimde parçalanmış hissetmektedir; öyle ki, gizlice özgün olabilmiş bir ‘Ben’ bile onun hakkında konuşmaya cesaret edemez.”
(alıntılayan Donovan 2014: 263)

Leylâ Erbil’in anne karakterleri, evdeki konumlarını koruyabilmek adına kocalarının destekçisi olmak zorunda olduklarına inanırlar. Anne, evladının koruyuculuğunu yapmak yerine ataerkil düzenin koruyuculuğunu yapar. Anne, üreten, yıkıcı olmayan naif bir varlık olarak düşünülürken, Erbil’in öykülerinde melek görüntüsünden çıkartılıp düzenin en büyük sürdürücüsü olur. Doğası gereği merhamet sahibi olan, şiddetten sakınan kadın yerini savaşçı erkek doğasını kanıksayan bir varlık hâline gelir. Erkeğin kendisine tanıdığı özgürlük alanında onun gibi hareket etmeye başlar.



"Çekmece" anlatısında, hem burjuva düzenine hem de orta sınıfın mülkiyet anlayışına bir eleştiri vardır. Dursun Kaymak bir gemide çalışmaktadır. Tek amacı bir kulübe sahibi olmaktır. Amacı doğrultusunda ömrünün önemli bir kısmını denizde geçirmiştir, karısına yazdığı ilk mektupta söylediği şu sözler kendince yaptığı fedakârlığı karısına anlatmaktadır:

"Bense tüm geleceğimi ve şimdimi bir kulübe sahibi olabilmemiz için ve seninle el ele, göz göze ve baş başa gelecek günlerimizi o kulübenin geniş bahçesinde oyalanarak geçirebilmemiz için, ellerin çürük tekneleri içinde tanrının azgın boğa yılanlarından beter dalgalarıyla her an pençeleşerek ve boğuşarak geçirmektedirim. Ateşçilikten başladım, ciğeri beş para etmez üstlerimin gözüne gire gire lostromoluğa dek yükseldim ve daha da ikinci çarklığa yükselmek üzere olduğumu bildirirken bir şişe Alman birası için yüreğim acıya bulanır. Senin ela gözlerini görmeden ve nohut ve kuru fasulye ve kuru üzüm hoşafı ve binde bir pırasa yiyerek geçmiş olan günlerimi toplaşan on kara ve buruşuk yıl eder." (Erbil 1983: 56)

Öyküden alınan bölümde de görüldüğü gibi Dursun, bir mülkiyet sahibi olabilmek için, kendine yapılan haksızlığı gördüğü hâlde olanlara karşı tepkisiz kalmaktadır. Bir kulübe yaptırabilmek adına onca seneyi karısından ayrı geçirir. Burjuva düzenin getirdiği mülkiyet inancı, aile arasındaki ilişkileri asgari bir düzeye indirir. Bu düzende karı-koca arasındaki ilişki gittikçe sıcaklığını kaybeder. Bunun en güzel örneği ise Dursun'un ilk mektubu ve ikinci mektubu arasında karısına hitabında vurgulanmaktadır. İlk mektup ile ikinci mektup arasında olan sürede karı-koca arasında ilişki gittikçe soğuklaşmış ve sadece mekanik bir hâl almıştır. Karısına ilk mektubunda "Sevgili karıcığım" diye hitap eden öykü karakteri aradan geçen 16 yıllık süreçte evine gidememesi sonucu ikili arasındaki sevgi bağının zayıfladığı söylenebilir. 1957 tarihli ikinci mektupta Dursun, karısına sadece "Saliha" diye hitap eder. İkinci mektupta öykü karakterinin söyleminde emredici bir üslup vardır. Karısının mektup yazmayışına sinirlenen Dursun ile karısı arasında bir restleşme

sezilir. Öyküden alınan şu bölümde gösterildiği gibi öykü karakteri ile karısı arasındaki ilişki patron-işçi arasındaki bir ilişki düzeyine indirgenmiştir:

“Ne ekersen onu biçersin. Göze göz, dişe diş. 1. Evin aylık borcunu bankaya yatır. 2. Son taksitlerdir bunlar ve birkaç aya kadar evin tapusu benim olacaktır. 3. Kaç ay sonra tapuyu alacağımı bankadan öğren ve bana bildir. Bahçemi duvarla çevirip gireceğim içine. Duvar parasını toplayana dek çalışırım, yaşlı günlerimde ev kirası olmadıktan sonra emekli aylığım artar da yeter bile. Bahçemde çiçeklerim ve denizaşırı yerlerden getirdiğim tohumluklarımla uğraşarak ne bir eş, ne bir merhaba, şu dar gönlümü avutarak beklerim ölüm günlerimi yapayalnız. Konu komşular nasıl, Çengelköy’dekiler beni soruyorlar mı? 4. Aylığımı alır almaz yarısını bankaya yatır. 5. Manto yapayım deme üstündekiler yeter sana. Yoksa bahçe duvarları için değil de, senin manton için mi bu uçsuz bucaksız denizlerde tüketiyorum günlerimi? 6. Son mektubun (elli altı) tarihli ve benden bir bluz istemişsin, ne bluzu? eşine, yoldaşına iki satırı esirgeyen karıma bluz değil zırnık almam, yağma yok, ben parayı şu koyu mavi ve sinsi deniz bahçelerinden sarı papatyalar olarak toplamıyorum. 7. Duvarları yapmaya başladılar mı, nasıl gidiyor son pazarlık nedir, bitiş tarihi bir bir istiyorum. Bu son olsun.” (Erbil 1983: 59)

Adamın karısı ile arasına giren yıllar, birbirlerine göremeyişleri iletişimsizlikleri aralarındaki ilişkinin işlevsel bir hâl almasına sebep olur. Erkek egemenliğinin üzerine kurulu ailelerde erkek burjuva kadın ise proletarya olarak yorumlanabilir. Kadının içkin bir varlık olarak eve ve bedenine hapsolmasını engellemek için maddi açıdan erkeğe bağımlılığından kurtulması gerekir. Erbil, bu öyküde evliliğe hem feminist hem de Marksçı bir bakış açısıyla yaklaşmıştır. Öyküde emperyalist düzenin evliliklere verdiği zarar anlatılırken erkeğin yaptığı iş sayesinde kazanç sağlamasıyla kadın üzerinde kurduğu hegemonyadan da bahsedilebilir. Dursun, öyküde karısına manto almaması için tembihte bulunur, kadın sınırlı bir alanda ev işleri uğraşmaktadır ve yaptığı işlerin artı değeri yoktur. Kadın yaptığı

işten bir kazanç elde edemediği için emeği de göze gözükmeyen bundan dolayı maddi değeri olan bir şeyi alırken erkeğe danışmalıdır.

Erbil, öykülerinde tarih sahnesindeki önemini kaybetmiş kadınları bir uyanışa çağırır. Kadının geleneksel düzenin kurallarıyla çepeçevre sarılan bu duvarları yıkıp yazgısına başkaldırmasını söyler Erbil. Öykülerinde toplumun her kurumuna sirayet eden eril söylemin karşısına dikilen ve ona kafa tutan bir kadın yazar görevini üstlenir.

1.2. Cinsellik vurgusuyla biçimlendirilen evlilikler

Bu bölümde ele ilk alınacak öykü "Gündelik"tir. Adı geçen öyküde kocalarını sevmediği hâlde çocuklarını ve ekonomik bağımlılıklarını öne sürerek ikiyüzlü bir şekilde evliliğini devam ettiren kadın karakterler eleştirilir. Kadınlar, erkeğin ötekisi olmayı kabullendiğinde ataerkil düzeni bozmayı, yıkmayı olumladığı söylenebilir. Bu durumda kadınlar hiçbir zaman tarihsel söylemin dışına çıkamazlar ve kamusal söylem alanının dışında yer alırlar. Kadınların evliliklerindeki yerleri semboliktir, anne ve eş olarak sınırlı bir alanı kabul eden kadınlar ikinci cinsiyet olarak evlilikte yerlerini garanti ederler. Öyküden alınan şu bölümde bu düşünceye sahip karakterler, yazarın anlatımıyla şöyle verilir:

“A ve B’nin yok sakıncaları hiç; kavuniçi dönemeçlerinde maltataşlarının, zeytinyağlı fasulyeye domates ezerken cıyak cıyak anlatıyorlar. ‘Birer hayvan bizim kocalarımız, kadın ruhunu bilmez bizim kocalarımız.’ Kaşları gözlerinin altından bakıyo A’nın, kapkara denli. Dirimce sadece erkeklerle varlar; dudakları öpüler bekliyo hep hep öpüler. Kim olursa olsun öpmek istesin onları, göz koysun dişiliklerine, ya da salt şunu söylesin onlara: ‘Sen sevmek sevişmek için yaratılmışsın!’ Mahvoluyorlar, eriyorlar, bitiyorlar aşktan, doğalsal bir erk alıyorlar bu tümceden, öylesine yoksun kalmışlar sevilerden. Sevmedikleri kocaları bi yanda, öte yanda yoksullukları. ‘ayrılın diyoruz D’yle. ‘Biz mi diyorlar, ‘biz mi? Ayda iki yüz lirayla!’ Çın çın uçuyor gülüşleri Çeliçev’in elden ayaktan var ya ağacı hani sekiz senede yapmış, işte onun ikinci parmak dalına konuyorlar ‘Biz

üç bin liraya zor geçiniyoruz' diyo B. Bu arada A, "Yavrularımız olmasa gözümüz para mara görmez' diyo." (Erbil 2013a : 44)

Öyküde anlatıcı, A ve B karakterleri üzerinden bir stereotip yaratmıştır. Anlatıda kocalarına karşı bir sevgi duymadığı hâlde sadece maddi temele dayalı evliliğini sürdüren kadınlara yönelik bir eleştiri vardır. Metinde bu durum, yazarın sözünü öykü içinde bir kahramana bırakması ile daha gerçekçi bir şekilde göstermeye çalışılır. Anlatıda yer alan kadın karakterler, evliliklerinde erkeklerin iktisatlarının bir parçası olduğu sürece kendilerini değerli hissederler. Böyle kadınlar aynı zamanda evliliklerini devam ettirme sebebi olarak çocuklarını göstererek fedakâr anne rolünü üstlenirler. Her iki kadın da sevmedikleri adamlarla ekonomik şartlara dayalı bir yaşam sürdürdükleri için Karenin ve Bovary karakterleri ile özdeşleştirirler. Anlatının ilerleyen kısmında bu kadınların kaderlerinin neden bu öykü kahramanları ile özdeşleştirildiği yazar anlatıcının şu sözlerinden anlaşılır:

"Ben A ile B'nin bakımsız ölümlerden, sevilmemek sayılmamaktan, yoksulluktan şu ile bu ile gizli gizli sevişip kocalarının koynuna döndükçe, çevrelerine namus -yirminci yüzyılda Türkelin'de uygulanmış töre kuralları- öykünmeleri tasladıkça mutsuzluktan kurtulmayacaklarını, böylelerinin girdiği yazıların tadının bozulduğunu..." (Erbil 2012: 45)

Kadına cinsiyeti ile var olduğu öğretilmiştir. O, insan olmaktan önce kadındır. Cinselliği ile var olan kadın, ona en iyi öğretilen şeyi yapar ve cinselliğini kullanarak erkeğin karşısında var olmaya çalışır. Yazar anlatıcı, kadın karakterlerin ikiyüzlü davranışlarına karşı eleştirel bir tavır göstermektedir. Kadınlar, kendini toplumun maskeleri ardından görmeyi bıraktığında ve kendi benliğini ele geçiren gerçeklerle yüzleştiği zaman kendilik dünyasını yaratmayı başarabilirler. Eleştirel düşünme becerisini geliştiren kadın, kendini ezen toplumsal ideolojinin ve cinsiyet ayrımcılığının farkına varabilir.

"İnci Boncuk" isimli öykü ise kişiliğini dişiliği üzerine kuran bir kadının, yazar anlatıcı bakış açısından resmedilmesidir. Öyküde kadın anlatıcı, trende karşılaştığı bir kadın tarafından sohbete zorlanır. Kadın bütün hayatını, kocasıyla nasıl

evlendiğini, evlenmeden kocasını aldattığını bir çırpıda anlatır. Kadın öykücü ise bu durumu yadırgar. Tanımadığı birine karşı bu kadar rahat olan bir kadını, garip bulur. İki kadının kocaları hakkındaki konuşmaları onların evlilikleri ve hayatları ile ilgili konularda okuyucuyu aydınlatır:

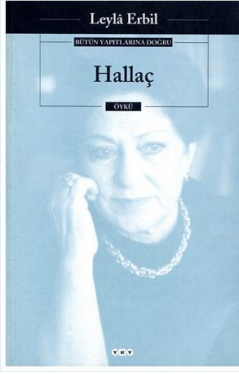
“Ben iri yarı erkeklerden hoşlanırım’ dedi. ‘Benim kocam iri değildir!’ dedim, ben de. ‘Zıyanı yok!’ dedi. Bu kez ben kızmaya başlamıştım,’ Benim kocama olan sevgim, boyuyula posuyla ilgili değil’ dedim. O kocasının kendisine çok düşkün olduğunu anlatırken apansız ‘Ben kız değildim’’ dedi ‘Olabilir’ dedim. Bence önemli değil o dediğiniz nen. ‘Evet ama kocama göre önemliydi!’ dedi. Ondan öç almak için yaptım bunu salt bunun için.” (Erbil 2013a : 81)

Kadının, evliliğinin temelleri daha kurulmadan sakatlanmıştır. Kadın, kocasını randevuya kırk yedi dakika geciktiği için aldatmıştır. Adam ise randevuya bilerek geç kalmış kadının gururu ile oynayarak onu elde edeceğini düşünmüştür ve başarmıştır. Yazar anlatıcı, kendini ziyarete gelen bu kadın ve kocası hakkında yaptığı gözlemleri anlatıda şu şekilde imlemektedir:

“Ne yapar yapar bu, karşıdakine kendini eşi dengi olmayan bi erkek olarak belletir... Kız ona hep ‘kocacığım’ diyordu. Bi de söze girişirken, belini kaykıtıp, bacaklarını kamaştırıyor, ona bakanlara yanay veriyordu. Onun bu çağını yitirmiş verilere öykünerek savunmasının sürdürmesi, özellikle birazdan can verecek dişi bakışlarını üzerimize üzerimize döndürmesi içimi baydı benim.” (Erbil 2013a : 84)

Yazar-kadın anlatıcı, öyküdeki kadın karakter üzerinden evliliğinde erkeğin ihtirasının bir nesnesi olan ve bunu bir başarı olarak gören kadın grubunun hareketlerine karşı eleştirel bir bakış geliştirir. Kadın bedeni üzerinden erkekle bir anlaşmaya oturur. Bedenini kullanarak onun hayatında yer alıp nesne olarak önceliğini garanti eder. Erkeği yücelten onu erişilmeyen bir varlık olduğunu zannettiren de kadının kendisidir.

Erbil, öykülerinde eleştiri oklarını sadece topluma değil, toplumun ona biçtiği rolü içselleştiren, varlığını bir erkeğe bağımlı kılarak oluşturan kadınlara da yöneltir.



Kadın kendi varlığını kanıtlamak ve geçerli kılmak adına erkeğin onayını arzular. Aynı zamanda erkek de kendi varlığını somutlaştırmak için kendini ölçüp tartabilecek bir nesneye ihtiyaç duyar. Hegel'e göre "esas olmayan bilinçlilik, efendi için, kendinden emin oluşunun hakikatini oluşturan bir nesnedir." (alıntılayan Donovan 2014: 224) Erkek evlilikte kendini en yüksek

varlık statüsüne koyarak kadının yerini olumsuzlar. Kadın, evliliğinde aşkın öznenin, arzu nesnesi olarak evliliği süresince içkin kalmayı kabullenir. Kadın benliğinin olumsuzlanması karşısında kendine önceden hazırlanmış kimlikleri üzerine giyerek evliliğinde kendi yerini yaratır, farkında olmadan kendine yabancılaşan kadın, kendi olma yolundan alıkonan benlik olarak yaşamını devam ettirir. "Gecede" öyküsünde Nermin, kocası Arif'in sarışın bir bayana karşı uygunsuz hareketini yakalayan Nermin kocası ve kadın ile tartışma yaşar. Nermin, bu olanlardan sonra Semra'ya Arif'i evden kovması için ısrar eder. Kocasının, evden ayrılırken Nermin'e söylediği sözler kadının aşağılanışının göstergesidir:

"kes sesini be ben eğlenmek coşmak için yaratılmışım, dans edeceğim, coşkunun resmini boyayacağım, dünya resmi önünde sizlerin ne öneminiz var, yüz erkek yaşamış şimdi de beni yaşamak istiyor, tüketemeyeceksin beni, zindancı karı anlıyor musun, senin numaraların sökmez bana, içmemi istemeyerek içmemi hazırlayan, çünkü biliyorsun içerek sana katlandığımı, pasaklı, hadi şimdi gidiyorum ama gelme ardımdan, intihar etmeye kalkma, ayaklanma kapanma, tanrı aşkına tutun şu zindancıyı biraz sonra gelip yakaracak bana biliyorum, tutun şunu da kurtarayım yakamı elinden ne olur, acımamı, acımamı sömürmesin..." (Erbil 1983: 13)

Öyküden alınan bu bölümde, erkeğin kadına bakışını yansıtan Arif, buyurgan erkek toplumunun da kadına bakışındaki sesi olur. Kocasından duyduğu bu hakaretlerden sonra Nermin, "AHHH! gitti gitti sahiden de gitti, sahiden de gitti, şimdi ben ne olacağım, ne yapacağım, o şimdi içer, onu kandırırlar, ben nasıl kandırmıştım öyle, yufkası boldur yüreğinin, ona gitmeliyim, biriniz götürün ona

beni, ne olur, götürün? sen ülkemin şen ozanı, sen götürürsen ayaklarını öperim, karına söylemem yaptıklarını, ya da siz Bay Elçi..." (Erbil 1983: 13) diyerek kendini küçümseyen bu adamın ardından ne yapacağını bilemez. Şahin'e göre:

"Kadın karakterler, erkeğin gölgesinde yaşayan, eril geleneğe tamamıyla bağlı, kuşaktan kuşağa kurban kadın mantığını bırakan tipler olarak karşımıza çıkar. Bu kurban kadınlar, kadınlık bilincine erişinceye dek, erkekten daha katı, eril toplumun kurallarına sonuna kadar itaat eden, geleceğin kuşaklarını da aynı gelenekler içerisinde yetiştiren birer nesne olarak karşımıza çıkarlar. Kadınlık bilincine erenler ise, toplumun elverdiği ölçüde kendilerini tanırlar." (2015: 5)

Öyküde, "siz onun dediklerine bakmayın âşiktir bana biraz, siz beni Arifime ulaştırın ayaklarınızı öpeyim, yok yok kaçmayın iğrenmem ben sizden, iğrenç benim bakın tırnaklarımın arası yumurta sarısı, ekme kırıntısı ve saç kepeği doludur iğrenir miyim? ama belim ince apışlarım sellidir" (Erbil 1983: 4) diyen Nermin, Bay Elçin'in kocasını döndürdüğü taktirde onunla yatacağını söyler. Ahlâki yozlaşmanın görüldüğü bu metinde sadece erkek egemen toplum eleştirilmez aynı zamanda bunu içselleştiren kadının bu çürümüşlüğe yataklık etmesi eleştirilir. Kadın, kendinden önce var olan bu düzenin kendinden sonra da var olmaya devam edeceğini bilir ama yine de değiştirmek için mücadele etmez.

"Eski Sevgili"de Nigâr, banka memureliğinden emekli kırklarında bir dul olarak annesi ile İstanbul'da yaşamaktadır. Nigâr, eski sevgilisi Salih'in onu görmek için yıllar sonra geleceğini öğrenir. Uyumak için kendini zorlasa da bir türlü uykuya dalamaz. Uykuya dalmak için uğraşan Nigâr geçmişe ait anılarını hatırlayarak ile zihinsel bir yolculuğa çıkar. Zihinsel yolculuğunda öykü karakterinin yaşadığı evlilik ve aşk ilişkileri onun bakış açısından verilir.

Erbil'in öykü karakteri kadınlar mutlu olmadıkları bir evliliğin nesnelere konumundadırlar. Kadınlar yaşadıkları düzen içerisinde önce Allah baba korkusu ile sonra baba korkusu ile daha sonra ise koca korkusu ile Hegel'in "kendine yabancı ruh" şeklinde tanımladığı kişilikler oluştururlar. Kadın, bilinçlilik durumu ile

varoluşunun asıl amacının kapılarını aralar. İçinde olduğu durumu sorgulayan kadın kocasından bir nevi intikam almak adına ya kocasını aldatmak için teşebbüste bulunur ya da aldatır. “Eski Sevgili” isimli öyküde de Nigâr, kocası Bülent’i onun iş arkadaşıyla aldatmıştır.

“Nasıl olmuştu da çırılçıplak, Balıkpazarı’nda kimin olduğunu hiilii bilemediğim bir arkadaşının çatı katında bulmuştum kendimi? Bülent’in yaranmaya uğraştığı bir adamla, eciş bücüş, beberuhi bir şeydi! Bülent’le evlenmiş olmamın öcünü alır gibi... Bomboş, dibi çinko kaplı bir tahtaboştan baktığımı anımsıyorum Balıkpazarı’na yukardan. Durmadan bir şeyler söyleyip güldürüyordu beni, Bülent’le alay ediyordu durmadan, plak dinleyecektik, dinledik de, hiçbir şey istemediydi benden, dinledik, içtik.” (Erbil 2013b: 135)

Nigâr’ın kocasını aldatmaktaki temel sorunsalı evliliğinde yakalayamadığı sevgidir. Bülent, yakışıklı olduğundan Nigâr onu gözünde yüceleştirmiştir. Nigâr, eski sevgilisi Salih ile yakaladığı uyumu Bülent ile yakalayamamış, iki ay içerisinde evliliği sona ermiştir. Nigâr, Salih’ten ayrılıp Bülent ile evlenerek yaptığı hatanın farkındadır. Salih, gibi kimseyi yakıştıramamıştır ömrüne. Nigâr yaptığını yasak olduğunu bildiği hâlde kendini haz duygusunun eline bırakmıştır. Duygusal açlığını cinsel bir birliktelik yaşayarak gidermeye çalışır. Freud’a göre “id iyi ve kötü ayrımı yapmayan bir “ruhsal aygıt”tır. “id” için ahlak ve gelenek kuralları hiçbir önem taşımamaktadır. Onun için önemli olan “haz”dır. Hazzın giderilmesinin zamanı “id”e göre o an içinde olmalıdır.” (Yavuzer 2010: 103) Aslında Bülent’e olan öfkesi kendisine olan öfkesinin bir yansımasıdır.

Kadının erkeğin karşısında sadece dişi olarak cinsiyetiyle var olması Erbil’in birçok öyküsünde vardır. Onun karakterleri karşı cinsleriyle arkadaşlık kurmaya çalışsa da karşılarındaki erkekler, onlar ile hep cinsel bir beraberlik kurmayı diler ve arkadaşlığı kabullenmezler. Öyküde Suret, Nigâr ile arasındaki durumun ne olacağının cevaplarını arar. Suret, Nigâr için görünüşten ibarettir ve ona karşı hiçbir şey hissetmez. Nigâr’ın arkadaşlığı Suret’e yetmez, Nigâr’ın ise tek derdi devrimdir.

Suret emindir , onun da kendisine karşı bir duygu beslediğine. Nigar, Suret'in bu isteğine karşı şöyle cevap verir: "Çok hoşsun! Hoşlanabilirim elbette. Senin gibi başka insanlardan da hoşlanabilirim, ama her hoşumuza gidenle yatmamız mı gerekiyor?" (Erbil 2013b: 133) Nigâr, Suret'in evli oluşundan dolayı onunla bir beraberliğe yanaşmaz. İçten içe de bu ilgi onun hoşuna gider. Herkes tarafından "metres" diye anılmak Nigâr'ı korkutur. Her ne kadar kimseyi önemsemediği izlenimini yaratsa da bir yerden sonra o da başkalarının düşüncelerine yenilir. Evlilik dışı bir beraberlik toplumun ahlâk yasalarının dışındadır ve evlilik cinselliğın yaşanabilmesi için vardır.

Nigâr'ın, Suret ile beraber olmayı arzuladığı zamanlar da vardır. Cinsel beraberlik isteği sadece kişinin iç dünyasında dile getirilir. Cinselliği rahatça yaşayabilmek evlilikle mümkündür. Erbil'in kadın kahramanları hep süperegonun yenilgisi altındadır. Ego, id ve süperego arasında dengeyi bulmaya çalışsa da başaramaz. Cinselliği bir suçluluk duygusu olarak yaşanır. Kendi dilediği gibi değil toplumun değerlerine göre yaşamak zorunda olan kadın bu cinsel isteğini hep bilinç altında tutar:

"Nereden nasıl olduğunu bilemeden yatağına girivermesini, haberinde olmadan kucaklamasını; haberinde olmadan aşk sözleriyle sarmasını, haberinde olmadan onun olmasını çırılçıplak... Ancak haberinde olmadan olursa onun olabilecekti. Yoksa böyle düşünerek, konuşarak, bir evin kapısını o maksatla çalarak, o amaçla merdivenleri çıkararak, önce biraz konuşup yavaş yavaş soyunmaya başlayarak, asla olamazdı böyle bir şey...Hele artık bu yaştan sonra, zaten hiçbir vakit öyle delicesine ateşli bir kadın olmamıştı, şimdiden sonra!.." (Erbil 2013b: 146)

Nigâr cinsellik bakımından kendini gerçekleştirememiş bir kadındır. Kadın yaşamak istediklerini hep bilinçaltına ötelemek zorunda bırakılmıştır. Eğer gerçek düşüncelerini söylese toplum tarafından yaftalanır. Kadın cinsel bir birliktelik yaşamak isterse bu ancak, evlilik ile meşru bir duruma sokularak yaşanabilir. Kadın bu açmazların içerisinde kendi olabilmeyi istemesi sadece hayal olarak kalır. Nigâr,

bilmeden kendi dahi anlamadan sevip okşanmak ister. Sevgiye ihtiyacı vardır onun. Kadın gibi hissetmeye ihtiyacı vardır. Suret ile beraber olmak “metres” olmak demektir. “Nefret etmiştir ‘metres’ sözcüğünden Nigâr. Nedenini nasılnı bilemiyor. Bu, ona haberi yokken kabul ettirilmiş bir nefretti. Kafasını kesseler olmayacaktı. Yıllarca nasıl tutmuşsa kendini, nasıl sevişmesine ramak kaldığında bir yolunu bulup atlatmışsa tehlikeyi, gene öyle yapacaktı. Ne Suret'le yatacaktı, ne de Salih'le.” (Erbil 2013b: 147) Kadın cinselliğini bastırmak zorundadır. Toplumun değer yargıları çerçevesinde hareket edecek bu yaftalanmalardan uzak duracaktır.

“Onun haberi olmadan biri tarafından sevilmeğin bir suç ya da ayıp olarak nitelenen bu toplumun yaftalanmalarından kurtulmak demektir. «haberinde olmadan» sevilmeğin isteyişini, yaşayışı içinde hep bunu aradığının nedenini seçti. Suçtan kaçıyor. Toplumun yaşayışına uyuyordu böylece. Ayıp olana kendisi değil, bir başkası onun haberi olmadan sıvanmalıydı ki, o her vakit toplumun koyduğu kurallara uyan temiz bir yurttaş, bir namuslu kadın olarak kalabilirdi! İşin alçaklığını nasıl da çakmadan bu kurala boyun eğdiğini, benimsediğini bu hastalığı, dehşetle seziniyordu. Salt kendine özgü bir sayrılık da değildi bu. Cinslerinin yazgısı olan yaygın bir illetti. Edebiyata bir övgü gibi geçiriliyordu bu illet. Yoksa neden, bugün bile kadının; cinsel isteklerine kılıf geçirmiş, onun kendisini ancak ilaçla uyuşturularak, ya da zorla haberinde yokken verdiği, ırzına geçirilerek sahip olunduğunu anlatan o düzmece edebiyat, hâlâ etkinliğini sürdürsündü? Kadının da bir 'orası olduğunu, onun da istediğini, bile bile yaptığını yapması gerektiğini saklayan, bundan utanan bir düşünce buyurgandı. Çayına uyku hâbi atılanın kadınlık organını temize çıkıyordu, bu organın hapsiz isteğini yasaklıyor ya da rafa kaldırıyor yazar. Oysa hapsizde olsa kadınlık ve erkeklik istek doluydu. Baskı ve çaresizlik içinde doyum aramakta, yolunu şaşırıyordu.” (Erbil 2010: 184)

Leylâ Erbil, sözcülüğünü karakterine bırakmıştır ve ilk kez bu kadar net bir şekilde kadınlığı feminist bir söylem ile sorgulamaktadır. Cinselliğin sadece erkek cinsine göre bir eylem olarak düşünülmesi kadının duygularının göz ardı edilmesi

Nigâr sözleri ile eleştirilir. Edebiyatta dahi bu mesele kadının ırzına zorla geçilen bir eylem olarak anlatılır. Kadının duyguları yok sayılır, içeceğine atılan uyuşturucu maddeler ile kadın temize çıkarılır. Toplumda meydana gelen sapıklıkların nedeni de cinselliğin toplumca bir tabu olarak algılanmasıdır. Herkes bir suç gibi bu olayı konuşmaktan kaçınır. Kadın, korunan bir nesne olarak kalmayı ve erkek tarafından baştan çıkarılmayı kabul ederek sorumluluğu üzerinden atar. Bu şekilde toplum karşısında suçsuz kalacak ve kendini aklayacaktır. Böyle kadınlar, farkında olarak ya da olmayarak erkekler ile iş birliği içerisinde olup kendi cinslerine karşı ihanet ederler. Hükmedilen, bağımlı kılınan, bastırılan hatta sembolik olarak öldürülen kadın bedeni cinselliğin ne olduğunu anlayamadan yıllarca bir evlilik sürer. Kadınlar evliliklerinde cinselliğin ne olduğunu bilmeden sömürülen varlık olarak evliliklerini devam ettirirler. Erkek için kadının ne istediği önemli değildir onun amacı kadını fantezilerinin nesnesi yapmaktır. Kadının yaşamı güçsüz bir başkaldırı üzerine kurulmuştur. İçinde bulunduğu durumdan şikâyetçi olsa da öğrenilmiş çaresizlik içinde bu cendereden kurtulacağına da inanmaz.

1.3. Kadını özel alana hapseden evlilikler

Engels'e göre "Ev yönetimi, kamusal niteliğini yitirdi. Bu iş artık toplumu ilgilendirmiyor. Bu artık özel bir hizmet oluverdi, toplumsal üretime katılmaktan uzaklaştırılan kadın, bir başhizmetçi oldu." (alıntılayan Şahin 2009: 334) Kadının özel alana hapsedilmesi müşfik eş ve anne yakıştırılması ile sevimli gösterilmeye çalışılmıştır. Kadın, ataerkil ve emperyalist düzenin el ele vermesiyle erkeğin karşısında köleleştirilir. Marksçı ve Sosyalist feministler kadını, burjuvazinin altında ezilen proletaryaya benzetirler. "Sosyalist feministler genellikle (her zaman ifade etmeseler de) kadınlar ve proletarya arasında bir benzerlik olduğunu kabul ederek; benzer biçimde erkek ve yönetici grup çıkarlarına hizmet eden 'yanlış bilinç' ya da 'erkekle özdeşleşen' ideolojileri açığa çıkarma sürecinde, kendi ezilmişlik durumlarının doğru bilincini geliştirme kadınları teşvik ederler." (Donovan 2014: 137)

"Vapur" isimli öyküde ise evlilik öykü içerisinde baskın bir tema olarak yer almaz. Öyküde anlatıcı karakterin, babası bir gemicidir ve öykü boyunca varlığı sadece bir sayıklama ile vardır. Anlatıcı karakterin sürekli "babam nerdeydi?" sorusu metinde babanın yokluğunun ve kadının omzuna binen yükü daha net bir şekilde açıklar. Kocasını uzaklarda olan kadın toplumun baskısını daha fazla hisseder. Kadın hem ailesini idare etmekte hem de kocasına laf getirmemekle uğraşmaktadır. Öyküde ev, kadının kısırılmışlığını ifade eden bir sembol olarak görülür. Metinden alıntılanan şu bölüm annenin ruh hâlini vurgular:

"uzun süre müşterisiz ve örgüsüz kaldığı günlerde annemin, bizi yedirip yatırdığı ama kendisi yemediği akşamlarda, ışığı söndürerek pencerenin önüne oturduğu ve karşı damları seyrettiği vakitki kıpırtısız sarılığı içinde öyle donanmadan kopup üzerine gelmekte olan gemiyi seyrediyordu, gemi taa yanına vardıkdan sonra kumandanın sesi işitildi: "Teslim ol, batırılacaksın!... Teslim bayrağını çek, iki dakika sonra batırılacaksın! (Erbil 1993: 36)

Öykü boyunca birçok şeyin sembolü olarak yer alan vapur bu kez de özgürlüğe açılan kapı olur. Öyküden alınan bu bölümde de görüldüğü gibi kadın, özel alana hapsedilmiştir. Dış dünyadan soyutlanan kadının, ataerkil düzende özgürlüğünden söz edilemez. Gemi tam kadının yanına vardığında, "Teslim ol, batırılacaksın" (Erbil 1983: 36) sesi duyulur. Kadın yine içkinliğine hapsolür.

"Ölü" isimli öykü evliliğinde sevgi, ilgi ve anlayıştan yoksun bir kadının ölü kocasının başında itiraflarından oluşur. Öyküde kadının içinde bulunduğu evlilik sevgi anlayışına göre değil erkeğin otoriter anlayışının egemen olduğu bir anlaşmaya dayalıdır. Kocasının ölümü, kadın için cinselliğin ölümüdür. Kadın, "ne istedin benim tatlı dilli, güleç yüzlü erkeklik organımdan?" (Erbil 1983: 67) diyerek toplumun onda yarattığı eksikliği bilinçaltı ile Freudvari bir şekilde dile getirir. Erkeklik organı insani aşkınlığın bir simgesidir. Freudcu bir bakış açısıyla incelendiğinde bu durum kadında penis yokluğu olarak değerlendirilebilir. Freud'a

göre kadın doğuştan kastrasyona uğramıştır. Kendinde olan eksikliği aşkın bir varlıkta tamamlayacak ve bütünlüğe ulaşacaktır. Friedan'ın dikkat çektiği gibi,

“Freud'un izleyicileri kadını sadece Freud tarafından tanımlanmış bir imgeyle görebildiler... Erkeğin edilgen nesnesi olmaya ayarlanmış olmadığı sürece, mutlu olm olanağı tanımadılar. Kadına bastırılmış kıskançlıklardan ve nevrotik eşit olma arzusundan kurtulmasına yardım etmek istediler. Doğal olarak ikincil olduğunu iddia ettikleri kadınların cinsel doyuma ulaşmalarına yardım etmek istediler.” (aktaran Donovan 2015: 201)

Freud'un kadınlar için söylediği sözler feministler tarafından bu şekilde tenkit edilir. Bu durum her ne kadar tenkit edilse de ideoloji ve bilinçaltı arasında bir bağın mevcut olduğunu gösterir. Bilinçaltını keşfetmek, içinde bulunulan ideolojinin kurallarının nasıl işlediğini anlamaya yardım eder. Kültür ve ideoloji bilinçaltı tarafından yeniden üretilir.

Kadın evliliğinde mutlu olmamıştır ve mutsuzluğunu şimdi ölü olan kocasının bedenine yöneltir. Evliliği süresince kocası ile ortak bir paydada buluşamamış hep uyum sağlamak zorunda bırakılmışlığının kızgınlığını onun ölüsü başında dile getirir. Evlilik ataerkil toplumlarda erkek egemenliğinin kalesidir. Kadın söz sahibi olmadığı gibi, erkek egemenliği altında varlığını devam ettirmeye çalışır. Kadın ve kocası arasındaki ilişki Hegel'in efendi-köle diyalektiği ile açıklanabilir: “(Efendinin) esas doğası sadece kendisi için varolmaktır; o, kendisi için şeyin hiçbir şey olduğu katışıksız olumsuz güçtür, Böylece o, bu ilişkideki katışıksız ve esas eylemdir; oysa kölenin eylemi katışıktır ve esas değildir.” (alıntılayan Donovan, 224) Kadın, yaptığı eylemlerin öznesi değildir ve ona öğretilenleri içselleştirip yaşadıklarını normalmiş gibi kabul eder. “Hegel, bilinçlilik durumunu bölünmüş bir arenada yer alan bir şey olarak görür bir yandan aşkın ya da gözlemci ego diğer yanda sabit ben ya da gözlemlenen ego. Sartre daha sonra bu benlikleri “pour-soi” ve “en-soi” -kendi için olan ve kendi içinde olan- olarak adlandıracaktır.” (Donovan 2014: 224) Sartre erkeği en-soi olarak tanımlarken kadını ise pour-soi olarak tanımlar. Her iki cinsten varlıklarının ispat etmek için birbirlerine ihtiyaç duyarlar. Her iki cins

de sonsuz bir diyalektik içinde varlıklarını sürdürürler. Öyküden yapılan şu alıntı öykü karakterinin, ruhsal durumunu betimlemektedir:

“Bana sahip oldun, her işime burnunu soktun. SAHİP olmak... Haaahhahhahhahh! Ben de sana sahip oldum kahkahkah kah! Dur bir yol daha bakayım sahip olduğum sana, hah hah hah hah! (mevlütü bir atlatsam!) Gene mi devrildin, git öteye biraz, git haah şöyle, yanına uzanıcam şöyle otuz yıl olduğunca, otuz yıl bir odun denli uzandım yanma, na şuracığın. Yatağımızı bölüştük, gövdelerimizi paylaştık, ruhlarımızı bütünleştirdik, nah şuncacık yerde oldu bu işler, üç karışça yerde hih hih hih! Hep günübirlik gelmişim de gidiverecekmişim sanıyordum oysaki, ha bugün ha yarın derken otuz yıl... Otuz yıl seni ne yapacağımı bilemedim; “kocam” diyemedim sana hiç, fincanım, çiçeğim, bir sardunyam var görme nasıl açtı dedim mi hiç haa? Tüm kadınlar böyle konuşur, “kocam, erkeğim, aslanım!” Evlendin mi şiltene bir aslan sıçrayacaktır nasıl olsa, hahahahahahah!...” (Erbil 1983: 70)

Yazarın “sahip olmak” fikrini özellikle büyük harfle vurgulaması, kadınların buyurgan erkek toplumu içinde bir mal olarak görülmesine yönelik bir tavidir. Evliliği süresince kadın kendini nereye konumlandıracağını bilemez. Kocasına nasıl seslenmesi gerektiğini bilemez, kocasıyla yaşadığı cinsel beraberlikler ise yine bir görevden ibarettir. Evlilikte ilişkilerin sevgi ve anlayış üzerine değil iktidar üzerine kurulumu öykü aracılığıyla tenkit edilmiştir.

Evliliklerde kadının kamusal alandan iğdiş edilip sadece özel alana hapsedilmesiyle kocası ölen kadınlar bir bunalım yaşar: “Ayda kaç para verirler ölüsüne?” (68) Kadın kocasının kaybıyla, kocasından kalan parayla geçinip geçinemeyeceğini sorgular. İktisadi olarak kocasına bağlı olan kadınlar, erkeklerin yaşamında sadece bir nokta kadar yer kaplarken, böyle kadınlar hayatlarının tamamını erkeklere adarlar. Kadın başkaldırıyla kölelik arasında gönülsüz de olsa erkek yetkesini kabul etmek zorunda kalır. “Kate Millett *Cinsel Politika* adlı kitabında kadının ‘ataerkil düzendeki yeri, ekonomik bağımlılığın sürekli bir işlevidir’ der ve

kadının toplumsal yerini erkek yani kocası aracılığıyla elde ettiğini vurgular.”
(alıntılayan Şentürk 2009: 110)

En-soi sadece vardır, pour-soi ise ikinci dereceden bir varlıktır ve varlık olabilmek için başkasının onayını almak zorundadır. Kadın, erkeğin nesnesi olmaktan ancak kendi durumunun farkında olarak kurtulabilir. Kendi için olan, kendi amaçları doğrultusunda, ötekine nesne rolü verebilir, içkin bir pozisyondan aşkın bir duruma geçebilir. Beauviour, kadının özgürlüğünün veya doyumunun ancak bir pour-soi olarak, yaratıcı planlarıyla kendi geleceğini kuran aşkın bir özne olarak var olmayı seçmekle başlayacağını ileri sürer. Kocasını ile otuz yıl süren evliliği boyunca hiç mutlu olamamış kadın, onu birçok kez aldatmayı düşünmüştür:

“oyşa nasıl güzeldim yakıcı ve uzun kadınlığım, dopdolu ve bitimsiz ama bir kez gördün artık olmaz, bırak beni git, otuz yıl beklediğimce beklerim gene, temizim ben, kocamdan başkasıyla olmaz, otuz yıl tam bir başarısızlıkla dolu bir kadınlığım var, uyu hadi uyu, uyu, üzmem seni kıskanıyorsun... Yalnız bilmeni isterim: her vakit gittiğim gibi dönmüşümdür sana, el değmemiş olarak ölmekte olduğuna saklamayacağım artık denedim denemesine tam 12 kez seni aldatmayı denedim, senin varlığına karşın özgürlüğümü korumayı istedim, ne devriliyorsun gene, doğrul, kaçma, ne var bunda yani? Mutlak olan ne? Nedir bu ilişki? Birbirimizin nesi oluyoruz, hangi bağdır bu? Seninle değil de bir başkasıyla evlenmiş olabilirdim ve o kocayla seni aldatmış olacaktım? Öyle değil mi? Kim bilir şimdi, şimdi kim bilir hangi asil kocalarımızı ve karılarımızı aldatmış durumdayız?” (Erbil 1983: 71)

Öyküde evliliği süresince, kadınlığını yaşayamamış bir bireyin resmi vardır. Kadın, kendi haklılığına inansa da süperegönün devreye girmesiyle pişmanlık da duyar. Hem aldatma fikrini itiraf eder hem de el değmemiş olarak kocasına geri döndüğünü söyler. Aldatma fikri kadında özgürleşmeye eşit görülür.

Ölü devrimci anlayışı hiçbir zaman öngörmemiş ana ilke edinmemiş bozuk düzende kutsallığı amacı ortadan kalkmış evlilik kurumunu dillendiriyor.
[...] Yazar, Marksçı düşünceyi hikâyesinde ustalıkla çözümlenmiştir:

Birbirinin hiçbir şeysi olmayan kadınlar ve erkekler bu denli kopuk bağlı-serbest beraberliği- tanımayan evliliklerde cinsel ilişki kurup, asıl sevgicil koca ve karıları aldatma durumuna düşmüşlerdir. Unutulmayacak bir kara yergidir Leylâ Erbil'in ki." (İleri'den alıntılan Baş 2008: 13)

Kadın, kocasını aldatabilseydi onun varlığına karşı kendi özgürlüğünü korumuş olacaktı. Kadının, kendisine sorduğu sorular, yaşadığı evliliğin gönüllü bir birliktelik olmadığını gösterir. Evliliğin, sadece kâğıt üzerine atılan bir imzadan ibaret olmadığı, evlilikte aynı zamanda gönül ortaklığının da önemli olduğu anlaşılır. Kadında oluşan aldatma fikrine onu iten sebepler ise kadının ağzından şöyle anlatılır:

"Otuz yıldır pusu kurdun bana, delice oyunlarla oyalanın beni, bulaşık eldivenlerimin içini hamamböceği doldururdun, ayaklarımı gizli gizli güneşte kuruturdun, gül getirirdin koklasam kurt çıkardı içinden, suyuma tuz, yatağıma kum serperdin, beni kaybetmemek içinmiş, kaybetmemek biz tanıştığımızda bile kayıp değil miydik... Otuz yıl aşağılık müdürlerini, iğrenç yüksek tabakadan konuklarını bana ağırlattın, eşine dostuna bayram kartlarını bana yazdırttın, delerdi yorganı ayak tırnakların da ben iğreniyorum diye kesmezdin, saçlarını sirkelemeden sevişmezdin benimle. Mehmet'le de Hogart'la da sevişmemi hazırlayan sendin, yaptırmadın ama, yaptığımı sandırdım hep sana, yaptırmadın işte, sevişmedim senden başkasıyla sevişmeyeceğim işte! Ne istedin, neden sınıyıp durdun hep budala, ben kötüleşem sen güçlendin, sevinsem hastalandın, eğlensem ölmeye kalktın, seni aldatmalıydım, aldatmalıydım..." (Erbil 1983: 73)

Kadın beklediği sevgi ve şefkatten sürekli yoksun kalmıştır. Kadın bir hayat ortağı olarak değil de erkeğin ötekisi olarak evlilikte yer almış, ikinci cins olarak önemsenmemiş ve itilip, kakılmıştır. Evlilikleri süresince adam kadına karşı hiçbir zaman duyarlı hareket etmemiştir. Kadın, onun desteğini her ne kadar hissetmek istese de adam onun zayıf anlarında haz duymuştur. Erkek, kadın karşısından kendi esas oluşunu görmek isterken, kadında nesne konumunda olsa da erkeğin ona biçtiği rol ile varlığını tanımlamaya ihtiyaç duyar.

Leylâ Erbil'in kadın öykü karakterlerinin önemli bir sorunsalı da ekonomik bakımdan eşlerine bağımlı olmalarıdır. Bunun bir örneği daha önce belirtildiği gibi *Ölü* öyküsündeki kadın karakteridir. Bu konuda çözümlenecek diğer bir öykü ise *Tanrı*'dır. *Tanrı* öyküsündeki Zarife Eyigıcıklar, kocası Almanya'ya gitmiş, dört çocuğuyla beraber karısını memleketinde bırakmıştır. Ekonomik olarak kocasına bağımlı olan Zarife, Türk Konsolosluga yazdığı bir mektupta çaresizliğini şöyle açıklar:

“Ben Zarife Eyigıcıklar. Ben Zarife Eyigıcıklar beş yıldır Alamanyada çalışıyor olan kocam Şuayib Eyigıcıklar, ben burada dört çocuğumla yalnızım. Gitti gideli bize beş kuruş göndermedi, çocuklarım adam olsun gider gitmez sizi yanıma aldıracam ve bakacam diyerek. Ben kendim el kapılarında çalışıp çocuklarıma bakarımsa da, bugün beşinci aydır, ve ayın ikinci günü bacağı kırık olarak attılar beni Mutfak dolaplarını temizliyordum beyin. Sandalyenin bacağı kırılmış. Çok hastayım, bize bakacak Tanrı'mdan başka bir kul yok. Konu komşu bir çorba getirirse yerim çocuklara: Onun için kocamı bul yavrularıma baksın. Bundan altı ay oluyor, bir mektup aldım, beni boşamak istiyor o beni kaçırarak evlendik, ben ondan boşanmam, istediğini yapsın bana da koca olmasın, ben ayrılmam azıcık dirilsem bir göz gecekondumu satar gelirim. O yüze duramaz. Sen istersen herkesi bilirmişsin dediler onun için.” (Erbil 1983: 75)

Öyküden alınan bu bölümden de anlaşıldığı gibi Zarife kocasından ekonomik bir destek alamamaktadır. Dört çocuğuyla ortada kalan öykü karakteri son çare olarak konsolosluga başvurmuştur. Zarife, istenmeyişine karşın hâlâ kocasından ayrılmayacağını beyan eder. Aralarındaki sorunun mesafeden kaynaklandığını zanneden Zarife, kocasının onu görünce ayrılma fikrinden cayacağını düşünür. Öznelliğini kocasının varlığı üzerine kuran bir kadının kocası olmadan hayata tutunamayışının öyküsüdür *Tanrı*. Kadının özel alana hapsedilmesi beraberinde onun bilgiden yoksun kalmasına da sebep olmuştur. “Kadının yeri evidir” diyen zihniyetlerden dolayı kadın eğitimden uzak kalmış ve cahilliğe mahkûm edilmiştir. Kamusal alana çıkmayan kadın başkalarından gelen tehlikenin de farkında olmaz.

Kocasının “peşinden Almanya’ya giden Zarife orda bir akıl hastanesine düşer. Leylâ Erbil, A. Şebnem Birkan ile yaptığı bir röportajında bu konuda şunları söyler:

“Zarife ise Almanya'ya göçen ilk kuşaktan bir adamın karısıdır ve ailesini kurtarma mücadelesi sonunda deliren bir karakterdir. Bilindiği gibi bizim erkekle kadını birbirinden uzak tutan kültürümüz onları ekmek parası uğruna yabancı bir ortama hazırlıksız salıverdi. Orada ya dincilerin ağına düştüler ya da hastalandılar. Pek çok aile babası Müslüman erkek, sarışın mavi gözlü, tesettürsüz, kendini özgürleştirmiş kadına rastlayınca da ‘şeytanın iğvası’(!)na kapılıverdi. Zarife bu ilk kurbanlardan biridir. İstatistikler Almanya'ya göçen ilk neslin büyük oranda şizofreniye ya da benzeri hastalıklara düştüklerini belirtiyor.” (yeniedebiyat.blogcu.com, 25.02.2016)

Göçün ilk yıllarında Almanya’ya gitmek bir ayrıcalık gibi düşünülürken kısa süreli olan bu ayrılığın, uzaması çoğunlukla da kalıcı hâle dönüşmesi, Türkiye’de kalan aileler için büyük sorunlar teşkil etmiştir. O dönem, birçok gazetede Zarife’nin öyküsüne benzeyen kadınların çaresizlikleri anlatılır. Öyküye verilen ismin Tanrı olması ise Erbil’in sosyo-politik duruma yaptığı bir göndermedir. Tek tanrılı dinlerde, kadına ve erkeğe çizilen roller toplumsal cinsiyet eşitsizliğine neden olan en büyük sebeplerden biridir. Kadın ve erkek kendilerine verilen bu rolleri içselleştirir. Fatmagül Berktaş’a göre:

“Bu içselleştirmeden erkek aşkın bir varlık olarak galip çıkarken, kadın ise içkin bir varlık olarak yaşamaya devam eder. Bu, toplumsal olarak verilmiş kadınlık ve erkeklik kalıpları ve imgeleri, varoluşumuz açısından cananlık bir önem taşır. Bu imgeler, dinlerin ve kültürlerin uzun yüzyıllar boyunca oluşturduğu geleneklerin hem ürünü, hem de parçasıdır. Kendilerini dindar saymayan insanlar bile, bu imgeleri benimserler, onlar aracılığıyla düşünürler ve gene onlar aracılığıyla kendilerini ‘kurarlar’. Din, özellikle de tek tanrılı dinler, bu kalıpları ve imgeleri oluşturmada ve onların insanlar tarafından benimsenerek içselleştirilmesini sağlamada belirleyici

bir rol oynar; çünkü, bu kalıpların mutlak ve değişmez, başka bir deyişle 'kutsal' olduğunu vazeder." (2012: 16-17)

Bu bakımdan değerlendirildiğinde dinin, toplumsal cinsiyet ideolojisini bireylerin hayatına yerleştirdiği düşünülebilir. Din ve toplumsal ideoloji karşılıklı bir diyalektik içerisinde ilerler. Din, toplumun yaşam kurallarını belirlerken zaman geçtikçe egemen güç tarafından iktidar olarak kullanılan bir durum hâline gelir. Bilginin bir hakikat olarak değil de bireylerin birbirleri üzerinde uyguladığı bir iktidar mücadelesine dönüşmesi vardır. Bu durumdan etkilenen cinsiyet de kadın olmuştur.

İki evladını da sebebi bilinmeyen bir nedenden dolayı kaybeder. Almanya'da tanıştığı Necdet, kocasından sonra güvendiği tek erkek olur. Onun dediklerini sorgulamadan içselleştirir.

"bir gün uzatarak bir paket bu Necdet Bey dünya ahret kardeşim, "Her vakit ki ne vakti tanrı içine bir sıkıntı, bir korku, bir yanma koyar açar bu kitabı okursun" -doktorumsa bunlar için hemen iğneleri bastır- dedi ki Tanrım mağfiretini bağışeder ve seni önce kocandan çektirip, düşürüp buralara, iki yavrunun canını da -amelle- alarak seni dener, o dener, nasıl ki hazreti Ali'yi, İbrahimi, Hatçeyi, Zekeriyayı, Yunusu, Keleşin gelinini, Günsüz Cemil'i, Partalın Sıtkıyı, Muhammetten önce ve sonra tüm peygamberleri ve insanları denemiş sabırlarını ölçmüş kendisine olan bağlılıkları gözden geçirmiş, geçirmektedir bu işin biteceği yoktur şimdi sıra bizim günümüzündür, bizlerindir, seçtiğini kendisinin yapmış koynunda şifa vardır onun, onun ezasından kaçınılmaz ve korkulmaz, cefasına gönül verilir, o biraz hain ve hoyratça sever acıtarak kendinin yapar... Çünkü ablacığım düşünürsen bir, beni denemek kendisine almak niyeti yoksaydı, orada durup dururkene ne zoruna tüm acıları bana yazmış olsun? Şuayip az mı severdi yuvasını? ağlıyarak gitmedi mi köyümüzden bir aya varmaz aldırırım seni ve yavrularımı, ve o iki yavrunun Bircanımın Cancanımın ne günahı vardı, her çocuk amel olur. Beni böyle türlü acılarla yoğurduktan sonra temelli eline kalayım onun olayım diye pişirdikten

sonra işte ben şimdi içimin kuyusundan duyuyorum, Necdet de öyle söyledi bunlarda hep bir amaç var idi, ne vakitki Tanrının ruhundan biraz uzak kalırım bu kitabı okurum açar, kokular dağılsın ve darlanınca beni ara dedi telefonu 22356 olarak kazıldı zihnime, kazılmış toprak ise yeşildir, hiç korkmam, çuha çimenler, banyonun dibine biriken yağlı kara yeşildir, iki çocuk ölüsü, amel, kabristan dört arşın çeker, incir sütü yeşil akar, koruk, üzerine uzanılan çimenlerde Necdet, kör şeytan, yeşil yeşil yeşildir... Kuyu. İçine atlayacağın kuyular da yeşildir ablacığım bundan sonra bilgi vereceğim, ışıklı yazılar birini ararsın değil Şuayip değil de, bulamamak tanrının biz kulları için yarattıklarıdır..." (Erbil 1983: 81-82)

Cahil bırakılmış ve tutunacak bir dalı olmayan kadının dinî duygular üzerinden sömürülmesi kaçınılmazdır. Zarife, bütün bu yaşadıklarını Tanrının kendini sınaması olarak görür. Zarife'nin başına gelenleri içselleştirmesi Sartre'ın "kötü yazgı" kavramı ile açıklanabilir. Kötü yazgı, bireyin kendini özgürleştirmek yerine erkeğin ötekisi olarak kalmaya razı olmasıdır. "Kişi kendini en-soi'de ya da günlük yaşantıda ötekinin yönlendirdiği yapay kimlikte kaybederek özgürlük kaygısından kurtulmaya çalışır." (Donovan 2014: 231) Kadın kötü yazgısını kabullenerek bir hiç olma durumundan kurtulup içinde bulunduğu boşluğu bu şekilde doldurarak acıdan kurtulur. Kadın kötü yazgısından kurtulmak istiyorsa akılcı ve eleştirel olarak düşünmek zorundadır. Zarife'nin teslimiyetçi bir rolü üstlenmesi beraberinde Necdet tarafından cinsel açıdan sömürülmesine de yol açar.

"yapma Necdet olmaz, ama Tanrı seni içime düşürdü ve Hazreti Muhammet -sellallahü teala- dahi kaç karı almış idi, olsun yoksa ben onun olası, o bana sahip olası kavi değil miyim? Başkaları var insan olarak beş nikah geçirip namusunla yavrusunla yuvasınla oturup... güçlüler var güçlüler keşke benim yerime sınamak için başkasını seçeydi şu Tanrı, hiç mi akı yok, yüz akıyla sınavları geçecek, kör şeytan... bu ayak sesleri onun, hemşire Genuchhi iğneye geliyor, odur o, adım adım izler beni parkta ağacın yeşil ardından gözetledi bizi, kaçarken... Yeter artık tanıdım ayak

seslerini, üç yıldır, onüç yıldır, binüç yıldır görür o yeşili şimdi..." (Erbil 1983: 85)

Necdet, dini kullanarak kadınla girdiği ilişkiyi onun gözünde meşrulaştırmaya çalışır. Din, koyduğu kurallar ile insanı kısıtlayan bir kurum olmasının yanında onun destekleyicisidir. Metinde, din Necdet'in yaptığı işleri mantığa büründürme şeklidir. Zarife'nin, Tanrı'nın buyruklarına karşı gelmeyeceğini bilen adam onu cinsel arzusunun objesi yapar. Kadının, cinsel obje olarak sömürülmesinin en kolay yolu budur. Simone de Beauvoir'a göre "onlara yüklenen bir sürü kusur: değersizlik, küçüklük, utangaçlık, ikiyüzlülük, tembellik, boş işlerle uğraşma, köle ruhluluk falan gibi şeyler, yalnızca ufuklarının kapalı olduğunu göstermektedir." (1993: 14) Öykü karakteri, hayatla yüz yüze getirilseydi ya da dış dünya ile arasına bir sınır çizilmeseydi, İslâm'ı işine geldiği gibi kullanan, yorumlayan bu adam tarafından kandırılmayacaktı.

1.4. Statü elde etmek için yapılan evlilikler

Bu bölümde evliliği sınıf atlamak için köprü olarak gören kadın karakterler incelenecektir. "Gecede" öyküsünde evlilik, cinsiyet ve cinsellik ile iç içe geçirilmiş bir tema olarak yer alır. Erbil'in öykülerinde ataerkil düzenin taraftarı olan ve bu düzeni savunan annelerin tek derdi kızlarının iyi bir evlilik yapması ve yaptıkları evlilik ile statü elde etmeleridir. Öyküden alınan şu bölümde Semra'nın annesinin bakış açısı öykü karakterinin bilinç akışından şöyle yansıtılır:

"anam: 'Kızlar koşmaz, kızlar etmez,' der dururdu, 'örselenilmiş' nazik yerleri kızların koşunca, onun için birinci olurdu koşularda ben de gider, göstereceğim ben daha ona 'örselenmeyi', Elizabeth sarayında 'ye ye' yapar mı kim bilir? Sonunda anamın istediği biçim bir kız oldum heh! evli barklı evlilikle sınıf değiştirmiş, eşine pek bağlı, başkalarıyla, yatmayan - yatmayan değil yatamayan- ayrı ev açmış, sokaklarda mutlu bir çift olarak, cıvıl da cıvıl konuşarak, kol kola yürüyerek, bayramlarda divandan bir kilo sütsüz çukolata alıp büyüklerinin elini öpmeye, yani "örselenir" diye düşünenlerin, geçmişinden iğrenmiş, şimdinden tiksinen, salihati

nisvandandır, başı ezilecek bir burcuva. Çocuklarımız ne olacak kim bilir orospu çocuğu herhâlde.” (Erbil 1983: 9)

Kadının kimliğini cinsiyeti üzerinden tanımlayan erkek düzenini kabullenen anne, kızına, öğüdü de bu inanış üzerinden verir. Semra’da ise bu düzeni benimseyen annesine karşı bir başkaldırış vardır. Bu başkaldırış tam amacına ulaşamamış ve Semra istediği gibi bir evlilik hayatı yaşamak yerine, annesinin dilediği gibi evli bir kadın olmuştur. “Leylâ Erbil’in anneleri birer düzen bekçileri. Otoriteyi temsil eden babalar bile annenin “her yol mubah” anlayışıyla koruduğu düzeni savunmakta ve hatta anlamakta geride kalıyorlar. Üstelik anneler bu düzen bekçiliğini sadece kendi “yavrularını” korumak için yapmıyorlar, düzeni seviyorlar.” (Tunç 2007: 120) Evliliği kadının sınıf atlaması olarak gören bir toplumda yaşamaya zorlanmıştır. Bayramlarda ise ona bu kuralları dayatan, istemediği birisi olmaya mahkûm eden egemen güçleri ile bir arada olmaya zorlanmış istemese de onların boyunduruğu altında yaşamını sürdürmüştür. Kadın ne kadar özgür kalmak, kararlarının sahibi olmak istese de buna ne kocası ne ailesi ne de toplum müsaade eder. Anneler, baba ve toplum karşısında nesne olmayı reddeden kadınlar, beraber hareket ettiklerinde, özne olabilir ve kendi gerçeklerinin savunucuları hâline gelebilirler.

"Ayna" isimli öykü ise kendisinin devamı niteliğinde olan "Bunak" ile birlikte beraber bu bölümde değerlendirilecektir. Bu iki öykünün kadın karakteri aynıdır. Bu öykülerde evlilik teması sınıf atlamak için bir maşa olarak kullanılır. Öykü karakteri ve annesi bir oyun ile Yüzbaşı Selahattin’i bu evliliğe razı ederler. Bu olay öykü karakterinin bilinçaltının, rüyalarında dile gelmesiyle şöyle anlatılır:

Kiracısıyız onların, izin günüydü bugün. Zaten onu bekliyordum, iyice çekiyorum kendime onu, bırakmıyorum. Birden annem beliriyor, elinde ekmek bıçağı: Yaktın kızımı namussuz, orospu Adile'nin piçi seni, diye bağırıyor. Seni komutanlarına söylemez, seni mekteplerden kovdurmazsam, sürüm sürüm süründürmezsem seni bana da Saliha demesinler, bu kızını alıp temizlemezsen namusumuzu, kıtır kıtır doğrarım seni. Peki teyze, diyor Selahattin. Üstümden kalkmış, yüzü anneme dönük

giyiniyor, peki teyze ne istersen yaparım, nikahlarım, diyor... Anan olacak orospu benim kızımı kendisi gibi mi sandı da sana peşkeş çekmeye kalktı ha, yetim sandınız masumumu babası başında yok diye... Amanın benim el değmemiş sübyanımın hâline bakın, ırzına geçmiş kızımın komşular, komşulaaar. Sus teyze ne istersen yaparım, ne olur kimse duymasın teyze, oracıkta nişanlıyor annem bizi. Çırlıçplağım ben hâlâ. Atkıları kazınmış eski halımızın üzerinde nasılsa tüyleri dökülmemiş, içi rumilerle doldurulmuş bir madalyonun üzerine oturuyorum, lacivert bir ruminin üzerine kan sızıyor bacaklarımın arasından. Görünmesin diye oraya kayıyorum. Selahattin çıkar çıkmaz annem, başı hizasında tuttuğu ekmek bıçağını fırlatıyor elinden: Aferin kız, diyor, iyi kıvırdık bu işi, subay karısı olacaksın, sıçtım ağzına Adile orospusunun, deli İsmail'in karısı kimmiş anlatsın şimdi. Şak şak göbek atmaya başlıyor, bir de tek taş yüzük taktıracam sana, telli duvaklı gelin edicem seni, telli duvaklı, telli duvaklı. Subay karısı olacaksın subay karısı. Kalk giyinsene kız, ölüsü de para, dirisi de, ölüsü de dirisi de. Döne döne oynuyoruz anamla... (Erbil 1983: 62-63)

Bir oyun sonucu, anlatıcı karakter, Selahattin ile evlenmiş ve elit bir sınıfın üyesi olmuştur. Bu sınıfsal sıçrama, kadının belleğinde öyle zor kazanılmış bir statü olarak yer eder ki öykü boyunca sınıfının temsili olan pırlantayı ne oğluna ne de kızına verir. Öznelliğini, ait olduğu sınıfın değerleri üzerine kuran anne en büyük eleştiriyi sosyalist oğlundan alır. Oğlunun bu yüzüğü istemesi üzerine ise “ delirmiş bu çocuk birkaç kişiyi düşündürecek diye pırlanta yüzüğümü verir miyim ben adama” (Erbil 1983: 52) diyerek arzu nesnesinin hayattaki her şeyin, her amacın üzerinde olduğunu vurgular. Görüldüğü gibi benlik tasarımı bu nesne üzerine kuruludur. Bu arzu nesnesi âdeta kadının benliğini ele geçirmiştir. Bu nesne sadece bir statü ögesi değil aynı zamanda bir narsizm sembolü olarak da anlatıda kullanılır.

Öyküde eleştirel yaklaşılması gereken diğer bir durum da, kocası Selahattin'in alyansı kadına oğlu olunca almasıdır. Öykü karakterinin eş olarak evliliğinde yer bulabilmesi oğlan doğurması ile olur: “Paşa ilk hediyesini, o altın alyansı bu oğlanı verene dek almamıştır bana. Şark sadaretimiz sıralarına düşer. Kimselerin yüzüne

çıkamadığım, ar edip kaybetmişim dediğim alyansı ..." (Erbil 1983: 81) Erkeğin ötekisi olarak yaşamını sürdürmeye zorlanan kadın, bir parça değerli olmak için var gücüyle bir erkek çocuk doğurmak zorundadır.

Sonuç

Leylâ Erbil, kadın sorunlarına cesur bir dille yaklaşmıştır. Marks, Freud, Sartre öğretileri ile evlilikte kadının varlığını feminist bir söylem çerçevesinde sorgulamıştır. Bir kadın olarak, dört duvar arasına kapatılmış, erkeğin arzu nesnesi olarak hayatını devam ettirmeye zorlanmış kadınların sesi olmuştur. Erbil'in üslubu onca yıl sessiz kalmış kadının çığlığıdır. Simone De Beauvoir'ın "kadın olunmaz, kadın doğulur" sözünün ete kemiğe bürünmüş karakterleri Erbil'in öykülerinde can bulur. Kadın eğer yerleşik elit düzenin bir parçasıysa, bu düzenin sarsılmamasını ister. Erbil, kadınların sesi olurken aynı zamanda onu içkin bir varlık olarak yaşamaya mahkûm eden aşkın erkek egemenliğin kodlarını genlerine işlemiş kadınları da eleştirir.

Erbil'in kadın karakterlerinin hiçbiri evliliklerinde mutlu olan karakterler değildir. Onlar, kamusal alandan soyutlanmış, kısıtlanmış, yok sayılmış, erkeğin ötekisi olmaya zorlanmışlardır. Erkek patron, kadın işçidir; emeği sömürülendir, emeğine yabancılaşandır kadın. Erbil'in öykülerinde evlilik, kadınların aşk yaşadığı bir düzen olmaktan çıkar; onların özgürlüğünü kısıtlayan, onları değersizleştiren, ekonomik olarak erkeğe bağımlı kılan bir kurum olur. Bu kurum, sadece erkeğin kuralları ile yürüyen bir gemidir. Bu geminin kaptanı erkektir, kadın ise erkek isterse bu geminin mürettebatından birisi olur. Erbil'e göre evlilik, kadın ve erkeğin eşitlik ilkesine göre hayatlarını devam ettireceği bir kurum olmalıdır.

Kaynakça

Baş Selma. "Leylâ Erbil'in Öykülerinde Kadın Kimliği ve Başkaldırı." <http://www.journals.istanbul.edu.tr> (erişim 25.02.2016).

- Bayhan, Vehbi (2012-13, Kasım-Aralık). *Beden Sosyolojisi ve Toplumsal Cinsiyet. Doğu-Batı*, 16: 147-164.
- Beauvoir, Simone De (1993). *Kadın "İkinci Cins" III Bağımsızlığa Doğru*. Çev. Bertan Onaran. İstanbul: Payel Yayınevi.
- Berktaş, Fatmagül (2012). *Tek Tanrılı Dinler Karşısında Dinler*. İstanbul: Metis Yayınları
- Birkan, Şebnem. "Leylâ Erbil'le Kitaplarını Konuştuk." <http://yeniedebiyat.blogcu.com/Leylâ-erbil-le-kitaplarini-konustuk-a-sebnem-birkan/441601> (erişim 25.2.2016).
- Donovan, Josephine (2014). *Feminist Teori*. Çev. Aksu Bora-Meltem Ağduk Gevrek, Fevziye Sayılan. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Erbil, Leylâ (1983). *Gecede*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Erbil, Leylâ (2013a). *Hallaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erbil, Leylâ (2013b). *Eski Sevgili*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Şahin, Elmas (2009). *Leylâ Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Şahin, Elmas (2015). *Hiçliğin Kuyusunda Bilinçli Eğinim*. Mersin: Çağ Üniversitesi.
- Şentürk, Semiha (2009). *Leylâ Erbil'in Öykülerinde Öznellik, Dil ve Anlatım*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Boğaziçi üniversitesi.
- Tunç, Ayfer (2007). *Harflere Bölünmüş Zaman*. İstanbul: Alt Kitap.
- Yavuzer Mehmet Şahin (2010). *Leylâ Erbil'in Romanlarının Psikanalitik Yönden İncelenmesi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi.

"Eşik" Öyküsüne Göstergebilimsel Yaklaşım

AYSUN İLHAN*

Öz

Edebî metinlerin incelenmesinde kullanılan bir yöntem olarak göstergebilim, gösteren ve gösterilen kavramlarının karşılıklı bağıntılarına dayanan anlam katmanlarının oluşumunu ortaya koyar. Greimas'ın yaklaşımından hareketle, edebî metinlerde yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru katmanlanan biçim ve içerik düzleminde temsil edilen anlayış, algılama ve anlam bütünlüğü bağlamında, birtakım terimsel söylemleri beraberinde getirir. Çalışmada, bu söylemlerin oluşturduğu betimsel düzey, anlatsal düzey, izleksel düzey alt başlıkları altında, inceleme konusu olan Mustafa Kutlu'nun "Eşik" adlı öyküsü değerlendirilmiş; öyküyü başlatan olayın, başlangıç durumuyla ilgili ya da ondan bağımsız yeni bir görünüme kavuşma durumu söz konusu olmuştur.

Anahtar sözcükler: Göstergebilim, Öykü, Türk öyküsü, "Eşik" öyküsü, Mustafa Kutlu

A SEMIOTIC APPROACH TO "EŞİK" STORY

Abstract

Semiotics, which is a method used in examining the literary texts, demonstrates the formation of the meaning layers based on the mutual correlations of the concepts of "signifier" and "signified". Considering the approach of Greimas, the comprehension which is represented on the form and content plane layered from the superficial structure to the deep structure in literary texts, comes with certain terminological expressions in the context of perception and meaning unity. In the study, the story of Mustafa Kutlu called "Eşik", will be analyzed under the

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, aysunil222@gmail.com

subheadings of the descriptive level, narrative level, thematic level generated by these discourses; and the status of the initiator event of the story in particular will be scrutinized in the article.

Keywords: Semiotics, Story, Turkish Story, The "Eşik", Mustafa Kutlu

Giriş

1 960'lı yıllardan itibaren gelişme gösteren ve göstergeleri inceleyen bir bilim dalı olan göstergebilim, Charles Sanders Peirce ve Ferdinand de Saussure'ün çalışmaları ışığında kuramsal çerçevesi çizilen; Umberto Eco, Algirdas Julien Greimas, Roland Barthes gibi dil bilimciler tarafından sistemleştirilen bir inceleme yöntemi olarak edebiyat, folklor, sosyoloji, iletişim, mimari gibi alanlarda uygulama sahası bulur. Göstergebilim, "...insan için 'dünyanın ve insanın anlamı sorunu' nu ele almak ve 'hem anlamlamanın oluşum ve kavranım koşulları üzerinde bir genel düşünce, hem de anlamlı nesnelere somut çözümlenmelerinde uygulanacak bir yöntemler bütünü' olmak ister." (Yücel 2012: 93) Bu yöntemler bütününde yer alan temel kavramlardan gösterge, "Kendisi o şey olmadığı hâlde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı bir göstergedir." (Erkman 1987: 10'dan alıntılanan Kolcu 2011: 274) biçiminde tanımlanır. Bu noktada dış gerçeklikten ayrı tutulan, gösteren ve gösterilen kavramlarının karşılıklı bağıntısına dayanan göstergede, gösteren anlamın algılama biçiminde görünümünü oluşturan öğelerin toplamı olarak karşılanırken gösterilen, gösterenin kapsadığı veya ortaya çıkardığı anlamların bütünü (Yücel 1982: 87-88'den aktaran Çevirme 1999: 9) olarak ifade edilir. Buna göre "gösterenler düzlemi anlatı düzlemini, gösterilenler düzlemiyse içerik düzlemini oluşturur." (Barthes 2014: 47)

"Göstergebilimin Amerikalı kurucusu filozof C.S. Peirce, üç tür temel gösterge ayırt etmiştir. Gösterenin karşılık geldiği şeye az çok benzediği 'ikonik' gösterge (örneğin bir kişinin fotoğrafı); gösterenin bir şekilde gösterdiği şeyle (dumanın ateşle, ciltteki kırmızı noktaların kızamıkla) birlikte anıldığı 'dizinsel' [indexical] gösterge; ve Saussure'de olduğu gibi

göstergenin, göndergesi ile sadece keyfi veya uzlaşimsal olarak irtibatlı olduğu 'simgesel' gösterge." (Eagleton 2014: 113)

"[Y]azınsal göstergebilim, metni anlamaya, metni nesnelleştirmeye, söyleneni anlamaya çalışır. Bunu yaparken de, metni diğer yaklaşım



Algirdas Julien Greimas

biçimlerinden farklı olarak çözümleme kuralları, kavramlar, yöntemler önerir." (Uçan 2006: 86) Paris Göstergebilim Okulu tarafından geliştirilen edebiyat göstergebilimi, Greimas'ın yaklaşımından hareketle anlatı metinlerinde yüzeysel yapıdan derin yapıya doğru katmanlanan bir biçim sergiler. Bu katmanlar, araştırmacılar tarafından farklı terimlerle karşılanırsa da temelde aynı anlam dünyasına işaret eder. Buna göre çalışmada kullanılacak terimsel söylem, Doğan Günay'ın belirttiği betisel düzey, anlatsal düzey ve izleksel düzey belirtkeleridir. (Günay 2013: 194-207)

Göstergebilimsel bir okumada betisel düzey, anlatının kişi, zaman ve uzam öğelerini betimleyen; kişileri fiziksel ve ruhsal tezahürleri, eylemleri, etkileşimleri açısından; zamanı, olayları belli bir süre zarfına bağlayan, hikâye zamanı ve öyküleme zamanı arasındaki benzerlik ve farklılığın, olayların zaman içindeki gelişim çizgisi; uzamı ise temelde olayın/olayların gerçekleştiği yer bağlamında kişi ve olaylarla etkileşimi bakımından elde edilen verilerle değerlendirmelere imkân tanır. Metnin anlamsal bütünlüğünü belirlemeye yönelik olan bu bölüm, derin yapı olarak nitelendirilen anlatsal ve izleksel aşamaların çözümlenmesine katkı sağlar (195).

Anlatsal düzey, kişiler ve eylemlerin yapılan işlevlere göre çözümlenerek bir durumdan bir başka duruma geçildiğini gösteren bir işleyiş biçimi sergiler. Bu düzeyde kişiler, eyleyen bakımından gönderen-gönderilen, özne-nesne, yardımcı-engelleyici olarak nitelenirken eyleyenler arasındaki etkileşimi ortaya koyan dört ayrı anlam eksenini belirler. (198) "Gönderen, nesne ve gönderilen arasındaki ilişki, iletişim eksenini oluşturur. Özne ile nesne arasındaki etkileşim isteyim (ya da arayış)



Roland Barthes

eksenini, gönderen ile özne arasında buyrum eksenini, son olarak da yardımcı, özne ve engelleyici arasında bir sınama (edim) eksenini vardır.” (199)

“Bir anlatının sözdizimsel mantığını ortaya koyan temel yapısı...” (190) şeklinde tanımlanan anlatı izlencesi, anlatıya yansıyan varsayımsal olayın

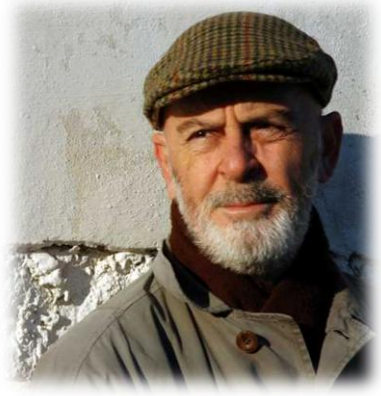
başlangıç durumundaki görünümü ve bunu bozabilecek bir başka durumun gelişmesi ile ilerleyen sözdizimsel yapıda, anlatı bitiminde, başlangıç durumuna bağlı veya ondan bağımsız yeni bir başlangıcın varlığına işaret eden bir görünüm sergiler (190). Anlatı izlencesinde, göndericinin öznenen yapmasını istediği bir eylemin söz konusu olduğu eyletim; öznenin gerekli koşulları temin ettiği edinç; eylemini gerçekleştirdiği edim ve eylemsel tavrına göre gönderici tarafından ödüllendirilmesi ya da cezalandırılması biçiminde işlev gören yaptırım olmak üzere dört evre bulunur. Bu evrelerde “mecbur olmak, istemek, gücü yetmek, bilmek, yapmak ve olmak” kiplikleri yer alır (102).

Anlatıda en derin, en soyut katman olarak belirtilen ve içeriksel çözümlenmelerin gerçekleştiği izleksel düzey; betisel ve anlatısal düzeylerde elde edilen saptamalar sonucu üretilen mantıksal dönüşümlerle anlamlandırmayı güçlendirir (207). Bu bölümde, göstergebilimsel dörtgende sunulan “karşıtlık, çelişkinlik, bütünleyicilik” bağıntıları, kişiler arasındaki ilişkileri ortaya koyarak anlatının özetini verir (Uçan 2006: 111). Yapılan açıklamalar ışığında çalışmanın esasını teşkil eden Mustafa Kutlu’nun “Eşik” adlı öyküsü, göstergebilimsel doğrultuda çözümlenmiştir.

1. Betisel Düzey

Bir iş hanında yapılan yirmi dokuz numaralı dükkân ihalesine talip dört kişi, ihale günü sabahı, ihale dairesine gelerek “eşik”te beklemeye başlarlar. “...senelerdir

silinmeyen çift katlı isli camlardan geçen loş ışığın altında karanlık, hafif ılık, dışardaki yabancı şubat güneşinin aydınlığına inat, içedönük bir yalnızlık ile uzan[an]" (Kaplan 2005: 349). koridorda beklenen süre, diyaloglarla heyecan ve hareket katılan; iç diyaloglarla öykü kişilerinin zihniyet ve hayata bakış tarzını gösteren ve anlatıcının geriye dönüş tekniği ile kişilerin geçmişine ait bilgilere yer verdiği çok katmanlı bir zaman



Mustafa Kutlu

dilimine dönüşür. İhaleye katılacak kişiler, bir odaya alındıktan sonra, açılan kapıda beliren adamın ihale memuruna sessizce söyledikleri, beklentilerin olumsuz sonunu haberleyen kırılma noktası olur. İhalenin daha önceden yapıldığını, Mas-tek ile Barmankolar adlı iki firma tarafından, ihale tabanı on misli artırılarak kapatıldığını öğrenen kişilerin şaşkınlığı, tepkilerini beraberinde getirir. Sabit Bey'in sinirden yükselen sesi, "Kanunsuzluk... Kanunsuzluk bu, nasıl yaparsınız, nasıl.." (356) sözleriyle yankılanırken Kemal, öfkesini görevli memura daha şiddetli biçimde yöneltir. Kapıcı Âdem sakin bir tavırla oğlunu yanına alarak oradan uzaklaşır; Tamer ise konunun dışında kalan Sabit Bey'in kızı Seval'i düşünmektedir. Ayrıca "Mustafa Kutlu'nun 'Eşik' Adlı Hikâyesini Yeniden Okumak" başlıklı makalede, öykü kişilerinden Kemal'in kendine özgü betimlenen tepkilerini "Kimisi yumruklarını sıkar, kimisi 'bir top barut' olur, kimisi memurun üzerine yürür..." (Akay 2009: 327) biçiminde çoğullaştıran saptamaya katılmak mümkün olmaz; çünkü öykünün şahıs kadrosunda belirtilen bu davranışların üzerinde toplandığı tek isim Kemal'dir.

Öykünün anlatıcı eksenini, "kurmaca dünyanın içinde değil, -sözlü kültürün hikâye anlatıcısı gibi gerçek dünyada hiç değil- kavramsal bir dünyada bulun[an]" dışöyküsel anlatıcının "üstten odaklanma"lı bakış açısıyla kurulur (Yivli, 2013: 64, 74). Bu anlatıcının, karakterlerin geçmişlerini, eylemlerini, konuşmalarını anlatmakla birlikte, zihinlerine sızarak onların duygu ve düşünce dünyasına ve hayallerine dair bilgilere sahip tanrısal bir konum göstermesi, farklı karakterlerden misal olarak verilen alıntılarda gözlemlenir:

“Seval ‘Gözleri Alain Delon, ağzı Marçello, resim gibi çocuk, kim acaba?’ diye düşünür... Kapıcı Âdem’in kapıcılığı otuz seneye yakındı. Bu sürenin on beş senesi kendisi şehirde, ailesi köyde geçmişti... Ancak ne damadı, ne çocukları, ne karısı, hiç biri, Sabit Bey’in reklâmlar bölümünde, ‘Koş Anadolu, koş’ denirken, Murat, Renault reklamları verilirken ekrana nasıl heyecanlı, nasıl gözleri büyüyerek baktığını farkedemedi.” (Kaplan, 2005: 350-353)

“Eşik”te yer alan karakterler, bir yanda (ihalesi yapılamayan) yirmi dokuz numaralı dükkânı satın alarak hayalini kurdukları yaşam biçimlerine kavuşma çabasında olan üniversite öğrencisi Tamer ve sosyalist devrimci arkadaşları Cem, Cüneyt, Birol, Kemal; nüfus müdürlüğünden emekli Sabit Bey, Kapıcı Âdem, emlak komisyoncusu Ekrem ile diğer yanda daire odacısı Osman Efendi, Sabit Bey’in kızı Seval ve damadı Davut, Kapıcı Âdem’in oğlu Yusuf bulunur. Ayrıca anlatıda sözü edilen, fakat eylemde bulunmayan Güler, Nilüfer, Firdevs, Serpil, Emin Bey gibi ikincil karakterler de söz konusudur.

İhalelerin yapılacağı daireye ilk gelen Dil Tarih Coğrafya Fakültesi’nde okuyan “...uzun boylu gözlüklü ama bir ilim adamından ziyade rol icabı gözlük takmış bir sinema yıldızı gibi yakışıklı...” (349) izlenimi bırakan Tamer, arkadaşları Cem, Cüneyt, Birol ve Kemal’le beraber dükkânı alıp kitap ve dergi piyasasına atılarak bu alanda ilerlemek ve sıkıyönetim kalktıktan sonra seminerler yapma, dergi işlerini geliştirme hayali içindedirler. Devrimci tavırla hareket eden bu kişiler; ailelerinin, sendikaların ve diğer örgütlerin maddi yardımıyla yayıncılık işini hedefler.

İkinci katılımcı nüfus müdürlüğünden emekli Sabit Yurdakul, “Elli iki senelik memur, yirmi iki senelik müdür...” (350) olarak emekli ödeneğiyle bir yatırım yapıp “...zengin olmanın, ama şöyle iyice zengin olmanın, ay başlarını kollamamanın...” (354) hesabına kapılmıştır. Bu düşüncesini ailesiyle paylaşan Sabit Bey, kızları Seval ve Serpil’in butik, karısı Firdevs’in “modern bir şarküteri”, komşuları Emin Bey’in “eczane”, oğlu Süreyya’nın “enstrüman-plak” mağazası açma teklifleri arasında bir sonuca ulaşamaz ve kızı Nilüfer’in kocası “Adam hesabına bir türlü koyamadığı...”



Charles Sanders Peirce

(354) fakat kısa zamanda zengin olan damadı Davut'un, beyaz eşya satan bir yer açma fikrini kabul ederek hayalindeki arabaya ve hayata kavuşmanın tutkusuyla hareket eder. Bu durum anlatıcının cümlelerine şöyle yansır: "Sabit Bey dükkânın ihalesine gönül rahatlığı ile giriyordu. Bir koyup bin kazanacaktı." (354)

Oğlu Yusuf'la ihaleye gelen kapıcı Âdem ise kenar semtlerde iki arsa alır. Şehir büyüdükçe kıymetlenen arsanın geliri ve oğullarıyla birlikte birçok iş yaparak para kazanır. Elektrik ustası olan Yusuf'la babası, iş hanındaki dükkânı alarak elektrik malzemeleri satmak ve zamanla tesisat döşemesi ihalelerine katılabilecekleri bir iş yeri açmak amacıyla buraya gelmişlerdir.

İhaleye gelen kişilerden emlak komisyoncusu Ekrem, ihalelerde araya girme, "...arayı bulmak, bir takım ayak oyunları ile bu işin acemilerini yontmak, komisyonları toplamak..." (355) gibi işlerle insanları kandırma peşindedir. Nitekim gözüne kestirdiği Sabit Bey'i kandırma amacıyla hareket eder; ancak orada bulunmayan firmalara ihalenin daha önce verildiğinin açıklanması, bu ihalenin gerçekleşmeyeceğini gösterir.

Öykünün mekânı; ihale binası bahçesi, karakterlerin binada toplandığı koridor ve ihale odasıdır. Binanın, Abdurrahman Muhtar Şerefli düzbel sokağına bakan penceresinden görünenlerin betimlendiği bahçe, içinde bulunan nesnelere kargaşasında, canlılığını yitirmiş bir ölü; ancak olumsuz tahakkümünü hâlâ sürdüren kötümser bir durum çizer. Sembolik olarak kapalı bir özellik taşıyan bu açık mekân, "...on iki senelik sandalyesi, on senelik değişmeyen oturuşuyla uyuklayan odacı Osman Efendi..." (349) ile benzerlik göstererek bir devlet dairesinde yaşanan yozlaşmayı, eskimişliği gün yüzüne vurur ve yenilenmeye, adalete olan ihtiyacın yansımalarını verir. Karakterleri bir arada tutan, ancak olumlu bir çağrışım yapmayan uzun ve dar koridor, anlatının sınırlarını belirleyen uzamsal bir göstergedir. Bu göstergenin bir parçası da öyküye adını veren "eşik" tir.

Koridorda aynı amaç (dükkânı satın almak) doğrultusunda toplanan kişiler, yeni hayat tasarımlarını gerçekleştirmek istemektedirler. Söz konusu amaca erişmek fiziksel bakımdan koridordan, ihalenin yapılacağı odaya geçerek öngörülen fiyatla ihaleyi kazanmaktır. Dolayısıyla koridor, burada bir eşik rolü üstlenir. Sembolik bakımdan da insan yaşamında belirleyici bir eksen oluşturan eşik, öyküde karakterlerce aşılammış ve bir kazanıma yol açmamıştır. Bu bağlamda Mehmet Kaplan'ın değerlendirmesi şöyledir: "Hikâyeye 'Eşik' adı verilmesi, kapı arkasında dalavereler döndüğünü belirtmek için olmalıdır. Sembolik olarak o, herkesin, tam maksada ulaşacaklarını sandıkları anda, arzularının kursaklarında kaldıklarını da ifade eder." (357) Ayrıca koridorun diğer bir parçası yediveren gül, bu olumsuz mekânın içindeki güzelliğe işaret eden, ancak zamanla çoğunluğun içinde eriyen değerleri temsil eder.

Anlatıda öykü zamanı, bir şubat günü sabah saat sekiz buçukta Tamer'in ihale binası koridoruna gelmesiyle başlayan ve aynı gün son bulan süreçtir. Bu zaman dilimi, geriye dönüş ile özetleme teknikleriyle yoğunlaştırılarak ritmik bir çerçevede, karakterlerin ve mekânın tanıtımına katkı sağlar. Zamansal düzeylerden olan sosyal (tarihsel) zamana gönderme yapan unsurların varlığını saptamak mümkündür. 1980 darbesini işaret eden "Nasılsa sıkıyönetim kalktı... Gizli bir bölme yaparız, yasaklanmış yayınlar için falan. Ne olur ne olmaz." (352) gibi sözler 80'li yılların varlığını gösterir ve bu tarihsel zamanda oluşan toplumsal koşullar karakterlerin dönüşümünü etkiler.

2. Anlatısal Düzey

Göstergebilimsel çözümlemede doğru anlamlandırma ile olay örgüsünü ortaya koyabilmek için metni kesitlere ayırmak önemli bir aşamadır. "...aralarında bir dayanışma bağıntısı bulunan mantıksal bir çekirdekler dizisidir." (Barthes 2014: 118) biçiminde tanımlanan kesitleme, olay örgüsünün evreleri, uzam, zaman, mantıksal ayrışım, eyleyensel ayrışım ve yazarın belirlediği bölümlene biçimlerine göre yapılır.

On sekiz kesite ayrılan “Eşik”te ilk bölüm, giriş niteliğinde bir mekânsal betimlemeyle olay örgüsüne hazırlık oluşturur. Kötümser bir tablonun çizildiği bu kısımda, devlet dairesindeki bozulmuşluk ve yenilenme gereksinimi, odacı Osman Efendi’nin bu tablo ile örtüşen tavırlarında vurgulanır. Olası özne Tamer’in, ihalenin yapılacağı bina koridoruna gelmesi ile başlayan ikinci kesit; onun etrafını süzmesi, Osman Efendi ile münasebeti ve fiziksel tanıtımını içerir.

Eyleyen bakımından birden fazla öznenin bulunduğu öyküde, değer nesnesi ihaleye katılanların hayallerini gerçekleştirecek olan “yirmi dokuz no’lu dükkân”dır (Kaplan 2005: 356). Tamer, Sabit Bey, kapıcı Âdem ve emlak komisyoncusu Ekrem ekseninde ulaşılmak istenen değer nesnesi, başlangıç durumunda bu öznelere aittir. Ayrıca odacı Osman Efendi, ihaleye gelen katılımcıların özelliklerine göre farklı davranışlar gösterse de onları karşılaması ve ilk muhatap olarak yer alması bakımından yardımcı rolünü üstlenir.

Üçüncü kesit, kızı Seval’le Sabit Bey’in koridora gelmesi ve Seval ile Tamer’in bakışmalarını yakalamasını anlatırken dördüncü kesit, bu iki ismin birbirleri hakkında düşüncelerini yansıtan iç konuşmaları dışa vurur. Beşinci kesit, daireye gelen çalışanların arttığını ve ortamın kalabalıklaştığını; altıncı kesit, kapıcı Âdem’le oğlu Yusuf’un gelişini içerir. Anlatı izlencesinde ikinci kesitle başlayan ve altıncı kesiti de kapsayan kısımlar, eyletim aşamasına denk düşer. Bu bölümlerde değer nesnesine sahip olmak isteyen öznelere karşısında fiziksel bir eyleyen olarak değil Tamer’in yayıncılık vasıtasıyla toplumu değiştirme; Sabit Bey, kapıcı Âdem ve emlak komisyoncusu Ekrem’de ise zengin olma tutkusu biçiminde tezahür eden içsel bir gücün gönderici sıfatını karşıladığı görülür.

Vaka zamanı öncesine ait olan yedinci kesitte, otuz yıl önce köyden şehre gelen, başarıyı paraya bağlayan kapıcı Âdem’in çalışkanlığı, nasıl para kazandığı ve çocuklarına edindirdiği işlerin anlatımı söz konusudur. Sekizinci kesit, Tamer’in arkadaşları Cem, Cüneyt, Birol, Kemal’in koridora girmeleri ve ihale sonucuna göre gerçekleşecek toplum meselelerine dair hayallerini konuşmalarıyla örülür. Dokuz, on ve on birinci kesitler, odak noktası Sabit Bey’in durumuna göre şekillenir.

Dokuzuncu kesitte onun ihaleye katılımında tesiri olan damadı Davut'a dikkatini yöneltmesi iç çözümlenmeyle verilir. Onuncu kesit, emekli ödeneğini alması ve bu parayla bir iş yapma fikri; on birinci kesit, ailesiyle yakın çevresinin önerilerine başvurması ve ticari konuda ehil olan Davut'un ev eşyası satan bir mağaza açma önerisinde karar kılması doğrultusunda gelişir. Bu noktada, Sabit Bey'i değer nesnesini elde etmesi konusunda teşvik ederek yönlendiren Davut, bir eyleyen olarak yardımcı rolüyle donanır. On ikinci kesitle birlikte emlak komisyoncusu "tam manasıyla bir üçkâğıtçı" Ekrem'in öykü sahnesinde yer alışı ve Sabit Bey'e yaklaşımı ifade edilir. On üçüncü kesit, iki ismin konuşmaları ve diğer iştirakçilerin, değer nesnesi yirmi dokuz numaraya talip olduklarını yineledikleri toplu bir diyalog çizer. On dördüncü kesit, gençlerin grubunda yer alan Cem'in Ekrem hakkındaki yorumu ve "Tehlikeli bir adamdı ve dikkat edilmeliydi." (355) çıkarımıyla tamamlanırken diğer kesit, Âdem'in Ekrem hakkında; oğlu Yusuf'un ise Tamer'in içinde bulunduğu "mektepli uşaklar" olarak nitelediği anılan gruba ilişkin olumsuz bakışı belirtilir. On altıncı kesit, Ekrem'in Sabit Bey'i ihaleden çekilmesi için uğraşını, ancak kendince başarılı olamaması ve katılımcıların çağrılmasını içerir. Öykü öznelerinden Ekrem, bu bölümde diğer özne Sabit Bey'i amacından uzaklaştırma çabası sarf ettiğinden engelleyici konumunu da üstlenmiştir.

Anlatı izlencesinde yedince kesitle başlayan on altıncı kesitle sona eren bölümler edinç aşamasını oluşturur; çünkü bu süreçler, bir edimin gerçekleşmesi için gerekli koşulların yerine getirilmesini ön kabul olarak sunar. Karakterler, bu bölümlerde değer nesnesi dükkânı elde edecek parayı bir araya getirmişlerdir.

On yedinci kesit, katılımcıların aynı odada toplanması, Ekrem'in amacı doğrultusunda Sabit Bey'i ikna edememesi ve ihale odasına gelen memurun ihale yöneticisine verdiği haber neticesinde kurulan şu cümlelerle son bulur: "...mezkûr handa, ihalesi şu anda yapılması lâzım gelen yirmi dokuz no'lu dükkân. Çi-Mas-Tek ve Barmankolar Türk Anonim ortaklığı tarafından ihale tabanı on misli arttırılarak kapatılmıştı. Daha önceden iştirakçileri haberdar edemediğimiz için dairemiz adına özür dilerim." (356) Edim evresi olarak açıklanabilecek bu kesitte, özneler Âdem,

Sabit Bey, Ekrem ve genç grup ihalenin gerçekleşmemesinden kaynaklanan dükkânı satın alma eylemlerini hayata geçiremezler.

İhalenin yapılmamasının katılımcıların tepkisine yol açtığı son kesit ise anlatı izlencesinde yaptırım evresine tekabül eder. Burada istenen eylem gerçekleştirilememiştir. Ancak yukarıda belirtildiği üzere, özneler kişisel para kazanma ve toplum meseleleri kaynaklı içsel bir gücün gönderici sıfatını sahiplendiği olay örgüsünde, fiziksel olarak firmaların, temelde ise bürokrasinin engelleyici rolünden dolayı değer nesnelere kaybettirildiğinden cezalanmış bir duruma maruz kalırlar. Bu bağlamda öykünün başlangıç durumunda, değer nesnesine uzak olan öznelerin sonuç durumunda da özne-nesne bağlaşımlarını göstermeyerek özne-nesne ayrışım ilişkisini koruduğu saptanır.

3. İzleksel Düzey

Anlamın en derin aşaması olan izleksel düzeyde anlamsal yerdeşlik karakterlerin hayalleri ve bürokrasinin yozlaşmış cephesinde yaşanan çatışmayı gün yüzüne vurur. İhalenin yapılamaması sosyal bir gerçeğe (devlet kurumundaki çürümüş yapı) işaret eder. Mekân betimlemesi ve odacı Osman Efendi karakteriyle de bütünleyicilik ekseninde vurgulanan bu gerçeklikten yola çıkılarak öykü kişilerinin davranışları, zihniyetleri, amaçları gösterilir. “Eşik”in şahıs kadrosu vasıtasıyla Türk toplumundaki sosyal değişimleri ortaya koyduğunu belirten Mehmet Kaplan şöyle devam eder: “İhaleye katılan şahıslardan her biri, sosyal bir zümreyi veya zihniyeti temsil ederler. Hikâye, tip ile sosyal zümre veya zihniyet arasındaki bağlantıyı göstermesi bakımından ayrıca dikkate şayandır.” (357)

“Eşik”in ilk paragrafında modern hayatın karmaşık kirliliğini gösteren betimleme ve kapıcı Âdem’in tutumu üzerinden köy kent izleğine yer verilir. Memleketinden şehre göçüp şehrin gelişmesiyle meydana gelen fırsatları değerlendiren pragmatist bir kişilik olarak Âdem, maddi kazanımlara ulaşır; oğullarını edindirdiği zanaatlarla para kazandıran işlere yöneltir. Ayrıca okuma yazması olmayan ve hayatı kitabî bilgilerin dışında doğrudan öğrenen Âdem ve oğlu

Yusuf ile kapıldıkları ideal doğrultusunda hareket eden okumuş sosyalist gençler (Tamer, Cem, Cüneyt, Birol, Kemal) iki kategoriye ayrılarak karşıtlık ilişkisi içinde değerlendirilir. Bu ilişkiyi Tamer’le Seval; Tamer’le odacı Osman; Sabit Bey’le odacı Osman; Sabit Bey’le Davut gibi örneklerle sürdürmek mümkündür.

Sonuç olarak çalışma konusu olan “Eşik” öyküsü, göstergebilimsel bağlamda betisel, anlatısal ve izleksel olmak üzere üç düzeyde kategorize edilerek çözümlenmiştir. Betisel düzey, karakter, mekân ve zaman öğeleri; anlatısal düzey, kesitleme, anlatı izlencesindeki dönüşümlerle eyleyensel rol ve evreleri; izleksel düzey ise karşıtlık bağıntısı ekseninden hareketle birtakım tematik öğeleri içermektedir. Anlatısal düzeyde metni doğru anlamlandırmak için yapılan kesitlemede seçilen ölçüt, eyleyenler ve davranışları olmuştur.

Kaynakça

- Akay, Hasan (2009). “Mustafa Kutlu’nun ‘Eşik’ Adlı Hikâyesini Yeniden Okumak”. *Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4/8, Fall, s. 322-339.
- Barthes, Roland (2014). *Göstergebilimsel Serüven*. (Çev. M. Rifat-S. Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Çevirme, Hülya (1999). *Murathan Mungan’ın Hikâyelerinin Kültür Yapılarının Değerlendirilmesi ve Greimas Göstergebilim Metoduna Göre Yapısal Özelliklerinin İncelenmesi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı*. (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Günay, V. Doğan (2013). *Metin Bilgisi*. İstanbul: Papatya Yayınları.
- Kaplan, Mehmet (2005). *Hikâye Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Kolcu, Ali İhsan (2011). *Edebiyat Kuramları Tanım-Tenkit-Tahlil*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Uçan, Hilmi (2006). *Yazınsal Eleştiri Ve Göstergebilim*. İstanbul: Hece Yayınları.
- Yivli, Oktay (2015). *Kısa Öyküde Yöntem: Cemil Süleyman Uygulaması*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Yücel, Tahsin (2012). *Eleştiri Kuramları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Amat Romanında Yeni Tarihselcilik

ASLI YÜKSEL*

Öz

1980 sonrası gelişen Yeni Tarihselcilik, tarihin kurgusal boyutu üzerine odaklanır. Metinleri ait oldukları kültür ve coğrafyadan soyutlayarak değerlendiren eleştiri yöntemlerinin aksine Yeni Tarihselci söylem, metinlerin oluştuğu sosyal, kültürel, siyasî ve edebî atmosferi de dikkate almıştır. Yazar-devir-eser üçlüsüne bakıldığında temeli tarihe dayanan ancak özünde kurgulanmış ve yorumlanmış bir tarihi ortaya çıkaran bu kuram tarihi yenileyerek yazmayı irdeler. Dekor olarak kültürü, coğrafyayı, dönemi, alanı, tarihî parçaları seyir içinde veren yapısı ile İhsan Oktay Anar'ın *Amat* eserine Yeni Tarihselcilik üzerinden bakılabilir. Teknik ilkeler üzerinde durularak romanın olay örgüsü, karakterler ve sonucu bağlamında kuramın romandaki görünümü tespit edilmeye çalışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Yeni Tarihselcilik, Metinlerarası, Üstkurmaca, İhsan Oktay Anar, *Amat*

Abstract

New Historicism developed after 1980, focuses on the fictional dimension of history. Unlike the methods of criticism evaluating the texts abstracting from geography and culture which they belong to, new historicist discourse considers social, cultural, political and literary atmosphere that the texts create. Looking at the trio of the author–the period–the work, this theory aims to reveal the fictionalized and interpreted history, and to scrutinize the rewriting processes in historiography. With its structure which presents the culture, geography, period and historical

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, aslierginyuksel@outlook.com

factors as a décor in a fluent and coherent way, Oktay Anar's work named *Amat* can be viewed through New Historicism. By focusing on the technical principles, the appearance of the theory on the novel will be analyzed in the context of novel's plot, characters and result.

Keywords: New Historicism, Intertextuality, Metafiction, İhsan Oktay Anar, *Amat*

Giriş

Lyotard ve Baudrillard gibi postmodernist düşünce üzerine söz söyleyen filozofların hemfikir oldukları "tarih ölmüştür" yargısı bir gösterge olarak tarihin tüm anlamını yitirdiği, bölünmüş olduğu ya da göndergelerden ayırt edilemez hâle geldiği için artık kendisi dışında hiçbir şeye gönderme yapamadığı anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle "tarih ölmüştür" söylemi, tarihin artık meşrulaştırıcı bir arka plan olarak işlev göremeyeceğini belirtir (Uğurlu 2009: 14). Bunu daha iyi anlayabilmek için de postmodern tarih yazımına bakmak gerekir. Bu anlayış da tarihin gerçek bir tarihsel geçmişe gönderme yaptığını yadsıyarak tarihin de kurmaca olduğunu iddia eder. Edebî eserleri edebî olmayan metinlerin ışığı altında açıklamaya çalışan bu yaklaşım, Catherine Gallagher ve Stephen Greenblatt önderliğinde çıkarılan *Representation* dergisi etrafındaki kuramsal sorgulamalardan doğmuş bir inceleme yöntemidir (Yeşilyurt 2009: 1990). Metinleri



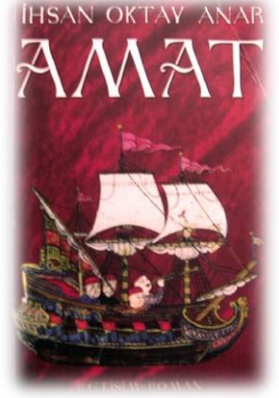
Jean-François Lyotard

ait oldukları kültürel daireden soyutlayarak değerlendiren eleştiri yöntemlerinin aksine Yeni Tarihselcilik, metinlerin olduğu bağlamı ele almıştır. Bu bağlamdan hareketle zaman, olay ve kişiler üzerinden hayal-hakikat arasında kalan kurgulanmış bir metin ortaya çıkar.

Buradan hareketle Yeni Tarihselci edebî yöntemin bu dairedeki teknik ve ilkelerinin *Amat*'ta nasıl somutlaştığını ortaya koymak çalışmanın esasını oluşturmaktadır.

Yeni Tarihselcilik ve *Amat*

Peygamber Efendimizin ve onun tebliğ ettiği kitaba iman edenlerin Mekkeli putperestlerden gördükleri ezâ ve cefâ nedeniyle Medine'ye hicretinden 1080-1082 yıl, İsa Aleyhisselâmdan ise 1670 yıl sonra, Şevval ayının üçüncü gecesinde (Anar 2014: 9) Deli Marangoz Nuh Usta'nın, Ayyaş Ohannes tarafından vaftiz edilmesi ve 247 akçe almasıyla kurgusal temeller atılır. Romanın ilk sayfalarında tarihe doğru



kurgulanmış bir dünyaya sürüklenme başlar. 247 kişilik mürettebatla İstanbul'dan Navarin'e doğru hareket eden bu gemi salı gününün uğursuzluğuyla olağanüstü olayların mekânı hâline gelir. Kırbaç Süleyman'ın Tefriciye kasabasındaki camiye yıkma emrini vermesiyle Koca Reisliğe geçmesi, Süleyman'ın ölümsüzlük arayışı, Nuh Usta'nın mürettebata fal bakarak öldürdükleri kişileri bilmesi, Venedik gemisiyle çatışma, siyah bir bayrağın göndere çekilerek günahkârları taşıyan bir gemi olduğuna işaret, Malta Adası'na sığınma, veba hastalığının gemide yayılmasıyla alınlarında Amat yazısıyla kireçlenmesi devamında Kırbaç Süleyman'ın her şeyi anlayarak şeytanın gemisini Amat isminden Mat (ölüm) ismine dönüştürmesiyle geminin paramparça olması ve sonunda "Bu anlatılanlar gerçek miydi?" sorusuyla okuyucuyu hayal-hakikat kararsızlığına sürükler. Roman içerisinde yer alan şahıs ve kitaplar -yazar tarafından kurgulanmış olsa da- okuma esnasında gerçek bir dünya olduğunu kanıtlamaya çalışan parçalardır. Bu bağlamda Yeni Tarihselci inceleme yönteminin en temel ilkeleri ile İhsan Oktay Anar'ın *Amat* adlı romanı arasında paralellik olduğu görülmektedir.

Bu çerçevede eserde yer alan Yeni Tarihselci unsurlar şunlardır:

1. Bağlam

Geçmiş, üretilen tarih söylemi içinden çıktığı kültürel oluşumlara, yere, zamana göre metinselleştirilir. Yeni Tarihselcilik, tarihsel arka planı ihmal etmeden, bağlamı dikkate alarak geçmişte yaşanan olayları kurgular ve önemsiz, ayrıntı, tuhaf



şeyleri ele alırlar; rüyalar, biyografiler, hikâyeler vb. kaynaklar onlar için araştırma konusudur.

İhsan Oktay Anar *Amat* romanında tarihi, bağlamı yansıtmaya noktasında dayanak olarak kullanır. Yazar, Konstantiniye şehrinin Galata semtinde başlayan olayda şehrin yaşayışı, geçmiş yaşantılar hakkında giriş yaparak romanın geçtiği zamanı ve mekanı belirtmiştir. Kırbaç Süleyman, Kaptan Diyavol, Marangoz Nuh Usta, İsrafil, Hâbil gibi bilinen isimlerin romandaki varlığı, mitolojik yönleri, kutsal metinlerin izleri, Ruznamçe Kisedâarı Ölügözlü Cuma Bey, Zindan Kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretleri, Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi, Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi, Buhur Mütevellisi Kılıbaz Yakup Dede Hazretleri, Selâm Ağası Kekez İsmail Efendi, Müjdecibaşı Kedigöz Âbidin Dede Hazretleri, Galatalı hekim Avram Efendi gibi isimlerin yer alması tarihî aka planı gösterir. Dolayısıyla romanda yer alan isimler, kısa biyografi ve tanıtımlar, mitolojik unsurlar, hastalıklar, kitaplar bağlamın parçalarıdır.

2. Prolog

Roman yazarı, gerçeklik derecesini artırmak için olaya edebî yorumla değil, doğrudan bir alıntıyla başlayabilmekte ve romanını bu alıntıyı merkeze alarak sürdürüp bitirebilmektedir (Yeşilyurt 2015: 1817). Yapılan alıntı romanın bitiminde daha anlamlı hâle gelir ve romanın kurgusunu tek cümle ile ifade etme görevini üstlenmiş olur.

Tekvin'den “Kendine Gofer ağacından bir gemi yap; gemide odalar yapacaksın ve onu içeriden ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin” (Tekvin, 6: 14) sözü, kitabın başlangıcında anlatımdan ayrı gibi görülse de aslında olay hakkında ipucu vermekte ve sonucu içerisinde saklamaktadır. Yazarın romanın başına koyduğu bu alıntı kutsal kitap olarak kabul edilen Eski Ahit'in (Tevrat ve Zebur) ilk bölümü olan Tekvin'den (Yaratılış) alınmıştır. Bu parçanın neden seçildiği ve hangi amaçla yazar tarafından roman metninin başına konulduğu, ilk başta anlaşılmamaktadır. Aslında

bu okuyucuyu baştan uyaran bir işarettir ve bu işaretin işlevini ortaya çıkaracak, metinle bağlantısını bulacak olan da okuyucudur. Yaratılış kitabı bize evrenin ve insanın yaratılışını, günahın ve dünyada çekilen acıların başlangıcını, Tanrı'nın insanlığa yaklaşım biçimini anlatmaktadır. Bu bağlamda yer verilen alıntı, Tanrı'nın Nuh Peygamber'e olan buyruğunu işaret eder. Tanrı, insanları yaptıkları kötülükler, işledikleri günahlar sonucunda yeryüzünden yok etmeye karar verir ve bunun için yeryüzüne tufan gönderir. Fakat doğruluğundan dolayı Nuh Peygamber'in ailesini ve hayvan soylarını kurtarmaya karar verir ve tufanda sağ kalmaları için bir gemi yapmasını buyurur. Romanın başındaki bu alıntı, elbette ki romanın büyük ölçüde geçtiği mekân olan Amat adlı gemiye ve sonunda öğrendiğimiz üzere onu Diavol Paşa'nın emri ile inşa eden marangoz Nuh Usta'ya yapılan bir göndermedir.

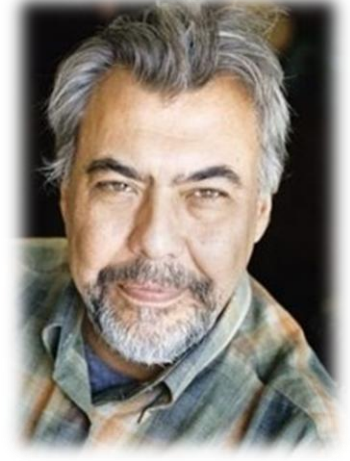
Kurgusal bir tarihi anlatmayı amaçlayan Yeni Tarihselcilikte bu alıntı okuyucuyu gerçeğe çekmektedir.

3. İsim Sembolizasyonu

Kurgu ile gerçeğin iç içe geçtiği romanda en önemli teknik unsurlardan biri kahramanın isimlendirilmeleridir. Bu isimler tarihî, dinî, mitolojik veya kurgusal olabilir. Romanda Diavol Paşa, Marangoz Nuh Usta, Kırbaç Süleyman, İsrail, Hâbil isim sembolizasyonunun yapıldığı karakterlerdir. Bu isimler dinî nitelikli olup sadece isimleri değil, aldıkları kişilerin özellik ve güçlerini de bünyelerinde barındırmaktadır.

Roman büyük ölçüde Diavol ve Kırbaç Süleyman üzerinden kurgulanır. Amat gemisinin kaptanı olan Diavol Paşa, kitaplarla ve değişik eşyalarla dolu bir odadan her şeyi kontrol eder. Gemide sadece Kırbaç Süleyman ve Nuh Usta ile görüşür. Ölümsüzlük konusunda oldukça meraklı ve bunun arayışında olan Kırbaç Süleyman Diavol Paşa'nın kitaplarında bunun sırrını ararken dokunmaması gereken kara kaplı defteri açarak "Ruhunu Diabolo's'a sat" (Anar 2014: 213) şifresini çözer ve Diavol Paşa'nın isim benzerliğiyle şeytan olduğunu anlar. Savaş zamanlarında kaybolması, giydiği kıyafetler şeytan olmasına ima iken Süleyman'ın

okuduğu kitap ile şifreyi çözmesi şeytan olduğunun ispatı olur. Diavol Paşa'dan sonra en yetkili kişi olan ve Kocareis unvanını kazanan Kırbaç Süleyman da oldukça sert mizaçlı ve mürettebata sözünü geçiren bir kişidir. Gemi yolculuğunda "Ey rüzgâr! Dur artık dur!"(101) sözüyle yağmura hükmetmek istemesiyle Hz. Süleyman'a benzetilmiştir. Marangoz Nuh Usta, Diavol Paşa'nın emriyle Navarin'deki mezarlıktan aldığı 247 meşe



ağacıyla bir gemi yapar. Nuh Usta, Hz. Nuh'a benzetilerek bir gemi inşa etmesi ve yeni hayatın yeni umudu olan canlılar yerine günahkarları taşıyan bu geminin marangozu olması sebebiyle şeytanın yardımcısı olarak görülmektedir. İsrail yaşı küçük olan ve ayak işlerinden kurtulmak için, oldukça zor bir görev olan geminin borusunu çalmayı başarmıştır. Savaş emrinin verilmesiyle öten bu boru her yerden duyulabilecek kuvvettedir. Dolayısıyla dört büyük melekten biri olan ve Sur'a üfleme görevlendirilen melekle özdeşleştirilmiştir. Son olarak İbrahim'in yamağı olan Hâbil ise esir bir şövalyeye Kur'an'dan âyet okuduğu sırada bir kalemle suçsuz yere öldürülür. Bu da Kâbil'in Hâbil'i suçsuz yere öldürmesine benzetilir.

4. Metinlerarasılık

Farklı metinlerin iç içe geçmesi, böylece yeniden üretilmesi olarak tanımlanan metinlerarasılık, postmodern edebiyatın temel yapıtaşlarından biri olarak kabul edilir. Metni, kendi içinde başka metinlerin izlerini taşıyan bir göstergeler ağı olarak düşünen yapısalcılar ve sonrası için, her metin birbirinin devamıdır, kendi içinde başka metinlerin izlerini taşır (Aktulum 2007: 15). Metnin anlaşılabilmesi için hem metinselleşen tarihin hem de bağlamın açığa kavuşturulması ilkesini hareket noktası alan Yeni Tarihselcilik, metinlerarasılık ile edebî eserler bir bütün hâline gelir ve gerçeklik duygusu kazandırılır.

a. Kolaj ve Alıntı

Kolaj, yapıştırma, monte etme, gönderge metinlerden alınan parçaların ana metinde bir araya getirilmesi olarak tanımlanır. Metnin dinî, tarihî, felsefi ve masalsı atmosferini destekleyen önemli unsurlardan olan kolaj tekniği romanda doğrudan alıntılar, söz ya da olayın sezdirilmesi ve farklı malzemelerle sağlanmaktadır. Bu bağlamda yazar *Amat*'ta birçok ayet ve hadise gönderme yapmakta ve alıntılanmaktadır.

İlk olarak "Kendine Gofer ağacından bir gemi yap; Gemide odalar yapacaksın ve onu içeriden ve dışarıdan ziftle ziftleyeceksin." Eski Ahit'in (Tevrat ve Zebur) ilk bölümü olan Tekvin'den (Yaratılış) alınmıştır.

Diyavol Paşa'nın kocareisi seçmesi sırasında olan olaylar Kur'an'da yer alan 'şeytanın huzurdan kovulması'nın kurgulanışıdır. Diyavol Kırbaç Süleyman'ı kocaresiliğe seçeceğini söylediğinde Diyavol'un kamarasındaki kişilerin "Gemide bozgunculuk edip kan dökecek birini mi kendine vekil seçiyordun" sözlerine karşılık Diyavol Paşa'nın "Ben sizin bilmediklerinizi de bilirim" (Anar 2014: 74) sözleri Kuran'daki "Hatırla ki Rabbin meleklerle: Ben yeryüzünde bir halife yaratacağım, dedi. Onlar: Bizler hamdinle seni tesbih ve seni takdis edip dururken, yeryüzünde fesat çıkaracak, orada kan dökecek insanı mı halife kılıyorsun? dediler. Allah da onlara: Sizin bilemeyeceğinizi herhâlde ben bilirim, dedi." (Bakara Sûresi, 30) ifadeleri ile büyük benzerlik göstermektedir. Bu konuşmalardan sonra kendisinin Süleyman Reis'ten daha hayırlı bir kişi olduğuna inanan Ali Reis, öfkesinden "Ben, kendimden daha aşağı birinin emirlerini dinlemem. Hele Süleyman denilen o cahilin! Asla!" der (Anar 2014: 74). Ali Reis'in bu dediklerinden sonra öfkelenen Diyavol Paşa, ona dönerek şöyle konuşur: "Bu ne küstahlık. Sen kim olduğunı sanıyorsun da emirlerimi dinlemiyorsun! Burada emre karşı gelen asilere yer yok! İsyana izin vermem. Şu andan itibaren artık reis bile değilsin! Seni buradan atıyorum. Artık tayfayla baş kasarada kalacaksın. Adi bir gabyar gibi seyir güvertesine adım bile atamayacaksın." (74) Ali Reis'in Diyavol Paşa'nın emrine itaat etmeyişi, Kur'an-ı Kerim'de şeytanın Âdem'e secde etmeyişi akıllara getirmektedir. Allah, Âdem'i

yaratınca bütün meleklerle secde etmesini söyler; ancak şeytan ona secde etmez ve şöyle der: “Ben ondan daha hayırlıyım. Beni ateşten yarattın, onu ise çamurdan yarattın.” (Sâd Sûresi, 76) Bunun üzerine Allah, şeytanı huzurundan kovar: “Allah: Çık oradan (cennetten), sen artık kesinlikle kovulmuş birisin. Ve ceza gününe kadar lanetim üzerinde olsun” (Sâd Sûresi, 77-78.) buyurmuştur. Ali Reis, dışarı atılırken: “Asıl sen şunu bil ki nerede olursam olayım, seçtiğin bu adamı düşman belleyeceğim... Andolsun ki onu mahvetmek için elimden geleni yapacağım. Bu konuda seninle bahse bile tutuşabilirim! Çıktığımız şu uğursuz seferin sonuna kadar mühlet ver bana! İşte o zaman göreceksin, kendine vekil seçtiğin bu yaratığın ne mal olduğunu!” (Anar 2014: 75) Ali Reis’in bu sözleri, Kur’an-ı Kerim’de huzurdan kovulan şeytanın haykırışı gibidir: “İblis, “Ey Rabbim! Öyle ise bana insanların diriltilecekleri güne kadar mühlet ver.” dedi. Allah şöyle dedi: ‘Sen o bilinen vakte (kıyamet gününe) kadar mühlet verilenlerdensin.’ İblis, ‘Senin şerefine andolsun ki, içlerinden ihlâslı kulların hariç, elbette onların hepsini azdıracacağım.’ dedi.” (Sâd Sûresi, 79-83)

Süleyman Paşa, Diyarol’un kamarasındaki okuduğu kitaplarda ölümsüzlüğe erişmenin şifresini ararken “Her nefsin ölümü tadacağı şu dünyada herkesin aslında ölümsüz olduğunu göstermek, iç bulantısını ikiye katlıyordu” (Anar 2014: 116) ifadesi ile Kuran’daki “Her nefis ölümü tadacaktır” (Âl-i İmrân Sûresi, 185- Enbîya Sûresi, 35) ayeti ile benzerdir.

Kırbaç Süleyman’ın “Velisüleymânerrıyha âsifeten tecriy biemrihî ilel’ardilletiy bâreknâ fiyha!/Kasırga gibi esen rüzgârı Süleyman’ın emrine verdik!” (Anar 2014: 100; Enbiyâ Sûresi, 81) ifadelerine yer verilmiştir.

Romanda esir edilen şövalye, İslam dinini öğrenmek için İbrahim Bey’den Kur’an-ı Kerim ile kağıt ve divit ister. İbrahim Bey de Hâbil’e hastanın yanında kalmasını ve ona hidayet telkin etmesini söyler. Şövalye, Kur’an’a bakarken Hâbil’e altı çizili satırların anlamını sorar. Hâbil de satırları okur: “Ve minennâsi men yekuûlü amenna billâhi ve bilyevmil’âhri ve mâ hüm bimü’miniyn./İnsanlardan

öyleleri vardır ki, inanmadıkları hâlde, 'Allah'a ve ahiret gününe inandık,' derler (Anar 2014: 152; Bakara Sûresi 14) olarak çevirir.

Amat'a iki gemi saldırınca herkes ne olduğunu şaşırır; çünkü kendilerine saldıran gemilerde Osmanlı sancağı çekilidir. Bu sırada Diyavol Paşa, gemidekilere dönerek şöyle der: "Bizler Allah'ın emrini yerine getireceğiz. Bakara Sûresinin 197. ayetinde ne yazıyor, bilen var mı?" (Anar 2014: 176) Geminin güvertesindekiler susunca, bir ihtiyar ayeti ezberden okur: "Femeni'tedâ aleyküm fa'tedü aleyhi bimisli ma'tedâ aleyküm/Kim size saldırırsa siz de tıpkı onun saldırdığı gibi ona saldırın (Anar 2014: 178; Bakara Sûresi 197)

Romanda Süleyman ile olan mücadelesini kaybeden ve bu yüzden ambara atılan Ali Reis'in Süleyman Reis'e "yasak kitabı" okumasını telkin ettiği bölümde, ona "Diyavol'un kamarasındaki kitaplar çok ilginçti, değil mi?" diye sorar (Anar 2014: 220). Ardından da ölümsüzlük için yalnız bir kitap okumasını söyler. Ali Reis'in bu sorusuyla Kur'an-ı Kerim'de şeytanın Âdem'i kandırmak için sorduğu soru oldukça benzerdir: "Sonunda şeytan onu kötü düşünceye saptırdı. 'Sana sonsuzluk ağacını ve zeval bulmayan bir mülkü göstereyim mi?'" (Tâhâ Sûresi, 120) Sonrasında kaptan Diyavol Paşa, Süleyman Reis'e yasak olan bir şeye el sürdüğü için güvenini yitirdiğini söyleyerek şöyle der: "Bu gemide artık hiçbir değer kalmadı... Kıç kasaradaki rahatın da bitti. Hayır! Baş kasarada da kalmayacaksın... Şimdi gideceğin yer değerine uygun olacak!" (Anar 2014: 222) Kur'an-ı Kerim'de de Allah, Âdem'i şeytana uyduğu için cennetten dünyaya gönderir: "'İniniz!' dedi O, 'Kiminiz kiminize düşman olarak belirli bir süreye kadar yeryüzünde yerleşip geçinmek var kaderinizde'" (A'râf Sûresi, 24)

Eserde, *Hikmetü'l Lokman* adlı bir eserden "Kelavratotu insanın ömrünü uzatır ama onu ölümsüz yapmaz. İnsana aslında gebreotu yaprağı ölümsüzlük verir. Eskiler gebreotuna, 'kebire' ya da 'kebere' de demişlerdir. Bunun 333. yaprağı eğer gerekenler yapılırsa insanı ölümsüz kılar." (Anar 2014: 192) montajlanmıştır. Ayrıca romanda adı geçen bir başka eser olan *Kebire*'den de aşağıdaki parçadır:

ppôan

lôsee

bio ui

oduml

itôai (209)

Metne ait olmayan bu şekil ya da grafikler aracılığı ile metnin kurgusallığını ön plana çıkarmış ve yazma eylemini postmodernist bir tutum çerçevesinde oyun hâline getirmiş olan yazar kolaj tekniğini romanın temel parçası olarak kullanmıştır.

b. Dönüştürme, Yansılama (Parodi)

Gönderge metinle ilişkinin söz konusu olduğu parodide, gönderge metin konu yönünden taklit edilir. Parodi, Kubilay Aktulum için “bir şarkıyı başka bir tonda söylemek”tir (Aktulum 2007: 117). Amacı eğlendirme olan parodinin metne anlamca en yakın olması oldukça önemlidir. Kutsal metinler söz konusu olduğunda bu eğlendirme unsuru, doğrudan değil de dolaylı yollardan sağlanmaktadır. Bu durumda üslup değişeceği için İhsan Oktay Anar, parodiyi hem eğlendirmek, hem de okuyucuyu düşündürerek kurguya bütünlük katmak amacıyla kullanmıştır.

Eserde metinlerarasılık tekniğinin temel dayanak noktalarından biri olan parodi Cellat’ın gemideki katmanlı cehennemi görmesiyle ve Ali Reis’in Kırbaç Süleyman’a olan nefreti ile sağlanmıştır. Eserde, Dante’nin *İlahi Komedya* adlı eserinin birinci bölümü olan *Cehennem* ile parodik düzlemde ilişki kurmak mümkündür. *İlahi Komedya*, Dante Alighieri’nin Cehennem, Araf ve Cennet’e yaptığı düşsel bir gezinin öyküsüdür. Ünlü şaire Cehennem yolculuğunda Vergilius rehberlik eder. Rehberi Dante’ye ilk bölümde cehennemi ve orada acı çeken günahkârların durumlarını gösterir. *Amat*’ta da geminin Cellat’ı ile mahkûmların atıldığı “cehennem” adı verilen hücrede bulunan, Saîr güvertesinden sorumlu, Mâlik adlı biri arasında buna benzer bir yolculuk yaşanır. “Kaygusuz” denilen otla beyni bulan Cellat, iri yarı bir şahıs olan Mâlik’in rehberliğinde cehennemin altında bulunan güverteleri tek tek dolaşarak burada ıstırap çeken günahkar insanların durumlarını görür (Anar 2014:

50-54). Eserin bu kısmı ile *İlahi Komedya'nın Cehennem'i* arasında parodik bir ilişki kurmak mümkündür.

Başka bir bölümde Hz. Âdem'in yaratılışı ve Şeytan'ın Allah'ın emrine karşı gelmesinden dolayı lanetlenip kovulması olayı dönüştürülmüştür. *Amat'ta* da Kaptan Diavol kalyonun Koca Reisliğine Kırbaç Süleyman'ı getirmesi üzerine, Ali Reis'in gururundan ötürü onun emrine karşı gelmesi anlatılır. Tıpkı Allah'ın huzurundan kovulan Azazil (şeytan) gibi, Ali Reis de Diavol'un kamarasından kovulur ve cezalandırılır (74-75). Dolayısıyla bu iki olay arasında parodik bir ilişkiden söz etmek mümkündür. Kovulduktan sonra Hz. Âdem ve insanoğlundan intikam almaya yemin eden Şeytan gibi, Ali Reis de Kırbaç Süleyman'dan intikam almak için uğraşır. Şeytan nasıl Hz. Âdem ve Havva'ya, ebedî hayat vaadiyle yasak meyveyi yedirdiyse, aynı şekilde Ali Reis de sonsuz hayat vaadiyle Süleyman Reis'e Kaptan Diavol'un yasakladığı kitabı okutur (220).

Genellikle dinî olaylardan ele alınarak kullanılan parodi ile Anar, metnin kurgusallığını vurgulayarak derinliğini ve anlamını çoğaltmıştır.

c. İfade Kalıpları Taklidi, Öykünme (Pastiş)

Pastiş, gönderge metninin üslup yönünden taklit edilmesidir. Kutsal metinlere öykünüldüğü durumlarda özellikle seslenme, yemin ve tasvir gibi üsluba ait unsurlar taklit edilir (Sarı 2009: 149). Yazar *Amat'ta*, 1670 yılında denize açılan bir gemide, insan ve şeytan arasındaki mücadeleyi işlemektedir. Anar, bu konuyu işlerken kendisine 17. yüzyılı fon olarak seçmiştir ve kullandığı dil de eserdeki tarihî atmosfere uygun bir biçimdedir. *Amat'taki* dil, günlük, yaşayan dil değil, yazar tarafından oluşturulmuş, yapma/kurgusal bir dildir. Anar, Osmanlı dönemi halk ve meddah öykülerinde, o dönemde yazılmış tarihsel, dinsel ve felsefi yapıtlarda kullanılan bir dil ve anlatımı benimsemiştir. "Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin görkemli eseri Tezâkirü'l Mücrimin'de anlatıldığına göre..." (Anar 2014: 11), "Rûznamçe Kisedârı Ölügözlü Cuma Bey'in Kamûsu'l Desais başlıklı eserinde anlatılanlar doğruysa..." (13), "Kuşçubaşı Halifesi Kuyruklu Rıza Çelebi

Kitabü'l İber başlıklı manzum eserinde anlattıkları doğruysa..." (89), "Selâm Ağası Kekez İsmail Dede Hazretlerinin serdümene verdiği nota kible, Yedekçi Baba Maymunî İlyas Baba Hazretlerinin El Beyân fî Makasidü'l Lûtiyân adıyla kaleme aldığı o şahesere göre ise gündoğusuydu." (185) gibi ifadeler, yazarın rivayet üslubu diyebileceğimiz dil ve anlatma geleneğini *Amat*'ta devam ettirdiği görülmektedir.

Bununla birlikte eserdeki öyküleme yöntemi de diğer eserlerinde olduğu gibi çerçeve öykü (öykü içinde öykü anlatma) tekniği ile kullanılmıştır. Kırbaç Süleyman, Emilio Santos, Aşçıbaşı, İsrail ve ölümsüzlük otunun öyküsü olmak üzere yer alan iç öykülerle Doğu anlatı geleneklerine bağlı olduğu görülmektedir. Ayrıca alıntılanan ayetler pastiş örnekleridir. Hem üslup hem de kullanılan teknikler bakımından Anar'ın pastiş tekniğini belirgin biçimde kullandığı söylenebilir.

5. Üstkurmaca

Yazarın, 'yazma eylemi'ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, 'nasıl yazdığını anlatması' ve romanın içerisinde yazma eylemi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, özetle, roman teorisini roman yazma pratiği içerisinde gösterme, edebiyat biliminde üstkurmaca olarak adlandırılmaktadır (Çokluk 2015: 15). Postmodern romanın yapı taşlarından biri olan üstkurmaca; metnin yazılış sürecini, hangi süreçlerden geçtiğini, nasıl yazıldığını, bu süreçte karşılaşılan sorunları ve üretilen çözümleri kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmektedir.

Eser " Zindan Kâtibi Çapraz Recep Dede Hazretleri, Masraf Kâtibi Kuzgunî Halim Efendi, Vakanüvis Şaşı İkrâm Efendi, Buhur Mütevelli Kılbaz Yakup Dede Hazretleri, Selâm Ağası Kekez İsmail Efendi, Müjdecibaşı Kedigöz Âbidin Dede Hazretleri, Galatalı hekim Avram Efendi (Anar 2014: 224-226) gibi kişilerin rivayetlerine dayanır. Eserde, olayların başlıca kaynağının Kurşunlu Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'nin "Galata'nın Karaköy Kapısı civarındaki Balyozdağtan Hanı'na bitişik, Arap İmam'ın" (224) kahvehanesinin "müdavimleri arasında geçen konuşmalardan ilhamla" (226) yazdığı *Tezâkirü'l Mücrimin* adlı eser olduğu belirtilmektedir. Dolayısı ile anlatılan olayların arka planında kalsa da metnin yazılış

süreci eserin konusu hâline gelmiştir. Rıdvan adlı softanın Amat hakkında merak ettiği bilgileri Mahzen Kâtibi Hamamcı Musa Efendi'den öğrenmeye gelmesi metnin kuruluşunu, yazılış sürecini belirginleştirmiştir.

Sonuç

Yeni Tarihselci söylem, metinlerin gerçekliğini sorgulayarak, geçmişe yönelik anlatılarda hayal-hakikat çatışmasını amaçlar. Böylece okurun zihninde kültürel bir kargaşa oluşur. Geçmiş, edebî metinler için vazgeçilmez bir hazinedir ve sanatçı bu tarihî malzemeyi alır, işler, kullanır, çözümler ve sübjektif yaklaşımıyla değerlendirir. Böylece temeli tarih olan kurgulanmış bir metin ortaya çıkar.

Amat'ın sonunda yer alan, *Softa*'nın "Peki bu hikâye gerçek mi?" sorusuna Musa Kazım'ın "Amat ne kadar gerçekse bu hikâye de o kadar gerçektir." cevabını vermesiyle anlaşılmıştır ki bu kitapta Yeni Tarihselciliğin izleri vardır. Sonuç olarak yazarın amacı tarihi yeni baştan yazmak değil, yazılmış olanı temel alarak, kurgusal bir tarih yazmaktır. Sanatçının eseri bu bağlamda incelenmelidir. Yeni Tarihselcilik, yeni bir tarih uydurmamakla birlikte, yazılmış olanı hayal gücüyle değerlendirerek, arka plandaki tarihin yorumlanabileceğini gösterir. Okuyucu tarafından yapılan doğru bir yorumlama yapıldığı ve okurun tarih algısında ciddi bir dağılma yaşatmadığı sürece gerçek görevini (tarih yazımının edebî sorgulanışı) yerine getirmiş olur.

Kaynakça

Aktulum, Kubilay (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki Yayınevi.

Anar, İhsan Oktay (2014). *Amat*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çokluk, Necmiddin (2009). *İhsan Oktay Anar ve Romanları Üzerine Bir İnceleme*.

Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. Edirne: Trakya Üniversitesi.

Sarı, Mehmet (2009). *Metinlerarası Bağlamda İhsan Oktay Anar'ın Romanlarında Kutsal Metinlerin İzleri*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi.

- Uğurlu, Fırat (2009). *İhsan Oktay Anar'ın Amat Romanında Mitlerin İşlevi*.
Yayımlanmamış yüksek lisans tezi. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi.
- Yeşilyurt, Şamil (2008). "Kurgusal Gerçeğin Gücü: Yeni Tarihselcilik ve Puslu Kıtalar Atlası" 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi*.
Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları. s. 1813-1826.
- Yeşilyurt, Şamil (2009). "Nedim Gürsel'in Romanlarının Yeni Tarihselci Bağlamda Okunması." *Turkish Studies*. 4/1-II: 1989-2009.

Fantastik Bir Anlatı: *Tek Kanatlı Bir Kuş*

CENNET YARŞI*

Öz

Eserlerinde Anadolu insanını anlatan Yaşar Kemal, *Tek Kanatlı Bir Kuş* adlı romanında Anadolu insanının korkularını ve inanışlarını fantastik bir boyutta ele almıştır. Fantastik, bir eserde kararsızlık anı canlı tutulduğu sürece vardır. Bu kararsızlık anı fantastiği ortaya çıkaran korku ve belirsizlik izlekleriyle sağlanır. Olay örgüsünün gelişmesiyle birlikte okuyucu anlatılanların gerçekliği konusunda bir çelişkiye düşer. Bu özellikler dikkate alındığında, *Tek Kanatlı Bir Kuş*'ta yer alan fantastik öğelerin, türe hangi yönlerden uygun olduğunun tespit edilmesi çalışmanın esas konusunu oluşturmaktadır.

Anahtar sözcükler: Belirsizlik, fantastik, kararsızlık, korku, Yaşar Kemal

A FANTASTIC NARRATIVE: *TEK KANATLI BİR KUŞ*

Abstract

Yaşar Kemal who narrates Anatolian people in his works treated Anatolian people's fears and beliefs in a fantastic way in the novel of *Tek Kanatlı Bir Kuş*. Fantastic survives as long as the moment of ambivalence can be kept alive in works. The moment of ambivalence is provided with fear and uncertainty themes which reveal fantastic. Along with the development of the plot, the reader run into a contradiction about the reality of the things narrated. When these features are took into consideration, the analysis and examination of fantastic elements in *Tek Kanatlı Bir Kuş* in the context of fantastic fiction constitutes the main target of this work.

Keywords: Uncertainty, fantastic, ambivalence, fear, Yaşar Kemal

* Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, cennet-yarsii@hotmail.com

Giriş

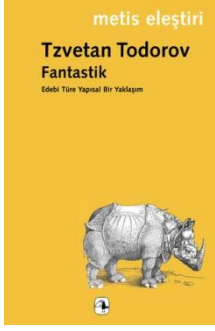
Fantastik sözcüğü Latince bir sıfat olan *fantasticum* kelimesinden gelmekle birlikte Yunanca “görünür kılmak”, “gibi görünmek”, anlamına gelen *phantasein* fiilinden türetilir. Aynı zamanda olağanüstü olaylar söz konusu olduğunda “kendini göstermek”, “görünmek” anlamlarına da gelmektedir (Steinmetz 2006: 8).



Fantastik, okuyucuyu gerçekte hayal arasında kararsızlık karşısında bırakmasıyla başlar. Gerçek dünya ile masalsi dünya arasındaki kurguda olanaksız bir olay anlatılır. Bu olayda önemli olan “an” meselesidir. Anlatıda yer alan kararsızlık şimdiki zamanın içinde yer alır. Todorov, *Fantastik-Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım* adlı kitabında fantastiğin “kendi doğal yasalarından başka yasa tanımayan bir öznenin görünüşte doğaüstü bir olay karşısında yaşadığı kararsızlık” (2004: 31) olduğunu söyler. Gerçek olana bilinmezliğin egemen olması, gizemin girmesiyle fantastik belirir. Bizler gibi gerçek dünyada yaşayan ancak bizim kabul edemeyeceğimiz olaylar karşısında kalmış insanlar sunar. Anlatıda yer alan fantastik unsurlar metnin diğer yapı unsurlarını da etkiler. Konunun belirsizliği ve sıra dışı olaylar mekân, sınırlanamayan zaman, insanüstü özelliklere sahip olan kişilerle farklı boyutlar kazanır.

Fantastik türde olaylar belirli bir sıra takip eder. Anlatıdaki her olay birbirini izleyerek fantastiğe ulaşır. Bir kararsızlık hâli olan fantastik, hem romandaki karakterlerin hem de okurun olağanüstü durum ve olaylar karşısındaki kafa karışıklığına işaret eder. Bununla birlikte fantastik türlerde anlatının sonu başta verilmez. Anlatının sonunu öğrenmek tüm oyunu bozacağından fantastiği ortadan kaldırır. Bu nedendir ki okuyucu anlatının sonunu baştan bilirse karakter ile okurun özdeşleşmesi sağlanamaz. Karakterin ve okurun özdeşleşmesi ne kadar kuvvetli olursa tür de o kadar başarılı olur.

Düşsel ve gerçek olan arasındaki ince sınırdaki fantastik, anlatılan olaylara sebep sonuç ilişkisi yüklendiği zaman yerini tekinsiz türe bırakır. Todorov, tekinsiz



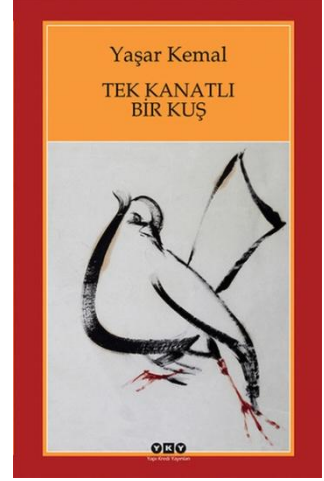
türü anlatıda açıklanamaz olanın, bilinen olaylarla, öncesi olan bir deneyimle, dolayısıyla geçmişe olan göndermeyle ilişkili olduğunu söyler (47). Tekinsiz türde rastlantılar, tesadüfler ve bilinmeyenin uyandırdığı şaşkınlık vardır. Jean-Luc Steinmetz *Fantastik Edebiyat* adlı kitabında fantastiği mantığın karşıtı olarak değerlendirir (2006: 9). Bu görüş fantastiği ilgilendiren diğer bir tür olan olağanüstüyü ortaya çıkarır. Olağanüstünde ise olayları açıklamak için yeni doğa yasaları kabul edilir ve "bilinmeyen, hiç görülmemiş gelecek bir olayın karşılığı vardır." (Todorov 2004: 48) Fantastik bu olağanüstü ve tekinsiz tür arasındaki bir çizgidedir. Okuyucu bu iki tür arasında kalırsa fantastik amacını gerçekleştirir.

Bir eserde fantastik öğelerin kullanılmasının üç sebebi vardır. Bunlar şu özelliklerdir: birincisi "okurda, başka edebi tür ya da biçimlerin uyandıramayacağı özel bir etki uyandırır- korku ya da dehşet ya da yalnızca merak. İkincisi fantastik öykülemenin emrindedir, gerilimi canlı tutar." (94) Son olarak da "Fantastik bir evreni betimlemeye yarar ve bu verenin dil dışında bir gerçekleşimi yoktur." (94) Bu tür aracılığıyla alışılmışın ve gelenekselin dışına çıkılır.

İnceleme

Yaşar Kemal'in *Tek Kanatlı Bir Kuş* adlı eseri iki bölümden oluşur. Remzi Bey, Melek Hanım, Zeliha, Yanıkoğlu Hüsam ve Almanya'dan gelen iki sessiz işçi romanın karakterlerini oluşturmaktadır. Posta Müdür Remzi Bey'in Yokuşlu Kasabası'na atanmasıyla anlatı başlar. Yokuşlu'ya bir türlü gidilememesi romanın olay örgüsünü oluşturur. Roman Yokuşlu kasabasının Molla Aptullah'tan beş yıl önce aldığı yüz yetmiş beş koyunun parasını ödememek için oynadığı bir oyunun ortaya çıkmasıyla son bulur.

Romanın ilk bölümünde bilinmezlik hâkimdir. Remzi Bey ve Melek Hanım istasyona indiklerinde tuhaf bir şekilde istasyonda kimseyi bulmazlar. Ne var ki istasyon şefinden Yokuşlu'ya gidemeyeceklerini öğrenmeleriyle birlikte karakterlerin zihinlerinde soru işaretleri uyanmaya başlar. Bu bölümde romanın bütününe egemen olan korku ve belirsizlik fantastiğe girişi başlatır.



Romanın ikinci bölümünü Remzi Bey ve Melek Hanım'ın ceviz ağacının altında kasabaya gidecek birilerini beklemeleriyle başlar. Ne var ki tepede görünen kasabaya gidecek kimseyi bulamazlar. Bu belirsiz bekleme korkuyu artırır. Remzi ve Melek siyahlar giyinmiş, kravatlı bir adamla karşılaştıklarında adamın kasabaya girmek istediği ancak giremeyip de Ankara'ya durumu çözmek için gitmesi roman da "korku" ve "uğursuzluk" izlekleriyle gerilimin artırıldığı görülür. Bununla birlikte fantastikte uyandırılmak istenen merak yavaş yavaş doruk noktasına ulaşmaya başlar.

Todorov, fantastiğin okuyucunun hayalinde gerçek dışı sahneler canlandırarak, onlara inanılabilir nitelik kazandırma gücünde olduğunu söylemektedir. Zuhâl Yılmaz "Fantastik Edebiyata Genel Bir Bakış - Stefano Benni ve Stranalandia" adlı çalışmasında zihinde yaratılan bu sahnelerin de gerçek ile doğüstü ve hayal arasında bir kararsızlık duygusu yaratarak, sıkıntı ve korku uyandırabileceğini belirtir (2006: 129). Anlatıların konusu, insanların inançlarıyla bağlantılı olduğu ölçüde, büyük bir etkileme gücüne sahiptir. Romanda yoldan gelip geçenler kasabayı hayalet kasaba olarak görmektedirler. Öykü ilerledikçe bu korkulu bekleme yeni karakterler katılır. Kişi sayısı çoğaldıkça kasabanın gizemi ve korkusu daha da artmaktadır.

Romanda, Zeliha karakterinin yaşadıklarıyla gerilim artırılır ve adım adım fantastiğe yaklaşılır. Zeliha, sekiz yıl önce Almanya'ya gitmiştir ve annesini görmek için kasabaya dönmüştür. Ne var ki o da kasabaya girilemeyeceğini öğrenir. Zeliha,

dayanamaz ve Yokuşlu'ya ne olduğunu öğrenmek için kasabaya gider. Zeliha'nın kasabaya girmesi korkutucu, karanlık öğelerle ve hayal unsurlarıyla anlatılır:

Her yürüdükçe, her boşluğa daldıkça kabusu artıyor, boğazını bir karanlık el sık ha sık ediyordu. Gölgeleler uçuşuyordu alacakaranlıkta. Gölgeleler gittikçe büyüyüp hışmlanarak. Bir tek ağaç gördü, küçücük bir havuzun başında. Yarasa doldu alacakaranlık fırt fırt diye kulağının dibinden uğultularla geçmeye başladılar. Bir şeyler çatırdadı, yer sarsılır gibi oldu. Ayaklarının altından toprak kayıyordu. Kendini tutmasa kayan toprak onu alıp alıp yere vuracaktı (Yaşar Kemal 2013: 52).

Alıntılanan pasajda da görüldüğü gibi fantastiğin önemli ölçütlerinden biri olan korku burada sağlanmıştır. Zeliha'nın attığı her adımın bir kâbus olarak değerlendirilmesi, gölgelerin büyümesi, uğultuların yer alması ve ayağının altından kayan toprağın kendisini yere vuracağını düşünmesi korku unsurlarını güçlü kılmaktadır. Okuyucu Zeliha'nın yaşadıkları arasında bir ikileme düşer. Bu olanların gerçek olup olmadığını sorgular. Burada "fantastik, bilinen düzenin bozulması, gündeliğin değişmez yasallığı içinden kabul edilemeyecek olanın fışkırması" (Todorov 2004: 86) şeklinde karşımıza çıkar.

Fantastikte önemli olan diğer bir nokta anlatıcının "birinci şahıs" olmasıdır (33). Birinci şahsın kullanılmasıyla birlikte anlatıyla okuyucunun özdeşleşmesi daha kolay olacaktır. Anlatılanlar bizim gibi bir insandan aktarıldığı için fantastik evrene girmek daha kolay bir hâl alır. Romanda fantastik olay Zeliha'nın ağzından anlatılır: "Gözümü bir perde örttü. Uzun bir ecinni geldi karşıdan, kasabanın alanına oturdu. Oturdu ki ne oturuş. Ben oraya kaçtım, baktım yolumu çevirmiş. Bir kuyuya düştüm boğuluyordum, Allah bilir nasıl çıktım. Hiç insan yok. Kuyudan çıktım bir ormana düştüm." (Yaşar Kemal 2013: 60) Böylece anlatılanlar doğal bir insan tarafından aktarılmış olur. Anlatıcı ve kişi özdeşleşmesi fantastiği kuvvetlendirir.

Tek Kanatlı Bir Kuş fantastik bir anlatımı olmakla birlikte tekinsizin alanına girmektedir. Romanın başından itibaren var olan korku ve belirsizlik fantastiğin alanında iken yaşanan olayların mantıklı bir sebebe bağlanması tekinsizliği ortaya



çkarır. Todorov tekinsizliğin iki kaynağı olduğunu söyler. Bunlardan ilki rastlantılardan oluşması ikincisi de olayları mantık çerçevesinde açıklamasıdır. Romanda yer alan karakterlerin bir araya

gelmesi ve kasabaya bir şey olmuş izlenimi uyandırması tekinsizliğin ilk alanına girer. Tekinsizliğin ikinci unsuru olan olaylara mantıklı bir açıklama ise romanın sonunda gerçekleşir. Yokuşlu Kasabası'nın kasabı, Molla Aptullah'tan beş yıl önce aldığı yüz yetmiş beş koyunun parasını ödememek için kasabaya kuşları salarak böyle bir oyun oynamış olması yine rastlantısal bir şekilde öğrenilmiştir.

Sonuç olarak *Tek Kanatlı Bir Kuş* romanında fantastiği sağlayan unsurlar yer almaktadır. Okurun ve öykü kişinin zihninde yaratılan sorularla fantastiğe can veren kararsızlık sağlanmıştır. Türün kavramlarından merak, bilinmezlik ve korku duygularına romanda çokça yer verilmiştir. Fantastik bazı metinlerde bir bölümde yer alırken bazı metinlerde bulanıklığını korur. *Tek Kanatlı Bir Kuş*, son bölüme kadar fantastiğin alanındayken olaylara mantıklı bir açıklama getirilir ve gerçekliğe bağlanır. Yaşar Kemal, korkuyu kuşun kanatlarında fantastik bir şekilde anlatırken roman tekinsizin alanında son bulur.

Kaynakça

Steinmetz, Jean-Luc (2006). *Fantastik Edebiyat*. Çev. Hasan Fehmi Nemli. Ankara: Dost Yayınları.

Todorov, Tzvetan (2004). *Fantastik Edebî Türe Yapısal Bir Yaklaşım*. Çev. Nedret Öztokat. İstanbul: Metis Eleştiri.

Yaşar Kemal (2013). *Tek Kanatlı Bir Kuş*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Yılmaz, Zuhâl (2006). "Fantastik Edebiyata Genel Bir Bakış - Stefano Benni ve Stranalandia". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*. 46: 2, s. 127-142.

Özdemir İnce'nin *Şiir ve Gerçeklik* Kitabı Üzerine

PINAR ÇAKAR*

Özdemir İnce *Şiir ve Gerçeklik* adlı kitabının içerisinde bulunan ve 1980'li yıllarda *Varlık* dergisi başta olmak üzere dönemin çeşitli dergilerinde yayımlanan toplam on yedi eleştirel denemeden oluşan kaynak niteliğindeki kitabını okuyucularına sunmuştur.

Kitabın tanıtımına geçmeden önce şunu belirtmek gerekir ki denemelerden oluşan bu kitaptaki yazılar önce şiir ve şair tanımları (ama daha çok şiir terimi ve kimliği üzerinde durulmuştur) verilerek belli bir sıra içerisinde imge, gerçeklik, dil ve anlam gibi başlıklarla bütünsellik sağlanarak tamamlanmıştır.

Kitap "İkinci Basıma Ön Söz" ve "Ön Söz" bölümleri ardından "Şiir İnsana Benzer" başlıklı deneme ile "Şairi şiir yazmaya çağıran şey nedir, kimdir?" gibi merak uyandıracak bir soruyla başlayıp sonrasında ikna edici cevaplarla devam edilip kaleme alınmıştır. Daha sonra "İmge ve Serüvenleri" başlıklı denemeye geçilerek imge, çeşitli tanım ve alıntılarla çağrışım yaptığı noktasında birleştirilmiş, örneklerle ve aşağıda verilen Özdemir İnce'nin kişisel görüşüyle devam etmiştir. "İmgeyi çok seviyorum. Çünkü şiirin bütün sorunlarıyla çok yakın ve sıcak bağları bulunduğunu, bir ozanın şiirine olduğu kadar, bir ülkenin şiirine damgasını vuran en önemli şiirsel etkilerden birinin imge olduğunu, şiirsel kimlik ve kişiliğin en vazgeçilmez ögesi sayılması gerektiğini düşünüyorum."

İlerleyen sayfalarda "Şiirsel Gerçek ve Boyutları" ve sonrasında da kitaba adını veren "Şiir ve Gerçeklik" adlı denemeye geçilmiş, şiir ve gerçekçilik arasındaki bağ, gerçeğin bir yandan eskirken diğer yandan da alan kazanıp genişlediğini göz önüne almamızın gerekliliği üzerinde durmuştur. Ardından şiirin aktarılması noktasında önemli araçların açıklandığı "Dil ve Anlam" başlıklı denemeye yer



* pinarcakar34@gmail.com

verilmiş, İlhan Berk'in kendisiyle yapılan bir söyleşide dil için söylediği düşüncelerine yer verilerek deneme oluşturulmuş ve sürdürülmüştür. "Benim hastalık kertesine varan bir yönüm var ki, o da dille yıkanmak, onunla gidip gelmektir. Böyle dillerle yıkana yıkana dilin alanında çukurlar kurmuşumdur. Bunlara batıp çıkma beni ürkütmemiştir." Yazının devam eden bölümlerinde ise dilin, bir yardımcı olmadığı düşüncenin vazgeçilmez ortağı olduğu gerçeği anlatılmış, dille ilgili çarpıcı bir benzetme kurularak durum somutlaştırılmıştır.

Özdemir İnce kitap içerisinde ilerleyen yazılarda "Gelenek Üzerine" tespit ve görüşlerine yer vermiş ve kitabın en dikkat çekici olduğuna inandığım denemesi olan "Sözcük, Dize, Çıkmaz ve Saçlar" bölümüne geçerek Cemal Süreya, Turgut Uyar ve Edip Cansever'in çeşitli dergilerde yazmış oldukları yazılar üzerine fikir ve tespitlerini eleştirel şekilde beyan etmiş; hem bilimsel hem de edebî olarak okuru tatmin etmiştir.

Kitabın sonlarına gelindiğinde ise "Siyasetnâme ve Tarihin Çağrısı" başlığıyla "Siyasetnâme" adını verdiği ve içinde uzunlu kısısalı yetmiş altı şiirden oluştuğunu söylediği kitabını neden yazdığını anlatarak bir tanıtım yazısı bağlamında ve şiirin tarihle olan ilişkisini, tarih gelenek ilişkisi içerisinde anlatmıştır. Son olarak "Çağdaş Lirik Şiir Üzerine" adlı denemesi ile liriğin epik ve dramatik şiirden farkına değinmiş; lirik şiiri dönemsel bağlamda değerlendirip "çağdaş lirik ozan hem kendisi hem de başkası olabilen şairdir." sözüyle bu bütünleşmenin, lirik şiir türünün en önemli özelliği olduğunu söyleyip hem denemeyi hem de kitabı sonlandırmıştır.

İlk baskısı 1986 yılında yapılan *Şiir ve Gerçeklik*, Özdemir İnce'nin çeşitli konularla ilgili yazdığı denemelerden oluşturulan kitabıdır. Kitap içerisinde açıklanan kavramlar ve anlatılan durumlarla ilgili alanında ün salmış kişilerin görüşlerine yer verilmiştir. Özdemir İnce de kendi fikir ve tespitlerini eleştirel üslubuyla açıklayarak mantık kuralları çerçevesinde sağlam bir zemine oturtmuş ve okuyucunun zihnini saydamlaştırmıştır. Bu yönüyle yazımızın başında da söylediğimiz gibi alanında kaynak bir kitap oluşturmuştur.